

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE DE L'ALBUM DE VOYAGE DE HUGH A. PECK (1888-1945).
LA PHOTOGRAPHIE AMATEUR AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE :
CONSTRUCTION IDENTITAIRE ET MÉMOIRE COLLECTIVE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
FANNY POUPART

SEPTEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un grand merci à ma direction de recherche, Daniel et Dominic, pour leur confiance, leur patience et leur estimé travail d'éditeurs.

Merci à mon amour qui fait de mon quotidien la plus belle des histoires, malgré les intempéries.

Merci Mimi, grâce à ton regard bienveillant, la rédaction s'est faite moins difficile.

Merci à ma famille pour l'amour, l'humour et le bagage que je porte dans mon cœur.

Merci aux femmes fortes, qui m'inspirent le courage : aux collègues pour l'intelligence et l'esprit critique. Marie qui, comme un jardin réconfortant, m'aide à fleurir tous les jours. Nos projets m'ont fait grandir et ce n'est que le début. Chloé, mon ancrage, au passé, au présent et jusqu'au bout.

Merci aux généreuses bourses Yvette-B.-Rousseau, Lacroix-Fournier et à la *Chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique*. Votre soutien financier a été précieux.

Merci à l'archiviste Heather McNabb du Musée McCord pour son accueil et son efficacité.

Finalement merci à tous ceux et celles dont on entend trop peu la voix, invisibles, en marge. Toujours, vous aurez mon soutien.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I PANORAMA D'UN MONTRÉAL VICTORIEN AUTOUR DE HUGH A. PECK (1888-1945)	23
1.1 James Henry Peck (1851-1903) et la <i>Peck Rolling Mills Limited</i>	24
1.1.1 Le Mille Carré Doré	27
1.2 Marie Alice Skelton Peck (1855-1943) : porte-voix de l'artisanat canadien	29
1.2.1 Un carnet de contacts bien rempli.....	35
1.3 Parcours biographique de Hugh A. Peck (1888-1945).....	38
1.3.1 Départ vers le Nord canadien.....	41
1.3.2 La suite des choses	45
1.3.3 Hugh A. Peck et la scène artistique montréalaise du XX ^e siècle	46
CHAPITRE II COMPRENDRE LES CODES À L'ŒUVRE DANS L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE DE PECK.....	52
2.1 Caractéristiques physiques de l'album de Peck.....	55
2.2 Les premières images	60
2.2.1 Représentations nordiques	63
2.2.2 Le mouvement pictorialiste.....	70
2.2.3 Thierry Mallet (1884-1969)	74
2.3 Premier arrêt : les îles Strutton (17 au 29 août 1909).....	75
2.3.1 Moose Factory.....	76
2.4 Deuxième arrêt : Port Harrison (Inukjuak) (31 août au 12 septembre 1909)	79

2.4.1	Gaston Herodier (1879-1929).....	80
2.5	Troisième arrêt : Churchill (15 au 18 septembre 1909).....	83
2.5.1	Geraldine Moodie (1854-1945) et John Douglas Moodie (1849-1947) .	84
2.5.2	George Reid Munro (1887-1920)	89
2.5.3	George Elson (1875- ca.1950)	92
2.6	Dernier arrêt : Fort Chimo (Kuujuuaq) (22 au 27 septembre 1909).....	94
2.6.1	Henry Martin Stewart (Stuart) Cotter (1873 - 1940)	96
2.6.2	Les habitations et les navires.....	97
2.7	Le retour à Halifax (27 septembre au 6 octobre 1909).....	100
CHAPITRE III L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE COMME ACTE		
BIOGRAPHIQUE ET MÉMOIRE COLLECTIVE		
3.1	La recherche entourant l'album photographique.....	109
3.1.1	Les albums de voyage	118
3.2	Le <i>scrapbook</i> : se raconter soi-même	121
3.3	L'album en tant que collection	126
3.3.1	Aby Warburg et les passages	130
3.4	L'album comme moyen de (re)voir notre histoire.....	133
CONCLUSION.....		
ANNEXE Figures		
BIBLIOGRAPHIE		

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Photographie de Thomas Peck fils	26
1.2 Photographie de Thomas Peck père.....	26
1.3 Acte de mariage entre James Henry Peck et Mary Alice Skelton	28
1.4 Carte du centre-ville de Montréal	29
1.5 Photographie d’Alice Skelton Peck.....	30
1.6 Photographie de la boutique <i>Our Handicrafts Shop</i> , au Square Phillips.....	32
1.7 Photographie de l’exposition « Eskimo Life » du American Museum of Natural History de New York.....	36
1.8 Acte de naissance et baptême de Hugh Adderley Peck.....	40
1.9 <i>Royal Naval Air Service. Form of Application for Entry for Use of Civilians</i>	40
1.10 Troisième de couverture de l’album photographique de Hugh A. Peck : <i>Prefect, 1905-1906</i>	40
1.11 <i>McGill Honour Roll</i>	41
1.12 Lettre de recommandation de Barott, Blackader & Webster.....	42
1.13 Article de <i>La Presse</i> : « La traite des fourrures au Canada »	44

1.14	Lettre adressée à l'Amiral Kingsmill par Hugh A. Peck.....	47
1.15	Carte des arrêts du navire <i>Adventure</i>	48
1.16	Acte de mariage de Hugh A. Peck et Edith Madeline Kohl.....	48
1.17	Permis de vol d'hydravion attribué à Hugh A. Peck.....	48
1.18	War Records : Hugh Sands Peck.....	48
1.19	Carte d'embarquement de Hugh A. Peck à son arrivée à Liverpool.....	48
1.20	War Records : Hugh Adderley Peck.....	49
1.21	Dossier d'artiste de Hugh A. Peck du MBAM.....	51
1.22	Article du <i>Devoir</i> : « Les expositions : le salon du printemps ».....	51
1.23	Ex Libris Frank L. Packard.....	51
1.24	Ex Libris Frank L. Packard : copie annotée.....	51
1.25	Dossier d'artiste de Hugh A. Peck de la RCA.....	52
2.1	Couverture de l'album photographique de Hugh A. Peck.....	59
2.2	Journal de bord de Hugh A. Peck.....	59
2.3	Caméra : Pony Premo No. 6 Camera by Rochester Optical Company/Eastman Kodak.....	61
2.4	Caméra : 3A Pocket Kodak.....	61
2.5	Agrandissement de la page 120-122 de l'album de Hugh A. Peck.....	62
2.6	Écrits dans le journal de bord de Hugh A. Peck.....	62

2.7	Deuxième de couverture de l'album photographique de Hugh A. Peck	63
2.8	Peck, <i>M. Herodier, commandant du poste de traite, Port Harrison (Inukjuak), baie d'Hudson</i>	85
2.9	Stewart, <i>Inconnu vêtu d'un parka, Port Harrison (?), Qc</i>	85
2.10	Romanet, <i>Gaston Herodier in Military Outfit</i>	86
2.11	Fiche d'employé de Gaston Herodier	86
2.12	Peck, <i>Poudrière, Fort Prince-de-Galles, Man.</i>	91
2.13	G. Moodie, <i>Ruins of old magazine, Fort Prince of Wales, Churchill, Manitoba</i>	91
2.14	Munro, <i>Powder Magazine – Aug. 16 (Premier album)</i>	91
2.15	G. Moodie, <i>Gateway to ruins of Fort Prince of Wales, Churchill</i>	91
2.16	Peck, <i>Entrée du Fort Prince-de-Galles, Manitoba</i>	91
2.17	G. Moodie, <i>First Nations camp, Fort Chimo, Québec</i>	91
2.18	Peck, <i>Campement autochtone à Fort Chimo (Kuujjuaq), baie d'Ungava</i>	91
2.19	J.D. Moodie, <i>Sled Dogs waiting to be fed at the Royal North-West Mounted Police barracks, Churchill, Manitoba</i>	92
2.20	Peck, <i>Chiens de la GRC, Fort Churchill, Man.</i>	92
2.21	Peck, <i>Femmes autochtones devant une cabane en rondins, Fort Churchill, Man.</i>	93
2.22	Munro, <i>George Reid Munro et George Elson (Premier album)</i>	96
2.23	Munro, <i>Lady with tobacco pipe, page 85 (Premier album)</i>	97

	viii
2.24 Fiche d'employé de George Burnham Boucher	97
2.25 Fiche d'employé de Louis-Auguste Romanet	101
2.26 Fiche d'employé d'Henry Martin Stewart Cotter.....	102
3.1 Peck, <i>Page 11-14 de l'album de Hugh A. Peck</i>	136
3.2 Munro, <i>Photographie page du deuxième album de Munro</i>	136

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AAM	Art Association of Montreal
BAC	Bibliothèque et Archives Canada
CBH	Compagnie de la Baie d’Hudson
CHG	Canadian Handicraft Guild
GRC	Gendarmerie royale du Canada
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MBAM	Musée des beaux-arts de Montréal
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec
RCA	Royal Canadian Academy of Arts
RCMP	Royal Canadian Mounted Police
UCC	Upper Canada College
WAAC	Women’s Art Associaton of Canada

RÉSUMÉ

Le 28 juillet 1909, le navire *Adventure* appartenant à la compagnie de fourrures Revillon Frères quitte Montréal pour un voyage de plus de deux mois dans le Nord canadien. Il visitera les postes de traite des îles Strutton, de Port Harrison (Inukjuak), de Churchill et de Fort Chimo (Kuujuaq). À son bord se trouve Hugh A. Peck (1888-1945), un jeune étudiant en architecture issu de la bourgeoisie canado-écossaise montréalaise. Intéressé par le milieu des arts, Peck profite de ce périple pour rapporter plusieurs photographies : les siennes, mais aussi celles qu'il échange avec d'autres photographes amateurs présents dans ces zones. Il tiendra aussi un journal de bord et amassera plusieurs artefacts inuit lors de ce voyage. Il revient le 6 octobre 1909 à Halifax. Suivant son arrivée, il fera la conception d'un album photographique regroupant 293 photographies, quatre découpures de journaux et deux photographies prises en 1905 et en 1912. L'album de photographie, le journal de bord ainsi que la collection d'artefacts inuit sont aujourd'hui conservés au Musée McCord de Montréal.

Ce mémoire tente de saisir la démarche entourant l'album de photographies conçu par Hugh A. Peck. Pour ce faire, cette recherche retrace le parcours biographique de l'artiste multidisciplinaire Hugh A. Peck, jusqu'à maintenant méconnu. Un examen approfondi du contenu de l'album photographique met en lumière l'acte de mémoire biographique, mais aussi collectif, que représente la conception d'un tel objet culturel. Cette analyse démontre également comment la circulation d'images traverse un réseau d'échange entre photographes amateurs.

Mots clés : Hugh A. Peck, album photographique, Musée McCord, Revillon Frères, photographie amateur, XX^e siècle, représentation du Nord, réseau d'échange, mémoire, Québec, Canada, Nunavik, Nunavut, Inuit, Autochtones

INTRODUCTION

*Le passé est éclairé par la lumière des combats d'aujourd'hui,
par le soleil qui se lève dans le ciel de l'histoire.
[...] le rapport entre aujourd'hui et hier n'est pas unilatéral :
dans un processus éminemment dialectique,
le présent éclaire le passé,
et le passé éclairé devient une force au présent.*
Michael Löwy, 2001

Dans le cadre de ce mémoire, je m'intéresse à l'album photographique de l'artiste multidisciplinaire Hugh A. Peck (1888-1945). Cet album est hébergé dans la collection de photographies du Musée McCord¹, à Montréal. Peck, qui est à cette époque étudiant en architecture, quitte Montréal le 28 juillet 1909 à bord du navire *Adventure*, appartenant à la compagnie de fourrures Revillon Frères. Le navire s'arrête à quatre postes de traite situés dans le Nord canadien : aux îles Strutton, à Port Harrison (Inukjuak), à Churchill et à Fort Chimo (Kuujjuaq). Lors de ses visites, Peck a l'occasion d'y faire plusieurs rencontres artistiques, de qui témoigneront d'un certain réseau d'échange de photographies. Il est de retour à Halifax le 6 octobre 1909. Dans les années suivant son retour à Montréal, il constitue un album photographique à partir de ses propres photographies prises lors du voyage, y incluant également celles accumulées au gré de ses rencontres.

Le Centre d'archives et de documentation du Musée McCord possède peu d'informations sur le parcours biographique de Hugh A. Peck et sur son album

¹ Musée McCord, « Fonds Hugh A. Peck », *Collections et recherche*, En ligne, 2016. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/search_results.php?Lang=2&keywords=artistID:02814&order=1&curset=

photographique. Quelques « clefs pour l’histoire » accompagnent les photographies numériques des artefacts inuit² issus de la collection de Peck et acquis par le musée³. En effet, les archives du McCord accueillent l’album photographique contenant 293 photographies prises lors du voyage de la compagnie Revillon Frères, quatre découpures de journaux de 1930, une photographie montrant J.B. Peck et Madeleine en 1912, et une découpe montrant les préfets de l’école St-John datée de 1905-1906. Le musée possède aussi un journal de bord, collectionné dans le département des archives et des livres rares, tenu par Peck lors de son voyage, mais aussi une collection d’objets et d’artefacts inuit que Peck avait en sa possession.

La collection photographique du Musée McCord regroupe plus de 1 300 000 photographies qui, à l’image de la mission institutionnelle du musée, documentent l’histoire sociale de Montréal, du Québec et du Canada⁴. S’étendant des daguerréotypes aux images numériques, cette collection couvre l’évolution de la photographie au Canada. Au cœur de cette collection, on retrouve les archives photographiques Notman

² L’Office québécois de la langue française, ainsi que les organisations gouvernementales fédérales et provinciales, recommande de franciser les termes issus de la culture inuit, en ajoutant un « s » pour marquer le pluriel et un « e » pour féminiser (exemple : les femmes inuites). L’Institut culturel Avataq en fait de même. Dans ce mémoire, j’imiterai le chercheur en anthropologie linguistique, spécialiste des questions identitaires et pionnier des études inuit à l’Université Laval, Louis-Jacques Dorais, qui a publié un article à ce sujet en 2004 dans la revue *Études Inuit Studies*. Il mentionne qu’une querelle existe entre les « inuitophiles » et les « francocentristes » quant à l’accord en genre et en nombre du mot « inuit ». Dorais préconise l’invariabilité du mot et « jugent que le respect des populations inuit doit nécessairement entraîner l’usage correct (selon les standards orthographiques qu’elles se sont elles-mêmes donnés) des mots tirés de leur langue [...] » (p. 155). J’utiliserai donc, dans ce mémoire, l’invariabilité du mot « Inuit » lorsqu’il est question des Inuit (exemple : des femmes inuit), ou « inuk » au singulier. Depuis 2004, d’autres auteurs et autrices, traducteurs et traductrices, utilisent aussi l’invariabilité, notamment Sheila Watt-Cloutier (2019), Jacques Pasquet (2004), la revue *À bâbord* (avril/mai 2014), Zebedee Nungak (2019), le collectif Aalaapi (2019) et la revue *Études Inuit Studies*. Pour plus de détails, voir Louis-Jacques Dorais, « Rectitude politique ou rectitude linguistique? Comment orthographier "Inuit" en français », *Études Inuit Studies*, vol. 28, n°1, 2004.

³ Musée McCord, « L’exploration de l’Arctique canadien », *Exploration thématique de la collection*, En ligne, 2017. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?section=162&Lang=2&tourID=CW_ExploArctic_IK_FR&seqNumber=21

⁴ Musée McCord, « Collections : Photographie », *Musée McCord*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collections/photographie/>

qui regroupent quelque 450 000 photographies en provenance du studio Notman fondé à Montréal en 1856. Ce fonds d'archives comprend des négatifs sur verre, des tirages d'époque, des stéréographies, des photographies peintes et des photographies composites⁵. En outre, la collection du McCord contient des milliers de photographies comprises dans des albums (près de 300 albums de photographies⁶), des séries ou des portfolios. Selon Martha Langford, la collection du Musée McCord à elle seule compte environ 250 albums photographiques personnels conçus entre 1860 et 1960. Ce nombre s'est principalement élargi grâce aux dons d'albums des supporteurs du musée⁷. Cette collection photographique dans son entièreté trace un portrait de la diversité de la production photographique des années 1850 à aujourd'hui, amateur ou professionnelle, traitant d'une variété de sujets allant du vernaculaire aux représentations autochtones⁸. En 1965, le conservateur du musée en charge des archives photographiques, Stanley G. Triggs, met en branle une nouvelle politique de conservation : il souhaite acquérir davantage de photographies, d'artistes professionnels et amateurs, en provenance de l'ensemble du Canada⁹. La photographie est une partie importante des collections du Musée McCord¹⁰.

Selon Triggs, environ 6000 photographies du fonds photographique Notman ont été prises dans l'Arctique canadien entre 1865 et 1960¹¹. Il s'agit surtout d'albums photographiques élaborés par des officiers de la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH) faisant le voyage de Montréal aux postes de traite situés près de la baie d'Hudson¹². On retrouve par exemple deux albums de photographies du capitaine George E. Mack

⁵ *Ibid.*

⁶ Martha Langford, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2001, p. 6.

⁷ *Ibid.* p. 203-204.

⁸ Musée McCord, « Collections : Photographie »..., *op. cit.*

⁹ Stanley G. Triggs, « The Notman Photographic Archives », *History of Photography*, vol. 20, n°2, Juin 1996, p. 180.

¹⁰ Le Musée McCord a notamment consacré une grande exposition portant sur la carrière de William Notman (1826-1891) en 2016. Voir <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/notman/>

¹¹ *Ibid.*

¹² M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 205.

(1887-1941). Il dirige le navire S.S. *Nascopie* de 1905 à 1927 appartenant à la CBH. Il est aussi photographe amateur au cours de ses nombreux voyages¹³. La collection de photographies contient aussi quatre albums de photographies conçus par l'officier de la marine pour la CBH, Frederick W. Berchem (1902- inconnu). Ces albums mettent en scène ses années de services sur les navires et près des postes de traite entre 1920 et 1927¹⁴. Selon Langford, George E. Mack et Frederick W. Berchem se rencontrent à bord du navire *Nascopie* en 1927, alors que Mack en est le capitaine. Bien qu'ils aient pris, tous les deux, des photographies dans des conditions semblables, leur approche de la conception de leurs albums est bien différente. Par exemple, le capitaine Mack accumule ses propres photographies, mais aussi celles des autres. Par l'apparence ordonnée de l'album de Berchem, Langford croit plutôt qu'il s'agit de collections de ses propres photographies. Dans les deux cas, les photographes amateurs s'intéressent aux intérêts et aux propriétés de l'entreprise pour laquelle ils travaillent, y compris les personnes qui gravitent autour de celles-ci¹⁵. Le Musée McCord possède aussi des archives photographiques relatant la vie en Arctique des photographes amateurs suivants : le géologue Albert Peter Low (1861-1942), le dirigeant de Revillon Frères Samuel Herbert Coward (1880-1972), le commerçant de fourrures James Laurence Cotter (1868-1889), le cinéaste Robert J. Flaherty (1884-1951), le docteur William Bell Malloch (1845-1881), le photographe professionnel Albert Alexander Chesterfield (1877-1959), le commis de la CBH John M. Kinnaird, et bien d'autres¹⁶.

Les efforts consacrés par le Musée McCord au patrimoine photographique canadien ont un contexte national plus large. Par exemple, Bibliothèque et Archives Canada

¹³ Musée McCord, « Artistes : Capitaine George E. Mack », *Collections et recherche*, 2019. Récupéré de [http://collections.musee-](http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=1&tablename=artist&elementid=00086__true)

¹⁴ Musée McCord, « Artistes : Frederick W. Berchem », *Collections et recherche*, 2019. Récupéré de [http://collections.musee-](http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=1&tablename=artist&elementid=00164__true)

¹⁵ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 48.

¹⁶ Pour voir les nombreuses images détenues par le Musée McCord, visiter leur collection en ligne : <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/clefs/collections/>

(BAC) héberge aussi une impressionnante collection de photographies : près de 30 millions de clichés, comprenant des épreuves photographiques, des négatifs, des diapositives et des photographies numériques qui constituent, comme ils le présentent, le patrimoine documentaire de l'ensemble des Canadiens¹⁷. De ce lot, on retrouve plusieurs albums de photographies documentant la vie dans les postes de traite au tournant du siècle. Peter G. Geller explique qu'en 1973, le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien a transféré un grand nombre de copies et de négatifs de sa bibliothèque dans les Archives publiques du Canada. En 1974, cinquante-neuf albums de photographies sont transférés aux Archives. Selon Geller, c'est 77 217 pièces, datant de 1917 à 1957, ayant comme thème le Nord canadien, qui se trouvent aujourd'hui dans la collection de BAC¹⁸. De ce nombre, 16 630 tirages photographiques sont contenus dans des albums photographiques constitués par des officiers départementaux, des missionnaires, des photographes professionnels, des touristes et des membres d'expéditions privées¹⁹. Des collections personnelles enrichissent aussi les archives. À titre d'exemple, la collection de l'ingénieur civil de chemin de fer Sandford Fleming (1827-1915) est le premier fonds d'archives privé acquis par BAC. Fleming a coordonné plusieurs expéditions gouvernementales et il a accumulé une quantité importante de documentation visuelle de l'expansion des frontières canadiennes vers l'ouest, notamment. Son fonds contient donc le travail de photographes pionniers au Canada tel que Humphrey Lloyd Hime (1833-1903), Benjamin Baltzy (1835-1883), Charles Horetzky (1838-1900) et Alexander Henderson (1831-1913)²⁰. De manière plus générale, Joan M. Schwartz explique que la collection de BAC reflète l'histoire de la photographie canadienne : elle rassemble le travail de photographes professionnels et amateurs dont la photographie était un loisir. Elle

¹⁷ Bibliothèque et Archives Canada, « À propos de la collection », En ligne, 30 août 2013. Récupéré de <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/propos-collection/Pages/a-propos.aspx>

¹⁸ Peter G. Geller, *Northern Exposures: Photographing and Filming the Canadian North, 1920-45*, Vancouver, UBC Press, 2004, p. 24.

¹⁹ *Ibid.* p. 24.

²⁰ Joan M. Schwartz, « The National Archives of Canada », *History of Photography*, vol. 20, n°2, Juin 1996, p. 168.

montre aussi la connexion entre les photographes via les clubs, qui rassemblaient des hommes et des femmes ordinaires qui souhaitaient interpréter et documenter les événements de la vie quotidienne²¹.

De plus, Michèle Therrien a recensé près de 2000 photographies qui sont conservées dans les archives privées de la maison parisienne Revillon Frères. La majorité d'entre elles documentent les différents voyages au Canada. Elle écrit :

Exempts de tout artifice, ces documents visuels illustrent des moments de la vie quotidienne et sont l'œuvre de photographes amateurs, restés anonymes à l'exception de Thierry Mallet qui prenait souvent le soin de fournir des indices d'identification, et de Robert J. Flaherty, photographe professionnel. Près des trois quarts des clichés ont été soigneusement conservés dans des albums, à l'aspect intimiste, révélant ainsi la conscience des membres de la famille Revillon et celle des employés, de participer à une aventure susceptible de laisser une trace dans l'histoire²².

Ce type de document photographique retraçant la vie dans le Nord canadien se retrouve dans bon nombre d'autres grandes collections institutionnelles. C'est le cas du Musée Glenbow de Calgary, où l'on retrouve les archives photographiques du directeur de Revillon Frères à Chicago²³, M. O'Toole²⁴. Le *Glenbow Library and Archives* conserve le fonds d'archives photographiques de Geraldine Moodie (1854-1945) et John Douglas Moodie (1848-1947)²⁵. C'est le cas également à l'Université du Québec à Montréal, dans la collection d'albums photographiques du Laboratoire international

²¹ *Ibid.* p. 171.

²² Michèle Therrien et al., *Kakoot: récits du pays des caribous*, Sillery, Québec, Septentrion, 2000, p. 141.

²³ Marcel Sexé, *Histoire d'une famille & d'une industrie pendant deux siècles, 1723-1923*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit & cie, 1923, coll. « Histoire d'une famille et d'une industrie pendant deux siècles, 1723-1923 », p. 44-50.

²⁴ The Glenbow Museum, « Archives Photographs : O'Toole », *Collections & Research*, En ligne, 2019. Récupéré de <http://ww2.glenbow.org/search/archivesPhotosResults.aspx>

²⁵ Glenbow - Alberta Institute, *Fonds Geraldine et Douglas Moodie, 1850-1967, M-9718 (8 séries)*, En ligne, Calgary, Alberta. Récupéré de <https://www.glenbow.org/collections/search/findingAids/archhtm/moodieg.cfm#series2>.

d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord. Le laboratoire compte environ 12 000 documents de 1900 à 1985. Il s'agit de la plus importante collection d'albums personnels portant sur l'imaginaire des espaces froids, et l'une des plus importantes collections d'albums personnels de photographies au monde²⁶.

Ces milliers de documents photographiques mettent en représentation le Nord, les communautés autochtones de ces régions et le développement socio-économique du Canada sur près d'un siècle. Plusieurs des photographes ici mentionnés sont amateurs. Il s'agit bien souvent des employés et des officiers de la CBH ou de Revillon Frères qui se sont intéressés, par l'entremise de l'appareil photographique, aux paysages arctiques, aux activités entourant les postes de traites et aux communautés cries, inuit ou métis des alentours²⁷. Ils ont été les premiers photographes en dehors des grandes métropoles. Comme le souligne Daniel Chartier, l'importance historique des albums photographiques « n'est pas celle d'un document qui aurait changé le cours de l'Histoire. C'est plutôt celle d'un artefact qui permet à notre regard de pénétrer dans un monde dont aucun livre ne raconte l'importance : celui de la vie quotidienne²⁸. »

La richesse et l'amplitude de ces collections photographiques mettent en relief l'importance de s'y attarder²⁹. S'intéresser aux albums photographiques comme objets de la culture personnelle ou populaire, c'est entrer dans des univers privés ou intimes qui élargissent le récit historique. L'accumulation d'informations sur les sujets

²⁶ Daniel Chartier, « L'album de photographies personnel. Le récit fragmentaire de soi comme multiplication des points de vue », dans *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographie de l'intime*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 56.

²⁷ Sherry Farrell Racette, « Returning Fire, Pointing the Canon : Aboriginal Photography as Resistance », dans *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, coll. « McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation studies in art history », p. 72.

²⁸ Daniel Chartier, *A.C.R. Grønland =: l'univers mystérieux et intime du Nord disparu*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, coll. « Imagoborealis », p. 12.

²⁹ Plusieurs expositions portant sur les albums photographiques ont eu lieu à l'étranger dans les dernières années : *Album Beauty* (2012) par Erik Kessels, *The Scotland's Photograph Album – The MacKinnon Collection* (2020) de la National Galleries d'Écosse, *Mirror Out of Your Skin* (2019) au Museo del Estanquillo de Mexico, *The Family Camera* (2017) du Musée royal de l'Ontario, *The Art of the Chinese Album* (2014) au Metropolitan Museum of Art.

représentés dans ces photographies (biographie, arbre généalogique, articles de journaux, costumes, mode) vient enrichir la recherche historique³⁰. En effet, faire ressortir des perspectives jusqu'ici gardées dans l'ombre des archives institutionnelles, et de cette manière, faire « émerger une pluralité des voix sur une même question³¹ » comme l'écrit Chartier, nous permettra d'avoir une meilleure connaissance des histoires canadiennes. Chartier appelait d'ailleurs à de nouvelles recherches dès 2015³². Lorsqu'on s'intéresse aux représentations culturelles, les albums offrent une multiplication des récits sur l'Histoire, ébranlant du même coup une vision trop simplifiée ou synthétisée de celle-ci. En tant qu'objet culturel complexe, parfois contradictoire, l'album de photographie personnel met en lumière des mémoires jusqu'ici ignorées de l'historiographie³³. En multipliant les voix, en abordant l'ordinaire (le quotidien) comme important et en liant l'intime à l'historique, l'album est un outil essentiel lorsqu'on souhaite élargir la mémoire collective et la rendre plus inclusive. L'historienne Micheline Dumont explique : « La vérité historique se trouve dans le désordre des faits et des tendances. L'histoire, très souvent, tente de faire ressortir du chaos de la réalité un récit complet avec un commencement, un milieu et une fin, pour écrire justement une histoire³⁴. » Le récit de soi dont témoigne chacun des albums photographiques met en scène « l'histoire », comprise comme celle vécue et documentée, en plus du « récit », reconstitué par le créateur de l'album³⁵, laissant surgir, par moment, une autre vérité historique. Comme le mentionne Chartier, l'interprétation des chercheurs et des chercheuses vient ajouter une strate de narration, puisqu'ils sont forcés d'ajouter de l'imagination pour combler les indéterminations de l'album³⁶. Langford ajoute une mise en garde pour ces derniers, quant à l'étude des albums

³⁰ S.G. Triggs, « The Notman Photographic Archives »..., *op. cit.* p. 184.

³¹ D. Chartier, « L'album de photographies personnel »..., *op. cit.* p. 53.

³² *Ibid.* p. 74.

³³ *Ibid.* p. 59.

³⁴ Micheline Dumont, « Réfléchir sur le féminisme du troisième millénaire », dans Éditions du remue-ménage (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, 2005, p. 63.

³⁵ D. Chartier, « L'album de photographies personnel »..., *op. cit.* p. 74.

³⁶ *Ibid.* p. 73.

photographiques. Positionné à une époque différente et à distance de ces créateurs d'albums, notre point de vue situé de chercheurs et de chercheuses peut être teinté de nostalgie et façonné par nos connaissances sociohistoriques actuelles. Comme nous nous entretenons avec un document inerte, sans source d'explication, il faut appeler à la prudence comme l'écrit Langford :

The ordinary and the expected are only what is pictured ; the album gives voice to the intensity of human experience. We should not presume to know in advance what those seminal experiences were, or how individual, social, and political factors should be weighted³⁷.

L'autrice préconise une approche sans horizon d'attente, sans présupposé. Elle incite aussi à prendre conscience de notre positionnement [*standpoint*³⁸]. Cette approche fait réfléchir sur notre propre position - celle de lectrice et celle de chercheuse. D'un point de vue personnel, cette double posture me place dans un rôle plus passif de réception, mais aussi dans un rôle actif de recherche, comblant (in)consciemment les vides par mes interprétations subjectives. Il me semble donc opportun de définir mon rôle dans cette recherche, en me situant comme l'« invitée du témoin³⁹», ouverte et sans horizon d'attente comme le mentionne Langford. En l'occurrence, je deviens l'invitée de Hugh A. Peck, mais aussi de toutes ses femmes et ses hommes représentés dans les photographies. Ce faisant, il est possible de revoir ma position anachronique comme un atout, plutôt que comme une faiblesse.

La lecture d'un album aussi personnel que celui de Peck nécessite une connaissance approfondie de son époque, et d'un temps complètement différents du nôtre. Patricia Buckler croit qu'une chercheuse intéressée par ce genre de sources doit faire preuve de

³⁷ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 21.

³⁸ Voir les écrits féministes sur la question, notamment : Nancy Hartsock, « The Feminist Standpoint : Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism », dans *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, 2004.

³⁹ Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "istorique" contemporain », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n°11, 15 mai 2013, p. 58.

compassion et de curiosité. Buckler s'intéresse plus particulièrement à l'histoire des *scrapbooks*, qui est à la fois celle de la culture matérielle et sociale, mais aussi l'histoire subjective d'un individu. Elle écrit: « To spend any time at all with these scrapbooks is to fall a little bit in love with the people who created them. They remind us who we are, where we're going – and perhaps why, in the end, it might actually matter⁴⁰. »

S'intéresser aux albums photographiques conçus par des hommes pose également un regard inédit sur la figure de l'artisan masculin qui, selon Freya Gowrley et Katie Faulkner, est absent de l'histoire de l'art et de la culture du XIX^e siècle⁴¹. Les types d'artisanat non professionnels et privés sont traditionnellement associés aux femmes, les beaux-arts étant alors compris comme des activités masculines. Pourtant, les hommes se sont, eux aussi, intéressés aux pratiques artisanales domestiques au courant du XIX^e siècle. Un de ces exemples est la production de « collages écrans » [*Scrap screens*]. Cette activité impliquant le découpage, l'arrangement et le collage sur bois d'images était populaire auprès d'hommes influents du XIX^e siècle, dont Lord Byron (1788-1824), Beau Brummell (1778-1840), Charles Dickens (1812-1870), Sir Nevil Macready (1862-1946) et Hans Christian Andersen (1805-1975)⁴². Bien que la confection d'albums de photographies soit un loisir apprécié des hommes et des femmes de cette époque, plusieurs albums concernant le Nord, hébergés dans les collections, sont la création d'hommes blancs. Les qualités et les aptitudes requises pour l'aventure sont davantage attribuées à la vie des jeunes hommes : courage, détermination, résistance, force, virilité, sang-froid, calme⁴³. Notons toutefois que

⁴⁰ Jessica Helfand, *Scrapbooks: An American History*, New Haven, CT, Yale University Press, 2008, p. 177.

⁴¹ Freya Gowrley et Katie Faulkner, « Introduction : Making Masculinity: Craft and Material Production in the Long Nineteenth Century », *Nineteenth-Century Gender Studies*, n°14.2, Automne 2018, p. 6.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Un mémoire de Stéphanie McDuff porte sur les récits d'aventure au tournant du XX^e siècle. Elle s'intéresse particulièrement à l'aventure vécue en tant que femme dans la littérature populaire française de l'époque. Elle explique notamment que le public des lecteurs semble préférer « l'extérieur pour les hommes, l'intérieur pour les femmes », suivant le système des valeurs en place (p. 25). Voir McDuff, Stéphanie, « Vivre l'aventure en tant que femme dans la littérature populaire française du tournant du

plusieurs femmes ont tenté le périple, à commencer par Mina Benson Hubbard (1870-1956).

Comment alors saisir la démarche entourant l'album photographique conçu par Hugh A. Peck ? Dans ce mémoire, je tenterai, dans un premier temps, de mettre en lumière le parcours biographique de Peck, jusqu'ici méconnu de l'histoire de l'art canadien. Il s'agira ici de saisir le positionnement de l'artiste dans un contexte historique plus global : celui d'un Montréal victorien en pleine transformation. Dans un deuxième temps, par l'analyse du contenu de l'album et des photographies incluses, je tenterai de démontrer l'acte de mémoire, à la fois personnelle et collective, que représente l'album photographique comme objet culturel, tout en m'intéressant à l'importance de la circulation des images photographiques canadiennes au début du XX^e siècle.

Ce sont les photographies représentant des communautés autochtones, numérisées sur le site de la collection du Musée McCord, tirées de l'album de Hugh A. Peck, mais aussi des collections de Humphrey Lloyd Hime (1833-1903), qui ont d'abord attiré mon attention. Préoccupée par les questions identitaires liées aux représentations raciales et de genre, les images de femmes chippewas, inuit et crie m'ont interpellé. La photographie d'exploration au Canada, datant du tournant du XX^e siècle, était alors une source généreuse de représentations de l'altérité, imprégnée du discours ambiant de l'époque victorienne.

siècle (XIX^e – XX^e siècles) : de l'aventure à l'héroïne d'aventures chez Mie d'Aghonne, Bousсенard et Zévaco », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014, 116 p.

La photographie populaire et les albums

L'album de photographies tire ses origines de l'arrivée du « *commonplace book*⁴⁴ » vers la fin de la Renaissance. Ces albums prenaient la forme de compilation de données comme une sorte de journal de bord. Au XVII^e siècle, en Allemagne, l'album accumule plus spécifiquement les autographes⁴⁵. À la fin du XVIII^e siècle, le « *Grangerized Book* » accumule les gravures, les aquarelles, les manuscrits et autres documents importants. Avec l'arrivée de la photographie au début du XIX^e siècle, l'album devient une solution pour conserver les photographies. Dès 1850, des albums spécifiquement adaptés aux cartes de visite sont en vente pour les collectionneurs⁴⁶. Les modèles de ces albums de photographies se multiplient empruntant leurs formes aux *commonplace books*, des livres qui compilaient des connaissances diverses propres aux intérêts de son créateur et particulièrement populaires durant la Renaissance et le XIX^e siècle⁴⁷, et aux *scrapbooks*, des albums recueillant divers objets (photographies, articles de journaux, billets, ruban, etc.) à collectionner. Le modèle autocollant inventé par Mark Twain (1835-1910) en 1872 connaît un succès instantané⁴⁸. Ce modèle de *scrapbook* permet, grâce au mucilage et d'une autre substance adhésive, d'humidifier la partie de la page

⁴⁴ Susan Tucker, Katherine Ott et Patricia Buckler (éd.), *The Scrapbook in American Life*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 2006, p. 8.

⁴⁵ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 23.

⁴⁶ Sarah McNair Vosmeier, « Picturing Love and Friendship : Photograph Albums and Network of Affection in the 1860s », dans *The Scrapbook in American Life*, Philadelphie, PA, Temple University Press, 2006, p. 208.

⁴⁷ L'Université de Cambridge propose une visite numérique du *commonplace book* d'Elizabeth Lyttelton (1648-1728), fille de Sir Thomas Browne (1605-1682), conçu entre les années 1670 et 1713. Voir University of Cambridge, « Christian Works : Elizabeth Lyttelton's commonplace book; English, French, and Latin; 1670s-1713. », *Cambridge Digital Library*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-ADD-08640/6>

⁴⁸ S. Tucker, K. Ott et P. Buckler (éd.), *The Scrapbook in American Life...*, *op. cit.* p. 11.

qui contiendra l'élément à coller et de placer celui-ci dessus pour un collage rapide. Cette invention a permis la popularisation des *scrapbooks* à la fin du XIX^e siècle⁴⁹.

Avec la démocratisation de la photographie dans les années 1880, tous utilisent l'album de photographies pour documenter et compiler : les gouvernements, les familles bourgeoises, les professionnels et les artistes⁵⁰. La reine Victoria possède d'ailleurs plus d'une centaine d'albums de photographies. Nombre d'entre eux sont assemblés et annotés par le Prince Albert. En plus d'être patrons de la *Royal Photographic Society*, la famille royale commissionne plusieurs portraits à leur effigie, collectionne des photographies contemporaines et possède même une chambre noire dans le château de Windsor. Cet engouement royal contribue activement à la notoriété de la photographie de l'époque⁵¹.

D'autre part, dans bien des cas, la production de photographes amateurs célèbre l'ordinaire. L'historienne de la photographie Elizabeth Anne McCauley explique que la photographie populaire a trop souvent été définie comme « ce qui n'était pas de l'art ou comme la représentation privilégiée de la culture populaire ou de la culture de masse⁵² ». Par exemple, les photographies de voyage prises par les amateurs de photographies sont probablement les images les plus répandues du siècle dernier. Liz Wells explique que ce type de photographie est habituellement utilisé pour illustrer les avancées technologiques d'une époque⁵³. Elle invite donc les chercheurs et les chercheuses à s'intéresser à l'impact qu'elles ont eu sur le développement esthétique

⁴⁹ Rebecca Greenfield, « Celebrity Invention : Mark Twain's Scrapbook », *The Atlantic*, En ligne, 12 novembre 2010. Récupéré de <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/11/celebrity-invention-mark-twains-scrapbook/66490/>

⁵⁰ Verna Posever Curtis, *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography*, New York, N.Y., Aperture Foundation, 2011, p. 8.

⁵¹ Robert Hirsch, *Seizing the Light: A History of Photography*, Boston, MA, McGraw-Hill, 2000, p. 79.

⁵² Anne McCauley, « En-dehors de l'art. La découverte de la photographie populaire, 1890-1936 », *Études photographiques*, n°16, 2005.

⁵³ Liz Wells, *Photography : A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1997, p. 108.

et culturel de l'histoire de la photographie au tournant du XX^e siècle⁵⁴. Les autrices Grace Seiberling et Carolyn Bloore expliquent que le milieu de la photographie amateur était à la fois individuel et collaboratif : ils expérimentaient chacun de leur côté de nouvelles techniques, pour ensuite communiquer leurs résultats auprès de leurs réseaux de photographes respectifs. En partageant des tirages les uns avec les autres et en organisant des expositions, les photographes amateurs ont diffusé largement leurs productions, transformant peu à peu le milieu de la photographie⁵⁵.

Le voyage au XX^e siècle : le tourisme au Canada

La démocratisation de la photographie a permis la mise en représentation des souvenirs de voyage chez les amateurs. Le voyage est souvent défini dans le temps et dans l'espace : d'une durée limitée, il se termine par un retour à la vie courante. Une rupture temporaire avec la routine permet aux voyageurs de s'engager dans de nouvelles activités qui contrastent avec les activités journalières. Le sociologue John Urry écrit : « In other words, to consider how social groups construct their tourist gaze is a good way of getting at just what is happening in the “normal society”⁵⁶. » Le regard porté sur la nouveauté est donc caractéristique de la société d'où le regardeur est issu. L'aventure peut, dans certains cas, renforcer certains stéréotypes issus de la société de départ, et dans d'autres cas, créer de nouvelles images des sociétés d'accueil⁵⁷.

Les lieux visités par le touriste sont choisis pour être contemplés. Il y a une anticipation du voyage et une construction mentale du lieu influencées par le bagage culturel du

⁵⁴ Lilly A. Koltun et Andrew J. Birrell (éd.), *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, Markham, ON, Fitzhenry & Whiteside, 1984, p. 2.

⁵⁵ Grace Seiberling et Carolyn Bloore, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 1.

⁵⁶ John Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage Publications, 1990, coll. « Theory, Culture & Society », p. 1.

⁵⁷ Gilles Bertrand (éd.), *La culture du voyage: pratiques et discours de la renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Harmattan, 2004, coll. « Logiques historiques », p. 10.

visiteur avant son départ : la littérature, les magazines, la musique, mais aussi la rêverie qui participent et renforcent le regard qu'il aura sur les lieux, les communautés⁵⁸. Ainsi, les livres d'aventures participent à la promotion du voyage chez les jeunes adultes. Les essais et les traités « qui célèbrent l'art de se déplacer⁵⁹ » en documentant les réalités historiques, géographiques et scientifiques de pays éloignés sont populaires tout comme les récits de voyage écrits par les explorateurs. Hugh A. Peck est un amateur de ce type de récit dit d'initiation (ou d'apprentissage). On le découvre le 17 septembre 1909 lorsqu'il rencontre le guide métis George Elson (1875- ca.1950). Il fait la mention du livre d'aventure *Woman's Way Through Unknown Labrador*⁶⁰ de Mina Benson Hubbard publié en 1908. Elson était le guide de madame Hubbard lors de ce voyage. Comme l'écrit Pierre Rajotte :

Pendant tout le XIX^e siècle, les voyageurs savent avant d'arriver à destination ce qu'il importe de voir et connaissent la façon de le voir. La plupart ont lu des études historiques, des œuvres littéraires ou des guides qui leur indiquent les sites et les artefacts à admirer, les émotions à éprouver⁶¹.

Pour l'anthropologue Éric J. Leed, l'instabilité du voyage met à l'épreuve le caractère des voyageurs, en plus de développer une prise de conscience sur les identités collectives concernant les sociétés d'accueil, mais aussi les sociétés de départ⁶². Ce désir de rencontre et de contact avec l'altérité, via le voyage, est lié à un discours romantique de « l'aventure pour l'aventure » tel que compris dès la moitié du XIX^e

⁵⁸ J. Urry, *The tourist gaze...*, *op. cit.* p. 3.

⁵⁹ Gilles Bertrand (éd.), *La culture du voyage...*, *op. cit.* p. 13.

⁶⁰ Une version plus récente est disponible : outre les annotations de la chercheuse Sherrill E. Grace, on y retrouve le journal de Leonidas Hubbard (1872-1903) et des descriptions de la part de George Elson. Voir Mina Benson Hubbard et Sherrill E. Grace, *A Woman's Way Through Unknown Labrador*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2008.

⁶¹ Pierre Rajotte (éd.), « Le récit touristique. Se retrouver pour mieux se perdre. », dans *Le voyage et ses récits au XX^e siècle*, Québec, Éd. Nota Bene, 2005, p. 117.

⁶² Gilles Bertrand (éd.), *La culture du voyage... op. cit.* p. 12.

siècle⁶³. Le paléographe Marc Smith explique que : « Le voyage, comme tout apprentissage, s’articule à des grilles de perception fondées sur ce qui est déjà su, selon des modalités qui sont d’abord celle de la vérification-illustration et de la mise à l’épreuve⁶⁴. » Hugh A. Peck ne fait pas exception à cette règle. La représentation qu’il fait de son périple se caractérise par des activités parfois loin de son quotidien victorien : entre deux déchargements de marchandises, il fait du canot ou du kayak, chasse l’ours polaire, visite les postes de la Gendarmerie royale du Canada (GRC) et les postes de traite de la CBH, adopte des chiens et partage le repas chez certains résidents. Peck nourrit son expérience de rencontres et d’activités.

Bien que le voyage de Peck ne semble pas s’articuler dans une démarche de formation artistique comme le « grand tour⁶⁵ », son périple entrepris à l’âge de 20 ans, au milieu de ses études en architecture, s’ancre néanmoins dans une démarche éducative, voire même une quête identitaire. En effet, ce voyage dans le Nord canadien lui permet une ouverture sur le monde, emportant avec lui, tout de même, une grille de perception propre à son éducation et son milieu culturel.

Peck va à la rencontre d’un univers forgé par l’imaginaire collectif de l’époque : celui du Nord. Il s’agit d’un espace imaginé et imaginaire, inspirés de mythes et de fictions⁶⁶.

⁶³ Sylvain Venayre, « La Belle Époque de l’aventure (1890-1920) », *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, n 24, 2002.

⁶⁴ Marc H. Smith, « Écritures et lectures italiennes de l’espace français au XVI^e siècle », dans *La culture du voyage: pratiques et discours de la renaissance à l’aube du XX^e siècle*, Paris, Harmattan, 2004, coll. « Logiques historiques », p. 38.

⁶⁵ En 1776, Adam Smith (1723-1790) vante les mérites du voyage chez les jeunes gens. Plus tard, à la Belle Époque, le voyage est associé à une démarche éducative, spirituelle et hygiénistes. Comme l’écrit Sylvain Venayre, le voyage permet un accomplissement de soi, un moment où saisir son propre destin et s’ouvrir au reste du monde. La pratique du « grand tour » est un privilège pour les artistes dès la fin du XVI^e siècle. D’origine française ou anglaises, ces artistes voyagent surtout en Italie pour « parfaire leurs humanités ». Voir : S. Venayre, « La Belle Époque de l’aventure (1890-1920) »..., *op. cit.* et Bernard Millet, « Le “grand tour”, un paysage photographique », *La pensée de midi*, vol. 3, n° 3, 2000.

⁶⁶ Daniel Chartier, « “Au-delà, il n’y a plus rien, plus rien que l’immensité désolée.” Problématiques de l’histoire de la représentation des Inuits, des récits des premiers explorateurs aux œuvres cinématographiques », *Revue internationale d’études canadiennes*, 2005, p. 178.

Comme le mentionnent les auteurs Sumarlidi Isleifsson et Daniel Chartier⁶⁷, le concept du « Nord » est à la fois relatif, complexe et malléable. Sherrill E. Grace explique :

North is multiple, shifting and elastic; it is a process, not an eternal fixed goal or condition. It is, above all, Others, and as such emphatically a construction of southerners, paradoxically invoked to distinguish us from those who are more southern⁶⁸.

Comme elle l'indique, le Nord n'est ni réel, ni naturel, ni même géologique. Il est le résultat d'une construction sociale. Depuis les mythes anciens, le Nord accumule les associations fascinantes, les contradictions, les histoires, les stéréotypes et une esthétique bien particulière⁶⁹. Cette construction s'est faite petit à petit, à travers différentes traditions, notamment littéraire, artistique et cinématographique. Selon Chartier, l'imaginaire du Nord se définit comme :

une série de figures, couleurs, éléments et caractéristiques transmises par des récits, romans, poèmes, films, tableaux et publicités qui, depuis le mythe de Thulé jusqu'aux représentations populaires contemporaines, en ont tissé un riche, mais complexe réseau de significations symboliques⁷⁰.

Outils d'analyse

Dans le cadre de la réouverture du pavillon Gérard-Morisset du MNBAQ en 2018, l'équipe de conservation a jugé nécessaire de revoir l'histoire de la photographie que présentait le musée. Anne-Marie Bouchard, conservatrice de l'art moderne pour le

⁶⁷ Sumarlidi Isleifsson et Daniel Chartier, *Iceland and Images of the North*, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 8-9.

⁶⁸ Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007, p. 16.

⁶⁹ *Ibid.* p. 15-16.

⁷⁰ Daniel Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », dans *Couleurs et lumières du Nord*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 22.

Musée national des beaux-arts de Québec (MNBAQ), explique qu'une nouvelle production photographique, jusqu'ici méconnue, émerge de l'histoire de la photographie au Québec. En parallèle des grands studios de photographie de Montréal et de Québec, la photographie québécoise et canadienne est aussi porteuse de corpus diversifiés, incluant la photographie amateur. La recherche universitaire et muséale a contribué à l'ouverture de la définition de la photographie, tout en assumant sa nature polymorphe (sociale, documentaire, artistique, commerciale). Pour Bouchard, l'histoire de la photographie est organique et jamais linéaire. Elle écrit :

Les fonds d'archives ont longtemps été le lieu du sommeil silencieux de milliers, voire de millions, de négatifs. Ce continent endormi s'éveille doucement sous nos yeux grâce à la numérisation, qui révèle aux spécialistes, comme au public en général, des images inédites qui transforment remarquablement ce que nous avons cru être l'unique Histoire de la photographie⁷¹.

Il est donc désormais nécessaire d'écrire à propos des histoires de la photographie, au pluriel. Du même coup, Bouchard souligne l'apport considérable des familles, des collectionneurs et des archivistes qui ont assuré la survie de la production photographique amateur. Ces derniers ont su saisir l'intérêt des démarches artistiques de ces artistes non professionnels, en dehors des circuits de reconnaissance institutionnalisés⁷².

Pour Martha Langford, le transfert d'un album photographique d'une collection privée vers une collection publique et institutionnelle transforme les conditions de visionnement de celui-ci. À l'intérieur du musée, l'action de regarder un album se fait dans un milieu impersonnel, mais jamais neutre. Langford explique qu'un album privé est un microcosme, qui devient alors le pont entre deux plus larges collections : celle

⁷¹ Anne-Marie Bouchard et MNBAQ, *350 ans de pratiques artistiques au Québec : croire, devenir, ressentir, imaginer, revendiquer*, Québec, Musée National des Beaux-arts de Québec, 2018, p. 52.

⁷² *Ibid.*

du concepteur de l'album et celle de l'institution gardienne. Elle ajoute : « Their histories intersect, with interesting lessons for the historiographer⁷³. »

L'étude spécifique de l'album du photographe amateur Hugh A. Peck, conservé au Musée McCord de Montréal, est de l'ordre de la micro-histoire. En analysant cet objet bien précis, ce dernier devient un filtre pour appréhender un phénomène historique plus grand. Basée sur les principes de la réduction d'objet, la micro-histoire propose de s'intéresser à un terrain contrôlable de taille limitée⁷⁴. Les archives sont une source d'informations importante pour ce type de recherche, puisqu'elles permettent aux chercheurs et aux chercheuses de faire table rase en faisant l'étude de données personnelles et familiales de tous les milieux sociaux. Travailler avec des sources privées à transformer notre compréhension du social, comme l'explique la sociologue Magali Uhl⁷⁵. Les albums photographiques, compris comme des récits visuels de l'intime, mettent en scène le quotidien. À travers cette narration du soi par l'image, on peut saisir « la façon dont les individus vivent leur société, se l'approprient, tissent des relations avec autrui, expérimentent les modalités du vivre ensemble tout en inventant de nouvelles formes de subjectivité⁷⁶. » Le soi est au centre de la narration, et les liens sociaux se tissent autour de l'individu comme une toile. Ces récits, de l'ordre du privé, deviennent en quelque sorte des témoignages de l'expérience collective, en mettant en relation la mémoire, les souvenirs et l'histoire⁷⁷. C'est ainsi que la micro-histoire met en lumière les réseaux sociaux : l'individu s'insère dans un tissage de liens avec les autres, ceux qui l'entourent, conditionnant ainsi les actions de celui-ci⁷⁸. La chercheuse Elizabeth Edwards explique que déplacer son angle d'analyse d'une perspective

⁷³ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 18.

⁷⁴ Paul-André Rosental, « Micro-histoire », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2019. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/micro-histoire/>

⁷⁵ Magali Uhl, *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Nanterre, Presses Universitaires Paris Ouest, 2015, p. 11.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.* p. 15.

⁷⁸ P.-A. Rosental, « Micro-histoire »..., *op. cit.*

macroscopique, qui tend à homogénéiser les faits, vers une perspective microscopique autorise un portrait plus complexe des histoires personnelles. La micro-histoire met en valeur les façons dont les dynamiques sociales, politiques et culturelles sont vécues. Il s'agit d'une approche pluridisciplinaire qui s'intéresse aux relations de classes, à l'identité, à l'impérialisme, aux changements de la modernité, à l'éducation et aux influences culturelles⁷⁹.

Cette complexification de l'histoire est également l'un des objectifs des études féministes. Comme l'écrit l'autrice Martine Delvaux, il faut « déplier l'histoire⁸⁰ » pour faire resurgir la complexité des identités, non pas uniquement individuelles, mais du système global dans lequel elles s'inscrivent⁸¹. Elle ajoute : « Être féministe, c'est être vigilante, curieuse et à l'affût, critique et soupçonneuse des discours dominants. C'est regarder derrière pour voir devant⁸² [...] » Dans le même ordre d'idée, Chartier invite à réfléchir les représentations culturelles du Nord et de l'Arctique dans des formes et des fonctions moins simplifiées⁸³. Pour ce faire, il élabore une vision dite « circumpolaire », dans le but de considérer le Nord en soi, en prenant en compte la complexité des liens qui lient les différentes parties qui le composent (cultures, positions, historicités). Pour Chartier, une recherche sur le Nord doit tenir compte des perspectives autochtones et allochtones, pour bien interpréter et saisir l'ensemble des relations en jeu dans le Nord. En effet, le Nord est l'un des premiers foyers des échanges interculturels⁸⁴. Comme le mentionne Mary Louise Pratt⁸⁵, les postes de traite (tout comme c'est le cas pour les missions, les mines, les sites de barrages qui prennent

⁷⁹ Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, NC, Duke University Press, 2012, coll. « Objects/histories », p. 2-3.

⁸⁰ Martine Delvaux, *Le monde est à toi*, Montréal, Québec, Éditions HélioTropé, 2017, coll. « Série K », p. 67.

⁸¹ *Ibid.* p. 72.

⁸² *Ibid.* p. 69.

⁸³ Daniel Chartier, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? », *Études germaniques*, vol. 71, n°2, 2016, p. 196-197.

⁸⁴ *Ibid.* p. 199.

⁸⁵ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

lieu dans le Nord) ont été de véritables zones de contacts entre Autochtones et allochtones, des espaces de rencontres entre plusieurs communautés culturelles.

Présentation des chapitres

Pour ce premier contact approfondi avec Hugh A. Peck et ses photographies, ayant comme mandat de mieux saisir la démarche à l'œuvre dans l'album photographique de ce dernier, il m'apparaît nécessaire de tracer dans le premier chapitre un portrait de l'homme et de son milieu. Ici, mon objectif est de tenter de percevoir ces motivations, ces ambitions et son positionnement social. Les archives du Musée McCord conservent quelques informations qui permettent d'amorcer une piste biographique⁸⁶, mais les pièces de ce qui s'est dévoilé comme étant un véritable casse-tête devaient être assemblées. Pour bien comprendre les aspirations de Peck, il est aussi important de regarder les réseaux qui l'entourent, c'est-à-dire son entourage (famille, amis, connaissances) et plus largement l'époque et le milieu dans lesquels il évolue.

Je propose dans le deuxième chapitre de plonger aussitôt dans l'analyse de l'album photographique de Peck, suivant l'itinéraire et les arrêts effectués par le navire *Adventure* dans le Nord canadien. L'examen de l'album à cette étape nous permettra de saisir l'étendue de l'objet d'étude et ainsi de nous familiariser avec le contenu à l'étude. De plus, ce chapitre nous permettra de comprendre les influences à l'œuvre dans l'album, décoder les représentations qui le traversent et mettre en contexte les nombreuses rencontres que Peck fera dans les postes de traite. Cette partie fera également ressortir le réseau de contacts et d'échanges qui se forment avec possiblement d'autres photographes amateurs : Geraldine Moodie (1854-1945) et John Douglas Moodie (1849-1947), Robert Stewart, Henry Martin Stewart Cotter (1873-1940), Louis-Auguste Romanet (1880-1964), George Burnham Boucher (1872-1939),

⁸⁶ Musée McCord, « Fonds Hugh A. Peck »..., *op. cit.*

Thierry Mallet (1884-1969), George Reid Munro (1887-1920), George Elson (1875-ca.1950) et Gaston Herodier (1879-1929).

Le troisième et dernier chapitre approfondit, d'une manière plus théorique, les manières d'étudier et de comprendre les albums de photographies. Ces différentes approches serviront à mieux cerner les spécificités de l'album de Hugh A. Peck. De l'intuition de départ jusqu'à la mise en œuvre et à la conception de l'album, quelles sont les étapes à traverser ? D'une part, la mise en album d'images, prises par soi ou par d'autres, est un moyen de se raconter, de se mettre en récit. En faisant notamment intervenir les études portant sur la conception de *scrapbooks*, il est possible de réfléchir à l'aspect biographique de ce type d'album. D'autre part, l'album photographique, en tant que regroupement d'objets hétéroclites, peut aussi être compris comme une collection. Plus largement, comme nous l'avons abordé dans cette introduction, l'album photographique remet en question notre façon de comprendre l'histoire linéaire, et trop souvent homogène.

CHAPITRE I

PANORAMA D'UN MONTRÉAL VICTORIEN AUTOUR DE HUGH A. PECK (1888-1945)

*Je voulais aussi qu'ils apprennent à vivre
et à survivre dans la nature. [...]
Ils devaient apprendre quels dangers les attendaient
sur le territoire et sur la mer.
Ils devaient apprendre à faire face à l'avenir.
Tous les parents partageaient ces préoccupations.*
Taamusi Qumaq, 2010

Dans ce premier chapitre, je cherche d'abord à reconstituer les récits de vie des proches de Hugh A. Peck. Ensuite, je souhaite retracer son parcours de manière chronologique, dans l'objectif de mieux le situer dans la vie culturelle montréalaise au tournant du XX^e siècle. Ce processus permettra de mettre en évidence la filiation qu'il existe entre la famille de Peck et son parcours de vie.

Aller à la rencontre de Hugh A. Peck, de son histoire, nous permettra de mieux définir les motifs de son voyage qu'il entreprend le 28 juillet 1909. Comme mentionné sur le site web du Musée McCord :

Après avoir terminé ses études et avant d'entrer sur le marché du travail, Hugh A. Peck, comme bien des jeunes gens de son époque, décide de partir à l'aventure. Il embarque à bord d'un bateau à vapeur de Revillon Frères qui porte le nom tout désigné de *S.S. Adventure* - sous le commandement

du capitaine Thierry Mallet (inspecteur de poste de traite pour Revillon Frères), du capitaine Crouch et du capitaine Cross⁸⁷.

Ces faits relatés, empreints d'autorité, mais forcément succincts, nous incitent à en valider le fonds. À la lumière de mes recherches, nous verrons notamment que le départ de Peck s'effectue au milieu de son parcours académique, et non à la suite de ses études. À la suite des informations accumulées par les archives du Musée McCord, j'ai effectué des recherches biographiques détaillées pour mieux saisir le contexte sociopolitique du début du XX^e siècle, ses origines, ce qui se déroule autour de lui à cette époque. Nous irons donc à la rencontre de son père, James Henry Peck (1851-1903) et de sa mère, Marie Alice Skelton (1855-1943). Cette exploration mettra en lumière l'influence du milieu bourgeois montréalais autour duquel la famille gravite, ainsi que les cercles artistiques auxquels ils ont accès.

1.1 James Henry Peck (1851-1903) et la *Peck Rolling Mills Limited*

Au début du XX^e siècle à Montréal, comme dans l'ensemble du Canada, la croissance économique est rapide : peuplement de l'Ouest canadien, exploitation des ressources naturelles, croissance démographique et développement du commerce international. La prospérité et l'optimisme de « la Belle Époque » se reflètent également dans les mentalités. L'historien Paul-André Linteau écrit : « Les hommes d'affaires et les dirigeants politiques vivent dans une véritable euphorie. [...] Ils sont les héros du jour et impriment à la société montréalaise leur vision d'un avenir brillant. Une époque où le progrès et la prospérité profitent à la population⁸⁸. »

Cette croissance bénéficie aux services financiers et aux industries. Elle permet un développement des méthodes de transport dans l'ensemble du pays, que l'on pense aux chemins de fer ou à l'expansion du port de Montréal (en 1899 et 1916). Évidemment,

⁸⁷ Musée McCord, « L'exploration de l'Arctique canadien »..., *op. cit.*

⁸⁸ Paul-André Linteau, « Deuxième partie : la grande expansion, 1896-1914 », *op. cit.* p. 209.

le secteur autour du port devient le cœur commercial de la ville. Sur la rue Saint-Jacques, on retrouve les édifices des grands capitalistes et des banques qui deviendront « le symbole de la puissance financière au Canada⁸⁹ ». Sur la rue Saint-Paul, autour du boulevard Saint-Laurent et de la rue McGill, on retrouve les bureaux, les entrepôts et les points de vente des grossistes et des importateurs.

L'économie montréalaise repose aussi sur le secteur manufacturier, que l'on pense au textile, au tabac, à la chaussure, aux produits alimentaires et à l'industrie lourde. Le développement des chemins de fer vers l'Ouest canadien profite aux secteurs du fer et de l'acier. Le développement de l'industrie pousse certaines entreprises à agrandir leurs usines pour augmenter leur production⁹⁰.

James Henry Peck, père de Hugh A. Peck, s'insère dans ce portrait économique de Montréal. Il devient codirecteur de la clouterie *Peck, Benny & Company* avec son oncle, Thomas Peck fils, en 1883 (fig. 1.1). D'abord située sur la rue Saint-Paul, l'entreprise déménage dans l'édifice du *Board of Trade*, rue Saint-Sacrement, en 1893⁹¹. Le père de James Henry, Thomas Peck (1808-1874) (fig. 1.2), fonde l'une des plus anciennes aciéries au Canada. D'origine loyaliste de l'Empire-Uni, il quitte New York pour Brockville et installe finalement sa clouterie à Montréal⁹². Grossistes de quincaillerie dès 1849, Thomas Peck et James Benny sont devenus producteurs de clous en 1873. La clouterie *Peck, Benny & Company*⁹³ offre un éventail de produits passant du clou de bardeaux au crampon de rail de chemin de fer. La compagnie remporte la médaille

⁸⁹ *Ibid.* p. 152.

⁹⁰ *Ibid.* p. 150.

⁹¹ Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société: Peck, Benny & Company », *Vieux-Montréal : Fiche d'une société*, En ligne, 2015. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_gro.php?id=238

⁹² Ellen Mary Easton McLeod, *In Good Hands: The Women of the Canadian Handicrafts Guild*, Ottawa, Carleton University Press, 1999, coll.« Women's experience Series », p. 17.

⁹³ La clouterie *Peck, Benny et Company* deviendra la *Thomas Peck Company* entre 1849 et 1870. Voir Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société: Peck, Benny & Company », *op. cit.*

de bronze à l'exposition du Dominion⁹⁴ en 1879. Ils installent leur usine de production aux abords du canal de Lachine et la compagnie grandit, jusqu'à devenir le chef de file des entreprises de ce type. L'archiviste Larry McNally écrit :

En effet, sa clouterie – comprenant quatre grandes fournaies et de nombreuses machines, actionnées par l'énergie hydraulique du canal, qui préparent et coupent le fer – contribue au développement du lieu comme berceau de la révolution industrielle au Canada⁹⁵.

Au XIX^e siècle, Montréal est le centre canadien du commerce des clous. De grandes usines (*Rolling Mills*) se développent en parallèle à de plus petites entreprises. L'utilisation d'anciennes et de nouvelles technologies coexiste. La croissance économique et démographique a un impact notable sur la construction de maisons, de granges, de structures industrielles, de bateaux, de routes et de chemins de fer. Les besoins en bois et en clous sont donc urgents. Au début du XIX^e siècle, les Montréalais dépendaient encore de l'importation européenne de clous pour leurs immeubles. Mais, la reconstruction du canal de Lachine (le bassin N°2 et le barrage Saint-Gabriel entre autres) dans les années 1840 a permis aux clouteries d'utiliser la puissance de l'eau pour augmenter leurs productions. Selon McNally, une deuxième usine de production pour la *Peck, Benny & Company* sur le bassin aurait ouvert en 1859 au coût de 30 000\$. La compagnie est florissante dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁹⁶. La clouterie restera indépendante des grands marchands jusqu'à sa fermeture dans les années 1940⁹⁷. La firme devient une compagnie à responsabilité limitée et obtient des lettres patentes

⁹⁴ Les expositions du Dominion sont des foires agricoles annuelles tenues dans diverses localités canadiennes entre 1879 et 1914, afin de promouvoir les progrès en agriculture. Voir Parcs Canada, « Lieu historique national du Canada du Pavillon de l'Exposition du Dominion, 1913-1914 », En ligne, 2018. Récupéré de https://www.pc.gc.ca/apps/dfhd/page_nhs_fra.aspx?id=1865

⁹⁵ Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société: Peck, Benny & Company », *op. cit.*

⁹⁶ Larry McNally, « Technical Advance and Stagnation: The Case of Nail Production in Nineteenth-Century Montreal », *Revue de la culture matérielle*, vol. 36, n°1, 1992.

⁹⁷ Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société: Peck, Benny & Company »..., *op. cit.*

du gouvernement fédéral. Elle change son nom pour la *Peck Rolling Mills Limited* en 1902.

James Henry Peck est alors à la tête d'une compagnie plus sollicitée que jamais avec le développement des chemins de fer vers l'Ouest canadien. Sir Thomas Shaughnessy (1853-1923) et Sir William Van Horne (1843-1915) du Canadien Pacifique font notamment partie du réseau de la famille Peck. James Henry Peck se marie à Mary Alice Skelton le 15 octobre 1878 (fig. 1.3). Ils s'installent au 167 rue Durocher, à Montréal dans le quartier du *Golden Square Mile*, lieu de prédilection de la bourgeoisie britannique de Montréal.

1.1.1 Le Mille Carré Doré

Les anglophones, particulièrement d'origine écossaise, ont la main mise sur de grands secteurs de l'économie montréalaise. La Belle Époque permettra à de riches familles écossaises d'augmenter leurs fortunes. Plusieurs des illustres capitalistes font partie de dynasties familiales ayant fait fortune dans le passé⁹⁸, c'est le cas pour les familles Molson et McGill à titre d'exemple. Cette grande bourgeoisie forme un réseau plutôt fermé concentré dans le même quartier. Selon l'historien Robert Sweeny :

L'opulence de ces familles, jointe aux barrières linguistiques et culturelles, contribuait à les isoler de la moyenne bourgeoisie francophone de la ville. Retranchés dans leurs résidences du Square Mile, quand ils ne s'évadaient pas vers leurs domaines de Senneville ou de Saint Andrews, ces hommes et ces femmes organisaient leur vie sociale autour des clubs privés, écoles et associations philanthropiques qu'ils avaient fondés et qu'ils soutenaient financièrement⁹⁹.

De 1850 à 1930, le Mille Carré Doré est le quartier résidentiel le plus riche du Canada : 70% des richesses du pays appartiennent aux habitants du *Golden Square Mile*. Les

⁹⁸ Paul-André Linteau, « Deuxième partie : la grande expansion, 1896-1914 », *op. cit.* p. 166.

⁹⁹ Musée des beaux-arts de Montréal, *The architecture of Edward & W.S. Maxwell*, *op. cit.* p. 36-37.

frontières de ce secteur se trouvent entre l'avenue Atwater et l'avenue du Parc, d'ouest en est, puis du mont Royal jusqu'aux voies de chemin de fer du Canadien Pacifique de la rue de la Gauchetière ; une aire d'environ un mille carré¹⁰⁰. Cette bourgeoisie habitant ce quartier est la plus influente de l'Empire britannique à l'extérieur de la Grande-Bretagne ; Linteau précise que l'attachement aux valeurs britanniques est fort. Les personnes de ce groupe font plusieurs aller-retour en Grande-Bretagne pour des séjours ou par affaire. Fiers, ils tentent de recréer les modèles britanniques à Montréal. La philanthropie et l'éducation sont fortement valorisées¹⁰¹. La sociabilité anglaise est aussi imitée : des clubs sélects, des équipes sportives, des réceptions grandioses, etc.

La famille Peck est parfaitement intégrée à ce milieu bourgeois, comme le montre la carte des lieux fréquentés par la famille (fig. 1.4). Homme d'affaires influent, James Peck est un membre actif de la *Montreal Board of Trade* et du Club Saint-James. Sa femme et lui sont membres de l'Art Association of Montreal (AAM). Ces nombreux lieux de rencontre leur permettent de fréquenter les plus grands leaders du moment dans le monde des affaires et de la politique¹⁰². Les membres s'invitent ainsi à siéger mutuellement à des conseils d'administration¹⁰³.

Au début de leur mariage, Alice Skelton et James Henry Peck habitent le 107 rue MacKay, à Montréal. En 1891, la jeune famille acquiert le 167 rue Durocher, l'ancienne maison des parents de James Henry, surnommé la « Undermount ». Située au pied du Mont-Royal, cette propriété se trouve au coin des rues Durocher et de l'avenue des Pins. Le terrain, comprenant la maison, est d'une superficie de 50 000 pieds carrés¹⁰⁴. Dès l'acquisition, la famille entreprend plusieurs travaux, notamment

¹⁰⁰ François Rémillard, *Demeures bourgeoises de Montréal. Le mille carré doré : 1850-1930*, Montréal, Éditions du Méridien, 1986, p. 17.

¹⁰¹ Paul-André Linteau, « Deuxième partie : la grande expansion, 1896-1914 »..., *op. cit.* p. 170.

¹⁰² E.M.E. McLeod, *In good hands...*, *op. cit.* p. 17.

¹⁰³ Margaret W. Westley, *Grandeur et déclin. L'élite anglo-protestante de Montréal : 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990, p. 23.

¹⁰⁴ E.M.E. McLeod, *In good hands...*, *op. cit.* p. 18.

l'ajout d'une tour à l'avant et d'une extension à l'arrière pour une salle à manger, un vestiaire et une nouvelle cuisine. La *Undermount* compte quarante pièces, comprenant une véranda, une salle de billard, une bibliothèque, des logements pour les domestiques à l'étage et une salle de bal avec deux pianos à queue¹⁰⁵.

L'élite se rassemble aussi dans la région du Bas-Saint-Laurent pour les vacances d'été. Les Peck y ont, eux aussi, une maison de retraite. En 1882, ils sont parmi les premiers Montréalais à construire une maison d'été à Métis-sur-Mer, un petit village près de Rimouski. Ils s'y rendent en bateau jusqu'à l'arrivée du train en 1920¹⁰⁶.

1.2 Marie Alice Skelton Peck (1855-1943) : porte-voix de l'artisanat canadien

Née le 11 décembre 1855 à Toronto, Mary Alice Skelton (fig. 1.5) est issue d'un milieu bourgeois. Son père, James W. Skelton, est un homme d'affaires prospère. Sa mère, Marianne Gault, est, quant à elle, issue d'une famille richissime. André Frédérick Gault (1833-1903), le frère de Marianne, est le président de la *Dominion Cotton Company*. Son fils, Andrew Hamilton Gault (1882-1958)¹⁰⁷, est le fondateur du *Princess Patricia's Canadian Light Infantry*¹⁰⁸ pendant la Première Guerre mondiale. Il fait le don de sa propriété de 1000 hectares située au Mont-Saint-Hilaire à l'Université McGill en 1958¹⁰⁹.

James W. Skelton et Marianne Gault auront sept enfants : Leslie, Charles, Alice, Rachel, Kate et Emma. La famille Skelton déménage à Montréal en 1861. Ils résident

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 18.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 19.

¹⁰⁷ Jean Pariseau, « Andrew Hamilton Gault », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2013. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gault-andrew-hamilton>

¹⁰⁸ Le *Princess Patricia's Canadian Light Infantry* (PPCLI) est l'un des trois grands régiments d'infanterie des Forces armées canadiennes. C'est l'un des régiments les plus décorés du Canada. Il est principalement basé en Alberta et au Manitoba.

¹⁰⁹ Université McGill, « Réserve Naturelle Gault », *La Réserve Naturelle Gault*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://gault.mcgill.ca/fr/>

au 28 avenue McGill College. Ils possèdent aussi une maison d'été à Cacouna. En vacances, ils fréquentent les grandes familles anglaises dont celles de William Markland Molson (1833-1913), Andrew Allan Sr. (1822-1901) et John Ross (1818-1871)¹¹⁰.

Alice Skelton entre dans un pensionnat (*boarding school*) anglais à l'âge de 14 ans. Elle entame donc le voyage de dix-neuf jours sur l'océan Atlantique en compagnie de son père et son frère, Leslie. De 1868 à 1871, elle a l'occasion de voyager à travers le continent. Leslie Skelton étudie, quant à lui, les arts à Paris comme apprentis auprès de M.J. Ilwill. Il a d'ailleurs la chance d'exposer au Salon de Paris en 1901, à l'Académie Royale de Londres en 1904, puis plus tard à Chicago, à New York, à Montréal (pour l'AAM) et à la *Royal Canadian Academy of Arts* (RCA). Il deviendra vice-directeur du *Colorado College of Art*. Après sa mort en 1929, Alice Skelton lui organise une exposition posthume à Montréal¹¹¹.

Alice Skelton revient ensuite à Montréal en 1872. Elle se marie avec James Henry Peck en 1878 et aura sept enfants : Edmond Hastings, James Bauman, Margaret Hester, Henry Hamilton, Leslie Stuart, Hugh Adderley et Brian Alison. À partir des années 1890, Alice Skelton Peck s'implique dans plusieurs groupes montréalais : membre de l'AAM, membre de la *Montreal Ladies' Morning Musical Club*, cofondatrice et présidente de l'antenne montréalaise de la *Women's Art Association of Canada* (WAAC), cocréatrice de la *Société d'archéologie et de numismatique de Montréal*¹¹²,

¹¹⁰ Pour son livre portant sur la guilde canadienne d'artisanat (CHG), McLeod dresse un portrait complet de Marie Alice Skelton dans le premier chapitre, dédié aux deux créatrices de la guilde. Voir E.M.E. McLeod, *In good hands...*, *op. cit.*

¹¹¹ *Ibid.* p. 42.

¹¹² Cette société s'intéresse à l'histoire canadienne. Elle vise la promotion et la sauvegarde du patrimoine montréalais. Adélar-Joseph Boucher (1835-1912) et Stanley Clark Bagg (1820-1873) en sont les fondateurs. Pour les membres, la sauvegarde du patrimoine et l'éducation de la jeunesse étaient au cœur de la construction d'une grande nation. Pour plus d'informations : Anne Gombert, « La Société d'Archéologie et de Numismatique de Montréal », *Château Ramzay : mémoires des Montréalais*, En ligne, 19 janvier 2016. Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/la-societe-darcheologie-et-de-numismatique-de-montreal>

membre du *Montréal Local Council of Women (MLCW)*, membre de la *Society of Arts and Crafts of Canada* et autres. Elle participera aussi activement à l'ouverture de la première boutique d'artisanat, *Our Handicrafts Shop*, au square Phillips en 1902 en collaboration avec le WAAC¹¹³ (fig. 1.6).

Suite au décès soudain de James Henry Peck en 1903¹¹⁴, elle prend le contrôle de la *Peck Rolling Mills Limited* jusqu'en 1917, année où Esmond Hastings Peck¹¹⁵, le plus âgé de ses fils, prendra la relève.

C'est par la fondation de la *Canadian Handicraft Guild (CHG)* de Montréal, en 1905, avec sa collègue Mary Martha « May » Phillips (1856-1937), qu'elle changea considérablement le paysage artistique canadien. Skelton Peck en est la présidente de 1909 à 1911. Elle voyage à travers le Canada pour trouver les plus belles pièces d'artisanat, notamment dans les communautés autochtones. Lors de l'un de ses voyages, elle fait la connaissance de Patsy Andrews, une artiste américaine avec qui elle partagera ses résidences jusqu'à la fin de sa vie¹¹⁶. Comme présidente de la CHG, Skelton Peck contribue à plusieurs expositions internationales, conférences et diners philanthropiques. Elle met en place une bibliothèque de référence regroupant des objets d'artisanat dans l'objectif de bâtir une collection éducative permanente. Une partie de cette collection est logée dans la galerie industrielle de l'AAM, rue Sherbrooke¹¹⁷. Une

¹¹³ Notons que l'Art Association of Montreal, de 1879 à 1912, est situé au coin nord-est du square Phillips, à quelques pas de la boutique. Voir Julia Skelly, « Art Association of Montreal », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2016. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/art-association-of-montreal>

¹¹⁴ Hugh A. Peck est alors âgé de 15 ans.

¹¹⁵ Esmond Hastings Peck serait le mari de Pamela Ann Merrill, née en 1918. Elle figure sur la *Biographical Index of Artists in Canada* (McMann, 2000, p.183) comme peintre et membre de l'AAM.

¹¹⁶ Judith Friedland, « Mary Alice (Skelton) Peck 1855-1943 », dans *Restoring the spirit: the beginnings of occupational therapy in Canada, 1890-1930*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 74.

¹¹⁷ Ellen Mary Easton McLeod, *Entre bonnes mains. La Guilde : un siècle de savoir-faire canadien*, Montréal, 2016, p. 113-114. D'avantage basé sur le mémoire de McLeod déposé en 1994 à l'Université Carleton, la version originale anglaise de cet essai publié en 1999 est plus détaillée que la traduction

exposition est d'ailleurs présentée à l'AAM à partir de ces objets en 1914. Pour Skelton Peck, la transmission des savoirs et la diffusion des connaissances sont les éléments les plus importants de son mandat. Elle démissionne du poste de présidente en 1911 après la mort de son fils Harry et les problèmes de santé de sa mère. Elle revient en 1913 en tant que chef de diffusion de la CHG.

La Première Guerre mondiale met un frein aux activités de la CHG : les aides gouvernementales¹¹⁸ sont réduites et les membres participent activement aux efforts de guerre. Alice Skelton Peck se rend en Angleterre et travaille dans un hôpital privé. Elle enseigne l'artisanat aux soldats blessés. Cette forme de thérapie par l'art a des bienfaits sur la convalescence des soldats, au plus grand bonheur de Skelton Peck. À son retour au Canada en 1916, elle entreprend des séances de tissage dans les hôpitaux montréalais et inaugure le programme de réadaptation par le travail pour les soldats de retour du front, à la demande de la commission des hôpitaux de Montréal. L'année suivante, elle instaure des ateliers d'artisanat pour les vétérans, les *Undermount Industries*, dans le sous-sol de sa grande maison rue Durocher, avec l'assistance de Patsy Andrews. Les ateliers pouvaient compter jusqu'à vingt-cinq participants. Skelton Peck vendait ensuite la production des soldats, leur permettant de gagner un peu d'argent, en plus de leur donner confiance et autonomie¹¹⁹. En 1926, elle vend la *Undermount*. Elle s'installe dans l'immeuble « The Trafalgar » sur l'avenue Côte-des-Neiges en compagnie de Stuart, son plus jeune fils, et de Patsy Andrews. À la fin des années 1920, elle voyage en train à la rencontre d'artisans locaux. Elle se rend dans les Maritimes, à l'île du Cap-Breton, dans les Prairies canadiennes, en Colombie-Britannique et en Alaska¹²⁰. En 1930, elle acquiert une ferme de 500 acres dans la communauté de Dunany, près de

française de 2016, et elle s'articule différemment. Pour cette raison, je ferai référence aux deux essais selon l'information relayée.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 116.

¹¹⁹ J. Friedland, « *Mary Alice (Skelton) Peck 1855-1943* »..., *op. cit.*

¹²⁰ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.*

Lachute. Elle continue de tisser à partir de vieux métiers à main jusqu'à son décès le 17 mars 1943 à l'âge de 88 ans¹²¹.

Mary Alice Skelton Peck s'intéresse à plusieurs formes d'art : ses écrits et ses correspondances montrent qu'elle écrit des histoires pour enfants, de la poésie, de la prose et des essais. Elle s'intéresse aussi au tissage, à la couture et à la poterie. Souhaitant unir ces diverses formes d'expressions artistiques, elle s'exerce à la reliure. Selon Ellen Easton McLeod, elle opère même une presse à main (« *handpress* »)¹²². D'ailleurs, le 28 février 1905, une exposition présentée à la galerie de l'AAM, organisée par la CHG, présente un catalogue de 38 pages, relié à la main avec une couverture en tissu de laine traditionnel écossais [*homespun*] gris entièrement confectionnée par Alice Skelton Peck¹²³. De plus, en 1911, la CHG envoie un groupe d'articles représentatifs de l'artisanat canadien à la royauté britannique pour le couronnement de la reine Mary, conjointe du nouveau roi Georges-V. Un livre relié par Skelton Peck et recouvert d'une couverture de soie qu'elle conçoit et tisse elle-même fait partie de l'ensemble¹²⁴. Cet engouement pour l'artisanat, et plus particulièrement l'art du livre et de la reliure, est lié à la popularité du mouvement *Arts & Crafts* au Canada comme en Grande-Bretagne en cette période d'industrialisation¹²⁵. William Morris (1834-1896) est alors une figure emblématique de la typographie et de l'art de la reliure.

La fondation de la CHG en 1905 par Alice Skelton Peck et Mary Martha Phillips s'inscrit dans l'essor du mouvement artistique et transdisciplinaire *Arts & Crafts*¹²⁶.

¹²¹ E.M.E. McLeod, *In good hands...*, *op. cit.* p. 22.

¹²² *Ibid.* p. 20.

¹²³ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 73.

¹²⁴ *Ibid.* p. 96.

¹²⁵ V.P. Curtis, *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography...*, *op. cit.* p. 9.

¹²⁶ Le mouvement *Art & Crafts* est particulièrement populaire en Angleterre autour des années 1860 jusqu'à la fin de l'époque victorienne. Il s'inscrit en réponse à la révolution industrielle en cours. Le mouvement remet en question les valeurs modernes, notamment par un attachement pour le passé et par le rejet des nouvelles technologies commerciales. Ce mouvement se rattache aussi à un mode de vie : les

Ce mouvement est lié à la révolution industrielle, aux transformations technologiques et sociales. L'une des revendications du mouvement est l'unification des différents champs d'expertise artistiques, des beaux-arts aux arts appliqués¹²⁷. Le mouvement *Arts & Crafts* contribue, notamment, à la popularité des albums photographiques au cours du XIX^e siècle. L'artisanat, incluant l'art du livre et de la reliure, est alors vu comme un moyen de s'opposer à l'industrialisation de l'ère victorienne¹²⁸. Suivant ce courant, la CHG fait la promotion du raffinement des objets de la vie quotidienne. Alice Skelton Peck et sa collègue, Mary Martha Phillips, sont soucieuses du design de base et de la qualité d'exécution. Elles enseignent au grand public à « raffiner ses goûts [pour élever] les normes artistiques de la nation » selon McLeod¹²⁹. Cet objectif passe par la valorisation et la revitalisation des régions rurales. Les projets de la guilde auront de la visibilité dans les plus grandes foires et salons internationaux¹³⁰.

À compter de 1908, la CHG étend ses activités et ses recherches vers le Nord canadien. Informée par le major David McKeand¹³¹ (1878-1966) du bureau administratif des Territoires du Nord-Ouest en charge du district de l'Ungava que la situation économique de ses habitants est précaire, la CHG s'engage donc à encourager la production artisanale par la diffusion et la commercialisation de l'artisanat inuit. Déjà, un certain engouement pour le Grand Nord se fait sentir dans les métropoles

adeptes souhaitent marier la beauté à l'utilitaire. John Ruskin (1819-1900) et William Morris (1834-1896) sont des figures importantes de ce courant. Pour plus d'informations, voir notamment Sandra Alföldy, « The Commodification of William Morris: Emotive Links in a Mass-Produced World », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 27, n°1/2, 2000.

¹²⁷ Rosalind Pepall, « Les intérieurs domestiques canadiens et les traditions Arts and Crafts », dans *Artistes, architectes & artisans: art canadien 1890-1918*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 56.

¹²⁸ V.P. Curtis, *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography...*, *op. cit.* p. 9.

¹²⁹ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 49.

¹³⁰ Elaine C. Paterson, « Crafting Empire: Intersections of Irish and Canadian Women's History », *Journal of Canadian Art History*, vol. 34, n°2, 2013, p. 243.

¹³¹ Le major David McKeand était en charge de la patrouille annuelle de l'Est de l'Arctique, dans la région de l'Ungava. La classe et le piégeage dans la région diminuent au tournant du XX^e siècle (jusqu'en 1940). Il propose donc au gouvernement canadien et à la CHG l'organisation d'un marché d'artisanat inuit qui pourrait être développé dans le sud. Voir Richard C. Crandall, *Inuit Art: A History*, Caroline du Nord, McFarland, 2000, p. 40.

américaines. La même année, l'*American Museum of Natural History* organise l'exposition *Arctic Life*¹³² (fig. 1.7). Cet événement rapporte les explorations nordiques de Robert Peary (1856-1920) et présente des artefacts et de l'artisanat inuit. En 1912, l'explorateur Christian Leden (1882-1957) est à Montréal pour raconter son périple au Groenland¹³³. Il présente un discours à l'AAM intitulé « The People of the North Pole »¹³⁴. Le même mois, la CHG parraine l'organisation de la conférence « The Eskimos, Their Arts and Handicrafts » de Leden à l'hôtel Windsor à Montréal. Il y présente des photographies, des enregistrements musicaux et plusieurs objets artisanaux ramenés de l'Arctique. Quelques années plus tard, en 1915, la CHG organise une exposition de jouets incluant plusieurs sculptures inuit. Selon les recherches de McLeod, l'exposition contient des sculptures ramenées par Hugh A. Peck¹³⁵. La distance et l'inaccessibilité n'arrêtent pas la CHG : une entente avec CBH est faite pour la promotion et la croissance d'un marché d'art inuit¹³⁶.

1.2.1 Un carnet de contacts bien rempli

Par leurs implications multiples dans les associations artistiques de Montréal et à travers le développement de la CHG, Mary Martha Phillips et Alice Skelton Peck

¹³² Ellen Easton McLeod mentionne l'exposition « Arctic Life » de 1908 du Musée américain d'histoire naturelle sur les traces de l'explorateur Robert Peary (p. 157). Or, j'ai plutôt retracé l'exposition « Eskimo Life » de 1908 au même musée, comme le démontre la figure 1.7.

¹³³ Musée canadien de l'histoire, « L'art historique inuit: Christian Leden, collectionneur », En ligne, 2017. Récupéré de https://www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/tresors/art_inuit/inart33f.html

¹³⁴ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 157-158.

¹³⁵ Ellen Easton McLeod écrit : « [...] l'exposition comporte possiblement des sculptures ramenées de l'Arctique en 1913 par Hugh, le fils d'Alice Peck » (p.158). McLeod évoque une lettre du fils de Hugh A. Peck, Richard Peck, du 28 octobre 1993, ainsi qu'un entretien téléphonique le 24 avril 1998 pour justifier cette affirmation. Pourtant, si elle fait référence à la collection de sculptures inuit détenues par le Musée McCord, ils ont plutôt été ramenés lors de son voyage de 1909. Voir Musée McCord, « Sculpture : femme et enfant », *Collection et recherche*, En ligne, 2018. Récupéré de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/L19.30>. Le 4 juin 1913, Hugh A. Peck se marie à Édith Madeline Kohl (fig. 1.16). Comme les navires menés par Revillon Frères visitent Montréal à la fin du mois de juillet, il serait étonnant que Peck quitte pour un second voyage dans le Nord canadien suite à son mariage.

¹³⁶ Aditi Ohri, *Recognition on Settler Terms: The Canadian Handicrafts Guild and First Nations Craft from 1900 to 1967*, Mémoire, Université Concordia, 2017, p. 33.

développent un vaste réseau de contacts, incluant des personnes influentes du milieu. McLeod écrit à leurs propos :

Elles connaissent nombre d'universitaires et de chefs de file canadiens dans des domaines tels la science, l'ethnologie, la médecine, le droit, la politique, la littérature, l'architecture, la musique et les arts visuels, parce que les élites constituent encore un petit groupe et que Montréal est la plus importante ville canadienne. Ces amitiés, ainsi que l'engagement des femmes dans leur travail leur inspirent le respect de nombreux intellectuels de l'époque¹³⁷.

La CHG partage d'ailleurs le même espace que l'AAM pendant quelques années. On peut donc croire qu'Alice Skelton Peck est en contact avec les artistes importants de la scène montréalaise, notamment les membres de l'AAM.

Pour la WAAC, Alice Skelton Peck coorganise une exposition pour la réouverture du grand magasin Morgan en 1900¹³⁸. Plusieurs collectionneurs font des prêts d'arts décoratifs, de sculptures, de ferronneries, de poteries, de céramiques, de tissages, de dentelles, de broderies, de vanneries, d'éventails, de miniatures, de reliures, de maroquineries, d'illustrations et de dessins industriels pour cette exposition d'artisanat, dont notamment les collectionneurs William Brymner (1855-1925), William McFarlane Notman (1857-1913), Sir William Van Horne (1843-1915) et Madame William Markland Molson (1833-1913)¹³⁹.

¹³⁷ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 95.

¹³⁸ Le magasin Smith & Morgan ouvre ses portes le 22 mai 1845 à Montréal. Après avoir déménagé de nombreuses fois, le commerce s'installe au sommet de la Côte-du-Beaver-Hall, au nord du square Phillips et de l'avenue Union, en 1891. C'est uniquement en 1900 que le magasin divise ses activités commerciales et les activités de fabrication dans deux bâtiments distincts. À la fin des années 1960, la Compagnie de la Baie d'Hudson achète Henry Morgan & Company Ltd. Pour plus de détails : Compagnie de la Baie d'Hudson, « Morgan de Montréal », *Histoire de la fondation*, En ligne, 2016. Récupéré de <http://www.patrimoinehbc.ca/fr/histoire/acquisitions-1/morgan-de-montreal>

¹³⁹ Janet Brooke, *Le goût de l'art. Les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, p. 22.

Pour l'ouverture de la CHG, les fondatrices demandent l'aide de leurs connaissances pour les questions administratives : Skelton Peck fait appel au grand collectionneur de tableaux impressionnistes Sir George Drummond (1829-1910) ainsi qu'au haut-commissaire du Canada à Londres et grand collectionneur, Sir Donald Smith (1820-1914)¹⁴⁰. Phillips et Skelton Peck nomment temporairement William Douw Lighthall (1857-1954) comme président et le juge en chef Sir Melbourne McTaggard Tait (1842-1917) comme vice-président de la CHG¹⁴¹ dans le but de faciliter l'ouverture de celle-ci. Lors de la formation de la guilde, dès 1906, les femmes n'ont pas encore le droit de vote ou le droit de représentation au Parlement. Phillips et Skelton Peck demandent donc à de puissants alliés masculins d'agir à titre d'officiers honoraires de la CHG.

D'autres personnalités de l'époque contribuent financièrement à la CHG par des dons, c'est le cas pour Sir Thomas Shaughnessy (1853-1923) et le lieutenant-gouverneur du Manitoba Sir Daniel MacMillan (1846-1933). D'autres sont des membres honoraires de la CHG : le comte Albert Grey (1851-1917), Madame Rudyard Kipling (1862-1939) et Madame Humphrey Ward (1851-1920). De plus, dans le but d'accroître leur visibilité, la CHG fait plusieurs cadeaux d'envergure à la famille royale anglaise.

Passionnée d'écriture et de poésie, Peck écrit beaucoup sur ces voyages et sur la CHG. Elle entretient des correspondances avec plusieurs personnalités d'envergure : l'ethnologue Marius Barbeau (1883-1969), la famille Strathcona, Lady Aberdeen (1857-1939), le docteur John McCrae (1872-1918) et Thomas Edward Lawrence

¹⁴⁰Écossais, Sir Donald Smith est un fonctionnaire de la CBH qui travaille près de la baie James et dans le Labrador. Il s'implique aussi en politique où il contribue notamment à la chute du gouvernement Macdonald. Pour son implication, l'homme d'affaires récolte plusieurs honneurs du gouvernement canadien. Il fut élevé à titre de Lord Strathcona par la pairie anglaise en 1897. Philanthrope, il contribue grandement à l'agrandissement de la ville de Montréal : construction de l'hôpital Royal Victoria, construction du Musée des beaux-arts et développement de l'Université McGill. Pour plus d'informations, voir Alexander Reford, « Smith, Donald Alexander (Lord Strathcona) (1820-1914) », *Dictionnaire biographique du Canada*, En ligne, 2019. Récupéré de http://www.biographi.ca/fr/bio/smith_donald_alexander_14E.html

¹⁴¹ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 81.

(1888-1935)¹⁴². Le réseau d’Alice Skelton Peck s’étend dans plusieurs sphères d’activités que ce soit politique, culturel ou économique.

1.3 Parcours biographique de Hugh A. Peck (1888-1945)

Hugh Adderley Peck est né le 5 décembre 1888 à Montréal. Baptisé à l’église presbytérienne St-Andrew le 27 janvier 1889 (fig. 1.8), il grandit dans le quartier bourgeois du Mille Carré Doré de la métropole. Âgé de 14 ans, il fréquente l’*Upper Canada College* (UCC) de Toronto (fig. 1.9). Le cursus de ce collège pour garçons prenait pour modèle le prestigieux collège d’Eton, en Angleterre¹⁴³. De 1905 à 1907, le formulaire de l’armée fait mention que Peck revient à Montréal pour étudier à l’école St-John’s¹⁴⁴. Tout comme l’UCC, l’école St-John’s s’inscrit dans la tradition britannique. D’ailleurs, une photographie datant de 1905-1906 collée à la toute fin de l’album photographique ici étudié montre les préfets de l’école St-John’s. Hugh A. Peck y apparaît accompagné de treize autres collègues (fig. 1.10). Le système de préfets est propre aux institutions britanniques. Le préfet est le représentant de la classe. Il a la tâche de communiquer avec l’administration et celui-ci est responsable de garder l’ordre en l’absence du professeur ou lors de déplacements¹⁴⁵.

De 1907 à 1911, Peck est inscrit au baccalauréat en architecture de l’Université McGill à Montréal (fig. 1.11). La discipline connaît alors un nouvel élan depuis peu. En effet, c’est en 1890 que l’Association des architectes de la province de Québec adopte pour la première fois une constitution, incluant un examen portant sur l’architecture pour les candidats souhaitant devenir membres de l’association professionnelle. Les architectes

¹⁴² J. Friedland, « Mary Alice (Skelton) Peck 1855-1943 »..., *op. cit.*

¹⁴³ Steve McLean, « Upper Canada College », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2012. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/upper-canada-college>

¹⁴⁴ Le Upper Canada College fut fondé en 1861 sous le nom d’école St. John’s. C’est en 1909 que le collège change de nom pour devenir le Lower Canada College (LCC).

¹⁴⁵ Margaret W. Westley, *Grandeur et déclin. L’élite anglo-protestante de Montréal, 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990, p. 80.

qui souhaitent se joindre à l'association doivent répondre aux exigences fixées par l'association. Le modèle rappelle le procédé en vigueur à l'École des Beaux-arts de Paris¹⁴⁶. Jusqu'en 1890, deux voies étaient offertes aux apprentis architectes : il était possible de poursuivre des études à l'extérieur du pays (aux États-Unis ou en Europe) ou de joindre un bureau d'architectes selon un système de mentorat. L'architecte Alexander Cowper Hutchison (1838-1922) écrit :

Il est vrai que les jeunes gens peuvent entrer dans l'agence d'un architecte et y passer quelques années pour apprendre le métier... mais pour ce qui est d'enseigner l'architecture d'une manière systématique, rien n'a encore été fait – les moyens de donner cet enseignement n'existent pas¹⁴⁷.

Les livres et les revues, ainsi que les voyages permettent aux jeunes architectes de compléter leurs apprentissages sur l'architecture et s'ouvrir aux styles en vogue.

Plusieurs membres de l'Association des architectes de la province de Québec font pression pour obtenir une école d'architecture à Montréal et ainsi satisfaire cette nouvelle demande. L'Université McGill semble toute désignée pour répondre à ce besoin, mais un manque de fonds retarde le projet. C'est finalement en 1896 avec la générosité de W.C. Macdonald (1831-1917), que la première école d'architecture est inaugurée sur le campus de l'Université McGill¹⁴⁸.

De 1903 à 1913, l'architecte d'origine écossaise Percy Nobbs (1875-1964) est directeur de l'école d'architecture. Membre de l'AAM, Nobbs réorganise rapidement le circuit académique des étudiants de l'école. Pendant quatre années, les étudiants peuvent choisir entre deux parcours académiques: celui des sciences appliquées (B.Sc.) suivant un parcours plus technique à la manière de l'ingénierie

¹⁴⁶ Kelly Crossman, *Architecture in Transition: From Art to Practice, 1885-1906*, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1987, p. 55.

¹⁴⁷ Musée des beaux-arts de Montréal, *The architecture of Edward & W.S. Maxwell*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 25.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 25.

civile, et le parcours architectural (B.Arch.) incluant davantage de cours liés à l'art. Nobbs s'entoure de trois autres professeurs en 1906 : Cecil E. Burgess (1888-1956), E.E.S. Mattice et Marcel C.T. Beullac. Pour l'année 1912, les recherches montrent que seulement huit étudiants obtiennent leurs diplômes de l'Université McGill¹⁴⁹.

En ce qui concerne Hugh A. Peck, la mention « B.Arch. » se retrouve sous son nom sur le *McGill Honour Roll* (fig. 1.11). C'est donc dire qu'il a choisi un parcours moins technique et plus artistique. Après ses études, en 1915, il rejoint le cabinet *Barott Blackader & Webster*¹⁵⁰ de Montréal (fig. 1.12). À partir de 1914, la firme d'architecture travaille sur la station du Canadien Pacifique de Vancouver. Puis, de 1914 à 1915, Barott et sa firme travaillent sur les plans du théâtre Saint-Denis de Montréal¹⁵¹. Il est donc possible d'envisager que Peck participe, de près ou de loin, à ces différents projets étant employé de la firme.

Le seul projet architectural signé par Hugh A. Peck connu à ce jour est l'élargissement de la maison Thomas Brunet en 1928. Construite en 1834 près du lac des Deux-Montagnes, cette maison de pierres est l'œuvre du maçon Charles Brunet (1794-1859). C'est en 1919 que le frère de Hugh, James Bowman Peck, alors vice-président de la compagnie *Peck Rolling Mills*, transforme le site en un domaine de villégiature agricole, qui lui servira de seconde résidence. James Bowman Peck demande à son frère d'ajouter deux annexes importantes à la maison originale. Cet agrandissement est inspiré par le courant régionaliste en architecture, à la manière de certains châteaux français. Le domaine sera éventuellement vendu à la mort de

¹⁴⁹ Norbert Schoenauer, « School of Architecture : History », *Peter Guo-hua Fu School of Architecture*, En ligne, 2017. Récupéré de <https://www.mcgill.ca/architecture/school/history>

¹⁵⁰ En 1911, Ernest Isbell Barott (1884-1966), alors jeune architecte, se déplace à Montréal comme dessinateur en chef pour le projet d'agrandissement de la gare Windsor. Il s'y installera pour les années à venir. En 1912, il forme avec Daniel T. Webster et Gordon H. Blackader (1885-1916) l'agence *Barott, Blackader & Webster*. Voir Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'un concepteur : Ernest Isbell Barott », *Vieux-Montréal : Fiche d'un concepteur*, En ligne, 2005. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_conc.php?id=58&sec=p

¹⁵¹ *Ibid.*

James Bowman Peck en 1955. La maison est aujourd'hui inscrite au registre du patrimoine culturel du Québec¹⁵².

1.3.1 Départ vers le Nord canadien

Avant de terminer ses études et de contribuer en tant qu'architecte à ces différents projets, Hugh A. Peck s'engage dans un périple abord du vapeur *Adventure* de la compagnie Revillon Frères pour un voyage de plus de deux mois dont il rend le témoignage dans son album photographique ainsi que dans son journal de bord. Âgé de 20 ans, il est à mi-parcours de son baccalauréat en architecture¹⁵³. Il quitte donc Montréal le 28 juillet à 8h45. Le navire et l'équipage seront de retour à Halifax à 16h30 le 6 octobre 1909. De là, il prendra un train vers Montréal le lendemain matin, le 7 octobre 1909 à 8h00.

Le départ du navire *Adventure* de Revillon Frères marque l'actualité de la ville de Montréal. En effet, le 24 juillet 1909, *La Presse* titre son journal « La traite des fourrures au Canada » (fig. 1.13). À quatre jours du grand départ, le reportage sur la page couverture s'intéresse au commerce de fourrures de la maison Revillon Frères, et plus spécifiquement de la présence du vapeur *Adventure* aux abords de la ville. On y lit que tous les étés, le navire à vapeur revient à Montréal chercher le matériel nécessaire pour approvisionner les postes de la compagnie.

En 1909, Revillon Frères possède quarante-huit magasins dans l'est de l'Arctique. La CBH compte, quant à elle, cinquante-deux postes¹⁵⁴. Les deux entreprises disposent

¹⁵² Répertoire du patrimoine culturel du Québec, « Maison Thomas-Brunet », En ligne, 2013. Récupéré de

[http://www.patrimoine-](http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=118716&type=bien#.XDESo1xKiUI)

[culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=118716&type=bien#.XDESo1xKiUI](http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=118716&type=bien#.XDESo1xKiUI)

¹⁵³ Les recherches du Musée McCord affirment que le voyage se déroule « après avoir terminé ses études et avant d'entrer sur le marché du travail [...] » sur leur site web. Voir : Musée McCord, « L'exploration de l'Arctique canadien »..., *op. cit.* Le journal de bord est bien annoté à l'année 1909. De plus, les indications du *McGill Honour Roll*, et celles des baccalauréats en architecture nous permettent de confirmer que le parcours de quatre années se termine en 1911.

¹⁵⁴ *Ibid.*

d'une flotte de bateaux à vapeur chargée de transporter du personnel médical (médecins, dentistes), de l'équipement, des provisions alimentaires et des marchandises de traite pour assurer l'autonomie des postes pour l'année à venir, et pour rapporter les fourrures achetées aux Inuit. Les vapeurs doivent assurer le voyage en douze semaines : le détroit d'Hudson ne peut être traversé avant le 1^{er} août et devient infranchissable après le 1^{er} novembre. Selon les informations disponibles sur le site web du Musée McCord, certains de ces bateaux acceptent de prendre des passagers¹⁵⁵. L'historienne de l'art Sherry Farrell Racette nous rappelle que les postes de traites des compagnies de fourrures sont des lieux de rassemblement autant pour les voyageurs que les employés de postes :

Historically, the Hudson's Bay Company (HBC) posts that dotted the landscape served as locations for coordinating, provisioning, and outfitting expeditions, whether scholarly, colonizing, or frivolous. A steady stream of explorers, traders, surveyors, adventurers, and artists moved from one post to the next¹⁵⁶.

Les compagnies de fourrures semblent accepter de prendre des passagers puisqu'elles sont parties prenantes du va-et-vient dans le Nord canadien¹⁵⁷. À la lumière de cette affirmation, il nous est possible d'expliquer la présence d'un étranger sans formation de navigation tel que Hugh A. Peck sur le navire *Adventure* à son départ en 1909. Une

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Sherry Farrell Racette, « Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance », dans *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, coll. « McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation studies in art history », p. 72.

¹⁵⁷ À titre d'exemple de cette affinité entre les compagnies de fourrures et les voyageurs, il y a le cas du célèbre explorateur anglais John Franklin (1786-1847). En 1819, il s'engage dans une expédition sur la côte de l'océan Arctique. C'est à bord d'un navire de la CBH qui le mena jusqu'au fort York (Saskatchewan) et au Fort Chipewyan (Alberta) qu'il tente de constituer son équipe de guides et de chasseurs en vue de son premier voyage. En 1827, Franklin publie ses récits de voyage qui feront le tour de la Grande-Bretagne. C'est en 1845 qu'il quitte le continent européen vers le détroit de Lancaster (au Nunavut actuel) à nouveau. Les navires ne seront jamais revus. De 1847 à 1859, une trentaine d'expéditions majeures sont effectuées pour retrouver Franklin et son équipe. Voir Bibliothèque et Archives Canada, « L'Arctique et beaucoup plus », En ligne, 5 janvier 2016. Récupéré de <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/exploration-colonisation/exploration-canada/Pages/arctique-et-beaucoup-plus.aspx>

autre manière d'expliquer la présence de Peck lors de ce voyage est l'intervention d'Alice Skelton Peck. Puisque la CHG a une entente avec la CBH pour la promotion et le développement d'un marché d'art inuit¹⁵⁸. Peck est peut-être alors mandaté par sa mère, alors présidente de la CHG jusqu'en 1911, pour ramener des objets d'art inuit. Considérant le poste important qu'occupe Alice Skelton Peck au sein de la CHG, ainsi que son réseau de contacts importants, il est envisageable qu'une connaissance lui ait fait une faveur en acceptant son fils lors du voyage. Mentionnons que l'entrepôt-magasin de Revillon Frères est situé au 400 rue McGill de 1904 à 1930¹⁵⁹, à une dizaine de minutes de marche du square Philips où Alice Skelton Peck tient la plupart de ses activités, et à quelques minutes de la *Peck Rolling Mills Limited*¹⁶⁰.

Avec les changements industriels et sociaux au tournant du XIX^e siècle, les commerçants de fourrures québécois parviennent à rendre « plus accessibles et désirables les vêtements de fourrure¹⁶¹ ». Par exemple, à partir des années 1860, le phoque est une fourrure populaire en Europe comme au Québec. Ce type de fourrure est porté en toque ou en manchon. D'ailleurs, plusieurs photographies de scènes d'hiver du studio Notman de Montréal nous confirment que cette fourrure est particulièrement à la mode¹⁶². Les manteaux de loutre ou de castor sont aussi estimés par la bourgeoisie. Les femmes, de 1900 à 1945, optent aussi pour le renard ou l'astrakan¹⁶³. Cela dit, il est possible de s'imaginer Alice Skelton Peck comme une cliente importante du magasin-entrepôt de Revillon Frères. D'ailleurs, en 1908, une exposition franco-britannique de fourrures s'ouvre à Londres. Cet événement viendra mettre en valeur le talent de la maison Revillon Frères, en plus d'attirer l'attention du public à

¹⁵⁸ A. Ohri, *Recognition on Settler Terms...*, *op. cit.* p. 33.

¹⁵⁹ Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'un bâtiment : Magasin-entrepôt Dominion Block », *Vieux-Montréal : fiche d'un bâtiment*, En ligne, 2008. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_bat.php?id=0039-27-6787-00

¹⁶⁰ Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société: Peck, Benny & Company »..., *op. cit.*

¹⁶¹ Jean Provencher, « Ni or, ni diamant, que de la fourrure », *Cap-aux-Diamants*, n°24, 1991, p. 35.

¹⁶² Jacqueline Beaudoin-Ross, « Les hivers emmaillotés du XIX^e siècle », *Continuité*, n°63, Hiver 1995.

¹⁶³ J. Provencher, « Ni or, ni diamant, que de la fourrure »..., *op. cit.*, p. 37.

l'international¹⁶⁴. À partir de 1908, le conseil d'administration de Revillon Frères confie la direction des postes de traites de l'est du Canada à Thierry Mallet (1884-1969). Celui-ci établit alors son quartier général à la succursale de Montréal. Il a comme objectif d'organiser le district de la baie James, de la baie d'Hudson et du Labrador, en plus d'assurer le ravitaillement de cette région via le navire *Adventure*¹⁶⁵. Il sera du voyage en juillet 1909. Thierry Mallet apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises dans l'album photographique de Hugh A. Peck. Est-il possible que la famille Peck, via Alice ou Hugh, soit en contact, d'une manière ou d'une autre, avec Thierry Mallet alors directeur du district ? Et qu'ainsi son fils accompagne la flotte pour cette aventure nordique ? Chose certaine, Hugh A. Peck, alors étudiant, est du voyage à bord du vapeur *Adventure* de Revillon Frères.

Une lettre datée du 5 avril 1915 et adressée par Peck à l'amiral Kingsmill (1855-1935) (fig. 1.14), vice-amiral sur la Liste des retraités de la Royal Navy¹⁶⁶, nous en dit davantage sur la soif d'aventure du jeune Hugh A. Peck. Dans ce document rédigé après son voyage de 1909, il fait part à l'amiral de sa motivation à joindre les troupes militaires. Peck écrit : « Have spent some months motor cycling in England, Have flown short distances as passenger, Have been a member of the Aero Club de France¹⁶⁷, during one year's residence in Paris. Can drive auto. » Ce passage met en valeur son goût pour les sensations fortes.

¹⁶⁴ Marcel Sexé, *Histoire d'une famille & d'une industrie pendant deux siècles, 1723-1923*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit & cie, 1923, coll. « Histoire d'une famille et d'une industrie pendant deux siècles, 1723-1923 », p. 47.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 74.

¹⁶⁶ Marine Royale Canadienne, « Histoire des commandants - Amiral Sir Charles Edmund Kingsmill (1855-1935) », En ligne, 2 juillet 2014. Récupéré de <http://www.navy-marine.forces.gc.ca/fr/vie-marine/historique-commandants/01-kingsmill.page>

¹⁶⁷ Créé en 1898 en France, l'Aéro-Club a comme objectif d'encourager la « locomotion aérienne ». Pour ce faire, l'organisation accompagne les évolutions techniques et les certifie d'une homologation officielle, notamment en ce qui a trait à l'aérostation, les ballons, l'aéronautique et les avions. En 1899, l'institution compte une centaine de membres. Plus d'informations : Laurent Albaret, « Historique », *Aéro-Club de France*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://aeroclub.com/historique/>

On peut lire à plusieurs reprises dans son journal de bord de 1909 qu'il participe activement aux travaux, spécialement à la décharge des marchandises de la compagnie de fourrures dans les différents postes de traite. Le 6 septembre 1909, il écrit: « Got tent up high enough to put goods in it. Calm day. Got a lot of unloading done. » D'autant plus que deux photographies de la page 110-112 le montrent en train de lancer les cargaisons par-dessus bord avec la mention « Self Unloading Ballast at Harrison, 1909 ». Pendant les douze semaines de l'aventure, le navire s'arrête à quatre différents postes de traite : les îles Strutton, Port Harrison (Inukjuak), Churchill et Fort Chimo (Kuuujuaq) (voir la carte détaillée, fig. 1.15). Il reviendra à Montréal le 7 octobre 1909 avec plusieurs photographies illustrant ce voyage, de sa main mais aussi plusieurs recueillies au gré de ses rencontres (à partir desquels il formera l'album de photographies), un journal de bord détaillé portant sur ses impressions personnelles, ainsi qu'une centaine d'artefacts inuit.

1.3.2 La suite des choses

Hugh A. Peck et Edith Madeline Kohl se marient le 4 juin 1913 à l'Église anglicane Saint-Georges (fig. 1.16). Il s'inscrit dans les services du *Royal Naval Air Force* le 1^{er} mai 1915 comme lieutenant de vol. Il obtient d'ailleurs son permis de pilotage d'hydravion le 21 juillet 1915 à New York (fig. 1.17). Sur ce certificat, on sait qu'il habite le 13 avenue Selkirk à Westmount. Comme l'explique Paul-André Linteau, au début du XX^e siècle, la bourgeoisie anglaise se déplace vers Westmount, un secteur alors en développement¹⁶⁸. Puis, le 25 avril 1916, leur premier fils, Hugh Sands Hamilton Peck, naît à Londres, en Angleterre (fig. 1.18). Leur deuxième fils, George Richard H. Peck, voit le jour en 1918. Après la guerre, en 1920, il fait un voyage à Liverpool. Si les motifs de ce séjour demeurent inconnus, on retrouve sur

¹⁶⁸ Paul-André Linteau, « Deuxième partie : la grande expansion, 1896-1914 », dans 2^e éd. (dir.), *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 2000, p. 161.

sa carte d'embarquement (fig. 1.19) son âge (31 ans), son occupation comme architecte et sa nouvelle adresse, le 70 avenue Cedar à Montréal.

Lors de la Deuxième Guerre mondiale, Hugh Adderley Peck participe à compter de 1941 à l'effort de guerre en tant qu'architecte (fig. 1.20). C'est le 31 mai 1945¹⁶⁹ que Hugh A. Peck laisse dans le deuil sa femme et ses deux fils.

1.3.3 Hugh A. Peck et la scène artistique montréalaise du XX^e siècle

Selon Colin Macdonald, Hugh A. Peck serait en 1927 le président de l'*Arts Club of Montreal*¹⁷⁰. Ce lieu de rencontre mondain fut le lieu de réception, de conférence et d'exposition pour les architectes, les artistes et les artisans de Montréal. La première assemblée du club a lieu le 16 mai 1912 dans l'atelier du peintre Maurice Cullen (1866-1944)¹⁷¹. Les artistes et photographes Sidney Robert Carter (1880-1956) et Harold Mortimer-Lamb (1872-1970) sont les membres fondateurs de l'*Arts Club* de Montréal¹⁷². Plusieurs artistes du milieu culturel montréalais sont membres de ce club, dont Alexander Young Jackson (1882-1974), Marc-Aurèle Suzor-Côté (1869-1937), William Brymner (1855-1925), Percy Nobbs (1875-1964), Jean-Omer Marchand (1872-1936), Clarence Gagnon (1881-1942) et Frederick Cleveland Morgan (1881-1962). Le club fait l'acquisition d'un immeuble à deux étages sur la rue Victoria¹⁷³. L'architecte William Maxwell (1874-1952) est responsable de la transformation de l'endroit : design de la salle principale, du billard et du corridor

¹⁶⁹ Find a Grave, « Hugh Adderley Peck (Unknown-1945) », En ligne, 2013. Récupéré de <https://www.findagrave.com/memorial/108230328/hugh-adderley-peck>

¹⁷⁰ Colin S. Macdonald, « Hugh A. Peck », *Dictionary of Canadian Artists*, En ligne, 1967. Récupéré de https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailer_bas-artist_detail_bas.app?rID=12806&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=Peck&ps=50&sort=AM_ASC

¹⁷¹ Musée des beaux-arts de Montréal, *The architecture of Edward & W.S. Maxwell...*, op. cit. p. 160.

¹⁷² Andrea Kunard, « Une synthèse harmonieuse des arts. Les diverses expressions du pictorialisme », dans *Artistes, architectes & artisans: art Canadien 1890-1918*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 234.

¹⁷³ Le Arts Club s'installe tout près du lieu actuel du Musée McCord : la porte côté ouest du Musée est au 2175, rue Victoria, à Montréal.

d'exposition qui est inauguré le 1^{er} mars 1913¹⁷⁴. Maxwell est d'ailleurs le premier président de l'*Arts Club of Montreal*. Déjà en 1913, le groupe compte 129 membres qui se rencontrent les vendredis soirs.

Hugh A. Peck est aussi un membre actif de l'AAM¹⁷⁵. Dominé par la bourgeoisie anglophone, l'AAM construit son premier bâtiment permanent pouvant accueillir des collections, rue Sherbrooke, en 1912. L'association regroupe autant d'artistes que de collectionneurs, permettant un échange entre eux¹⁷⁶. Janet M. Brooke nous rappelle qu'à cette époque :

[...] c'étaient les collectionneurs eux-mêmes qui soutenaient financièrement l'institution et qui en établissaient la programmation; l'*Art Association* leur fournissait en retour un cadre prestigieux où exposer les œuvres et leurs collections et se faire connaître comme amateurs d'art¹⁷⁷.

Sous la direction de William Brymner jusqu'en 1921, l'objectif de l'association est surtout d'encourager les Montréalais à regarder et à apprécier l'art. C'est en 1880 que l'AAM présente sa première exposition d'art contemporain canadien nommé le « Salon du printemps » en référence aux salons de Paris. Cet événement deviendra une tradition annuelle qui durera jusqu'en 1965¹⁷⁸. Pour l'historien de l'art Laurier Lacroix, les salons de l'AAM constituent alors « l'évènement artistique, commercial et mondain annuel le plus important pour les artistes montréalais¹⁷⁹ ». On y expose des tableaux, des aquarelles, des dessins architecturaux, de la porcelaine peinte, etc. Comme les œuvres sont en vente, c'est une occasion d'affaire importante pour les artistes et les collectionneurs. Selon le dossier d'artiste du Musée des beaux-arts de Montréal (fig.

¹⁷⁴ Musée des beaux-arts de Montréal, *The architecture of Edward & W.S. Maxwell*, op. cit. p. 160.

¹⁷⁵ C.S. Macdonald, « Hugh A. Peck »..., op. cit.

¹⁷⁶ Paul-André Linteau, « Deuxième partie : la grande expansion, 1896-1914 », op. cit. p. 252.

¹⁷⁷ Janet Brooke, *Le gout de l'art...*, op. cit. p. 14.

¹⁷⁸ J. Skelly, « Art Association of Montreal »..., op. cit.

¹⁷⁹ Laurier Lacroix, « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », dans *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides : Bibliothèque nationale Québec, 2005, p. 66.

1.21), Hugh A. Peck aurait exposé des peintures lors des salons de 1931 et 1937. Le 26 avril 1934, le journaliste Lucien Desbiens, signe un article dans le quotidien *Le Devoir* concernant le salon du printemps de la même année (fig. 1.22). On y apprend que Peck y expose une peinture intitulée « Jeune homme ». Desbiens écrit : « Voilà "un jeune homme" qui semble résumer dans son regard franc et expressif la jeunesse elle-même ».

L'état actuel des recherches permet de retracer une seule œuvre de la main de Peck, soit un ex-libris à l'encre noire (fig. 1.23) qui se trouve aujourd'hui à BAC dans le fonds Frank L. Packard (1877-1942)¹⁸⁰. Étudiant de l'Université McGill à Montréal où il est fort probable qu'il ait rencontré Hugh A. Peck, Packard travaille comme ingénieur civil pour le chemin de fer du Canadien Pacifique. Il publie plusieurs œuvres littéraires, notamment *The Miracle Man* (1914) et *The Adventures of Jimmie Dale* (1917)¹⁸¹. Or, l'ex-libris de Peck est conservé dans le même dossier d'archives que de nombreux autres dessins et aquarelles, notamment les œuvres de Mary Ann Pinhey (1821-1896), d'Edith Fanny Kirk (1858-1954), d'Albert Mead Pattison (1880-1957), et de O.R. Jacobi (1812-1901). La plupart des œuvres collectionnées sont des paysages canadiens. L'ex-libris signé par Peck montre une ville portuaire asiatique. On reconnaît certains détails : les chapeaux pointus de pailles, un bateau dragon, un parasol. Aujourd'hui retiré de son contexte d'origine, il est difficile de retracer les motifs de ce dessin et l'année de création. Une copie réduite de l'ex-libris accompagne l'original (fig. 1.24) où l'on retrouve la mention suivante au crayon plomb : « This is a proof in black ink for your information + future guidance chap. » Le dessin est signé Hugh A. Peck.

¹⁸⁰ Le Fonds Packard (R1916-1-6-E) contient la correspondance, les archives personnelles, les manuscrits littéraires, plus de 180 photographies, un enregistrement sonore de Marguerite Pearl Packard, et plusieurs œuvres d'arts appartenant à Frank L. Packard.

¹⁸¹ Brian John Busby, « Frank L. Packard », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2014. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/frank-l-packard>

Peck est aussi membre de la RCA. Il y expose l'œuvre « Small residence, Westmount, Quebec¹⁸² » à l'exposition de 1925 et l'œuvre « Evening Light¹⁸³ » à l'exposition de 1933. Cette dernière aurait été vendue 150\$ (fig. 1.25)¹⁸⁴.

Le *Biographical Index of Artists in Canada*¹⁸⁵ inscrit Hugh A. Peck comme un peintre. Se décrivant lui-même comme architecte dans ses documents officiels jusqu'en 1920 (fig. 1.19), Peck s'intéresse, comme nous venons de le constater à l'architecture, à la peinture, au dessin, mais aussi à la photographie. Peck présente les caractéristiques d'un artiste multidisciplinaire. Comme nous le rappelle Laurier Lacroix :

[...] l'industrialisation et la commercialisation brouillent les frontières que la culture savante partage avec des formes de culture pratiquées par des segments plus vastes de la population. L'influence de la presse illustrée, la popularité de la photographie et les progrès techniques dans le domaine de l'impression multiplient les passerelles entre l'art savant et un art de consommation plus populaire¹⁸⁶.

L'effervescence de la première moitié du XX^e siècle donne plus de liberté créatrice aux artistes canadiens. L'expérimentation et les nouvelles idées sont généralement bien reçues dans les milieux artistiques. Peck, par l'entremise des différentes associations dont il est membre, est en contact avec les artistes canadiens les plus influents de l'époque : Maurice Cullen, Ozias Leduc, Marc-Aurèle Suzor-Côté, William Brymner, pour ne nommer que ceux-ci. Il est donc bien ancré dans ce système artistique

¹⁸² Evelyn de R. McMann, "249 small residence, Westmount, Quebec", in *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des arts du Canada exhibitions and members, 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 320.

¹⁸³ *Ibid.*, "182 Evening Light", p. 320.

¹⁸⁴ Fondée en 1880, l'Académie est la plus vieille organisation d'artistes professionnels canadiens. Cette association regroupant des peintres, des sculpteurs, des architectes et des designers avait l'objectif de développer l'art visuel dans l'ensemble du Canada par la fondation, notamment, du Musée des beaux-arts du Canada. L'organisation d'expositions et de concours annuels a permis la diffusion et l'émergence d'artistes canadiens. Voir Rebecca Sisler et Nancy Hushion, « Royal Canadian Academy of Arts », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2015.

Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/royal-canadian-academy-of-arts>

¹⁸⁵ E. de R. McMann, *Biographical Index of Artists in Canada...*, *op. cit.*

¹⁸⁶ L. Lacroix, « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », *op. cit.* p. 55.

montréalais constitué de clubs, de lieux d'expositions, de lieux d'enseignement et d'un marché incluant des collectionneurs¹⁸⁷.

Le mouvement *Arts & Crafts* y est peut-être pour quelque chose. Inspirés par les guildes du Moyen Âge, ces adeptes souhaitent voir les peintres, les sculpteurs, les architectes et les artistes décorateurs sur le même pied d'égalité¹⁸⁸. En remettant en cause la hiérarchie des genres artistiques vers une unité des arts, il est possible que les artistes du début du XX^e siècle soient plus enclins à expérimenter à l'extérieur de leur discipline respective. Andrea Kunard explique que le mouvement *Arts & Crafts*, qui regroupe plusieurs disciplines artistiques, favorise ou influence l'intégration de différents arts dans l'univers de la photographie¹⁸⁹. Peck peut donc s'exprimer artistiquement à travers la peinture, le dessin, la photographie et l'architecture.

À la lumière de ces recherches, je peux conclure que Hugh A. Peck est un jeune homme issu de la grande bourgeoisie montréalaise victorienne. Le portrait ici dressé de sa famille montre en effet qu'il est bien positionné au sein de la société mondaine montréalaise du début du XX^e siècle. Il fréquente les meilleures écoles du pays, dans un système de valeurs imitant celui des grandes écoles britanniques. Il devient architecte alors que la profession est en pleine transformation. Peck est un artiste multidisciplinaire, un touche-à-tout : architecte de formation, il est aussi peintre, dessinateur et photographe. C'est peut-être d'ailleurs cette curiosité qui le mène au Nord à bord du navire *Adventure* de la compagnie Revillon Frères. Il est membre des organisations artistiques les plus convoitées, et sa mère, Alice Skelton Peck, contribue elle-même à la transformation du milieu culturel de l'époque. Comme nous l'avons constaté, elle a un carnet de contacts impressionnant, fréquentant les hommes et les femmes les plus influents du milieu artistique et financier. Son père, James Henry

¹⁸⁷ Musée des beaux-arts du Canada et C.C. Hill, *Artistes, architectes & artisans...*, *op. cit.*

¹⁸⁸ Alan Crawford, « Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain », *Design Issues*, vol. 13, n°1, 1997, p. 16.

¹⁸⁹ A. Kunard, « Une synthèse harmonieuse des arts »..., *op. cit.* p. 217.

Peck, est à la tête d'une industrie en plein essor plaçant ainsi, lui et sa famille, parmi les plus fortunés de l'époque.

Contrairement à ses frères, Esmond Hastings (1879-inconnu) et James Baumann (1880-1955), Hugh s'intéresse particulièrement au milieu des arts montréalais, suivant ainsi les traces de sa mère. Le parcours de Hugh A. Peck s'inscrit d'autant plus en continuité de celui de sa mère dans la mesure où les deux s'intéressent à un éventail de disciplines artistiques, s'investissant, entre autres, dans l'art du livre : Alice Skelton Peck par l'entremise de la reliure et Hugh A. Peck par la confection d'un album photographique. C'est l'examen détaillé de celui-ci, dans le prochain chapitre, qui nous permettra de réfléchir à la reconstruction de son voyage, qu'il a entrepris dans le Nord-est canadien à l'été 1909.

CHAPITRE II

COMPRENDRE LES CODES À L'ŒUVRE DANS L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE DE PECK

*Il fait tempête de lumière,
De gravité, de silence.
Ni sol ni ciel.
J'erre à travers l'électricité et le néant.
Il y a quelque chose de magnétique.
Qui m'appelle à un mille de distance.
J'écoute l'appel.
Tanya Tagaq, 2019*

Je propose maintenant d'analyser le contenu de l'album photographique de Hugh A. Peck pour mieux saisir ce qui y est représenté. Par souci de fluidité, ce chapitre sera divisé en sections, suivant l'itinéraire et les quatre arrêts faits par le navire *Adventure* avant de revenir à Halifax : les îles Strutton, Port Harrison (aujourd'hui Inukjuak), Churchill et Fort Chimo (aujourd'hui Kuujuaq) (fig. 1.15). Comme l'écrit Mary Louise Pratt, l'espace-temps de voyage est rempli d'activités humaines, d'interactions et de rencontres¹⁹⁰. C'est pourquoi ces différentes sections seront, quant à elles, subdivisées en thématiques par lesquelles les aspects récurrents de l'album seront analysés pour mieux saisir le contexte de production et l'impact des représentations qu'il renferme.

¹⁹⁰ M.L. Pratt, *Imperial Eye...*, *op. cit.* p. 76.

Il y a toutefois un élément qui vient brouiller, en quelque sorte, la temporalité à l'œuvre dans l'album de Peck. Bien qu'il conserve une certaine chronologie qui se valide par le journal de bord, qui est quant à lui bien identifié selon le calendrier, l'album photographique de Peck est un montage de plusieurs types de photographies : les siennes, mais aussi celles d'autres photographes amateurs. Comme nous l'avons vu, plusieurs des photographies collées dans l'album photographique de Peck ne sont pas ses propres créations. L'état des recherches à BAC permet d'attribuer cinquante-cinq photographies à l'arpenteur George Reid Munro (1887-1920). Le nombre d'images identiques et présentent dans les albums de Munro et dans celui de Peck augmente après que ces deux collègues se soient rencontrés à Churchill. C'est donc dire que statistiquement 19% (55/293 photographies) de l'album photographique de Hugh A. Peck ici étudié est constitué de photographies se trouvant aussi dans l'album de George Reid Munro. Cela dit, des recherches dans d'autres fonds d'archives photographiques pourraient nous permettre de découvrir d'autres reprises dans l'album de Peck. Comme nous allons le constater, Hugh A. Peck fait plusieurs rencontres lors de ce voyage : Geraldine Moodie et John Douglas Moodie¹⁹¹, H.M.S. Cotter¹⁹². Louis Auguste Romanet¹⁹³, George Burnham Boucher¹⁹⁴ et Thierry Mallet¹⁹⁵ qui ont tous des archives photographiques dans des collections canadiennes ou européennes. Il est

¹⁹¹ On retrouve le fonds de Geraldine et de John Douglas Moodie au Glenbow Museum, en Alberta. Voir Glenbow - Alberta Institute, « Geraldine and Douglas Moodie fonds »..., *op. cit.*

¹⁹² Henry Martin Stewart Cotter est le fils du marchand de fourrure et photographe James Laurence Cotter. Voir Shirlee Anne Smith, « Cotter, James Laurence », *Dictionnaire biographique du Canada*, En ligne, 1982. Récupéré de http://www.biographi.ca/fr/bio/cotter_james_laurence_11E.html

¹⁹³ On retrouve le fonds de photographies de Louis-Auguste Romanet à l'Université de l'Alberta. Voir University of Alberta archives, *Fonds Louis Auguste Romanet*, 1880-1945, 72-81, En ligne, Edmonton, Alberta.

Récupéré de <http://archives.library.ualberta.ca/FindingAids/LouisRomanet/LouisRomanet.html>

¹⁹⁴ Le fonds de photographies et un microfilm de George Burnham Boucher se retrouve dans les archives du gouvernement manitobais. Voir Archives of Manitoba, *Fonds George Burnham Boucher*, 1893-1917, E.83, Manitoba Government, En ligne, Winnipeg, Manitoba. Récupéré de http://pam.minisisinc.com/scripts/mwimain.dll/144/PAM_DESCRIPTION/WEB_DESC_DET_REP/REFD%20%2214420%22?SESSIONSEARCH

¹⁹⁵ On sait que des photographies prises par Thierry Mallet se retrouvent dans les archives privées de la maison Revillon Frères à Paris. Voir Michèle Therrien et al., *Kakoot: récits du pays des caribous*, Sillery, Québec, Septentrion, 2000, p. 141.

possible que leurs photographies apparaissent, à un endroit ou à un autre, dans l'album de photographies de Peck, mais aussi dans ceux de Munro. Cette découverte met en lumière un envisageable réseau d'échange entre photographes, qui a comme point d'ancrage le Nord canadien.

Pour référer aux différentes pages de l'album (photographies et légendes), j'utiliserai la méthode du Centre d'archives et de documentation du Musée McCord et son système archivistique « CAD Fact sheet ». Peck a pris soin de numéroter en légende, à l'aide d'un crayon blanc qui demeure malheureusement invisible sur les photographies numérisées, chacune des photographies collées dans l'album. Le musée a respecté cette numérotation, et c'est ainsi que chacune des pages est identifiée par les intervalles de photographies qu'elle contient. Par exemple, la première page de l'album montrant les cinq premières photographies est nommée « page 1-5 ». La seconde page, contenant cinq photographies numérotées de 6 à 10, devient donc la page 6-10.

Le fonds Hugh A. Peck, incluant les pages de l'album et les photographies individuelles, se retrouve numérisé dans la section « Collections en ligne » du site web du Musée McCord¹⁹⁶. Le journal de bord de Peck est, quant à lui, non disponible en ligne. Le journal de bord est écrit de manière chronologique. Peck a pris soin de mettre la date et le mois de chacune des journées avant d'écrire ses mémoires, sans toutefois numéroter les pages de son cahier. Pour référer aux écrits de Peck issus de son journal, je prendrai donc soin d'ajouter la date précise de la citation. Certaines sections de ses écrits ont été rayées, sans pourtant compromettre la lecture. Je

¹⁹⁶Disponible sur le site web : Musée McCord, « Fonds Hugh A. Peck », *Collections et recherche*, En ligne, 2016. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/search_results.php?Lang=2&keywords=artistID:02814&order=1&curset=1.

Il serait intéressant de s'attarder à l'impact du logo institutionnel du musée, placé à droite sur les photographies lors de la lecture des images. L'ajout de ce logo altère d'une manière ou d'une autre notre regard, rappelant que cette image fait partie d'un fonds institutionnalisé.

reprendrai tel quel ces sections hachurées lorsqu'elles sont citées. Mon travail d'analyse s'est effectué sur place, dans les archives du Musée McCord, ayant en main l'album de photographies et le journal de bord.

Je propose de parcourir l'album comme celui-ci se présente, en prenant compte du journal de bord de Peck et des légendes sous les images, qui nous aideront à identifier les personnages, à reconnaître la temporalité et les lieux représentés et à comprendre le contexte des photographies. L'historienne de la photographie Susan Close¹⁹⁷, à l'instar de Martha Langford¹⁹⁸, nous rappelle comment les albums de photographies fonctionnent bien souvent comme un moyen de transmettre la narration au regardeur. Un acte de « Showing and Telling » donc, qui relie l'album et son contenu à la tradition orale du conte. C'est pourquoi j'utiliserai les écrits du journal de bord comme narration, complétant ainsi l'information des légendes déjà généreuses de l'album. Commençons toutefois par décrire les caractéristiques physiques de l'album de Peck afin de mieux saisir la constitution de l'objet ici étudié.

2.1 Caractéristiques physiques de l'album de Peck

L'album comme tel est recouvert d'une couverture cartonnée et texturée noire (fig. 2.1). La reliure se résume à un cordon noir passant par la couverture, chacune des pages et la quatrième de couverture, à travers deux trous perforant chacun de ces éléments, sans œillet. Plus d'une centaine d'années plus tard, la quarantaine de pages noires recto verso cartonnées ont brisé au niveau des perforations : la petite corde ne retient plus que la couverture et le plat verso. On retrouve la mention « Photographs » imprimée

¹⁹⁷ Susan Close, *Framing Identity: Social Practices of Photography in Canada, 1880-1920*, Winnipeg, Arbeiter Ring Pub, 2007, p. 128.

¹⁹⁸ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 5.

sur la couverture. La conservatrice Verna Posever Curtis a documenté brièvement ce type d'album:

Black album books manufactured with the title "Photographs" embossed on their leather or cloth covers and black interior pages bound with string became popular in the first decade of the twentieth century. Despite having almost identical covers and bindings, these albums' plain, unstructured pages allowed creators to achieve very individual results...¹⁹⁹

Peck aurait donc choisi un album commercial populaire. Il est possible de croire qu'il a fait son achat chez E.M. Renouf Limited²⁰⁰, soit au même endroit où il s'est procuré le cahier qui lui servira de journal de bord (fig. 2.2).

Grâce à un don de Richard H. Peck, le Musée McCord a acquis l'album photographique (incluant 293 photographies et quelques ajouts), le journal de bord et tous les artefacts collectionnés par Hugh A. Peck en 2005²⁰¹. Il est probable que l'album ait été consulté de nombreuses fois depuis sa conception comme il s'agit d'un objet tactile, et que sa conservation, avant d'entrer dans la collection muséale, n'ait pas été faite dans des conditions idéales pour ce type d'objet.

L'album, qui mesure 26,3 cm de haut, 33,5 cm de largeur et environ 3 cm d'épaisseur, est d'un poids de 1340 grammes. Il inclut les 293 photographies représentant le voyage au nord du pays, quatre découpures de journaux datant des années 1930, une grande photographie montrant Edith Madeleine Peck et James Bauman Peck prise en 1912 et

¹⁹⁹ V. Posever Curtis, *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography...*, *op. cit.* p. 9.

²⁰⁰ En 1880, Edward Michael Renouf (1860-1941) s'établit à Montréal. Il travaille à la compagnie d'édition Dawson Brothers jusqu'en 1888. Ayant acquis l'expérience nécessaire, il fonde sa propre entreprise d'édition, la Renouf Publishing Company Limited située au 472 Sainte-Catherine Ouest à Montréal. Renouf sera impliqué au sein de sa communauté, notamment dans le mouvement scout. Voir Culture et communications Québec, « Renouf, Edward Michael », *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, En ligne, 2013.

Récupéré de <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=20637&type=pge#.XGXNNTNKiUk>

²⁰¹ Échange de courriels avec Madame Heather McNabb, archiviste au Musée McCord de Montréal, le 8 octobre 2019.

la photographie des préfets de l'école St-John's de 1905-1906. Il est prescrit par le Centre d'archives et de documentation du Musée McCord d'en faire la lecture déposée sur une table en raison de sa fragilité.

Toujours selon le Centre d'archives, les photographies de Peck sont le résultat du processus argentique. Par cette technique, la suspension des sels d'argent dans la gélatine est posée sur un support, dans ce cas-ci un papier, enduit de résine ou de baryte. Entre 1880 et 1920, le procédé photographique à l'albumine est remplacé progressivement par celui à la gélatine. Ce dernier est plus facile à utiliser, plus rapide et plus durable. Que ce soit par l'albumine ou la gélatine argentique, il est possible de tirer plusieurs épreuves. Dans les deux cas, les photographies étaient plus nettes et contrastées, avec des tonalités riches de brun sépia. Ces épreuves étaient généralement imprimées sur du papier très fin puis montées sur des cartons²⁰². Dans le cas qui nous intéresse, les photographies sont directement collées sur les pages cartonnées noires de l'album de Peck.

À partir de 1901, une quantité impressionnante de modèles de caméra est rendue disponible sur le marché : de l'appareil simplifié à celui plus complexe ayant un système de focalisation²⁰³. Bien que Peck ne réfère aucunement à l'appareil utilisé, je retiens ici deux modèles de caméra portatifs, disponibles au Canada en 1909 et abordables pour les photographes amateurs. Je considère d'abord la *Pony-Premo*, arrivée sur le marché en 1900 et fabriquée par la Rochester Optical Co (fig. 2.3). Il existe aussi la *3A Folding Pocket Kodak* (modèle B-4), disponible de 1905 à 1914, et fabriqué par la Eastman Kodak à New York (fig. 2.4). Une photographie à la page 105-109 nous laisse voir l'ombre du photographe qui pourrait bien être Peck lui-même²⁰⁴.

²⁰² Mario Béland, *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beaugregard*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 243.

²⁰³ L.A. Koltun et A.J. Birrell (éd.), *Private realms of light...*, *op. cit.* p. 50.

²⁰⁴ Pour voir la photographie :

<http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.107>

La photographie met en scène des personnes tirant un navire et la marchandise de l'eau, de retour de la Rivière Eskimo. L'ombre est projetée au sol et par le positionnement des bras de l'individu, on peut deviner que le photographe tient la caméra au niveau de son abdomen. Ce détail montre le caractère portatif de l'appareil utilisé : notons que la *3A Folding Pocket* est plus compacte que la *Pony-Premo*. Dans les deux cas, les viseurs doivent être tenus à distance de l'œil, au niveau de l'abdomen, grâce à un système de miroir permettant au photographe de regarder de haut le viseur.

L'impression des nombreuses images prises s'est vraisemblablement faite à la suite de son voyage. Dans un premier temps, il a dû procéder à l'impression des photographies prises lors du voyage. Puis, à la réimpression ou possiblement à l'attente de photographies provenant de son réseau d'échange, pour ensuite en faire une sélection et un montage. Il est impossible pour l'instant de connaître le temps qui sépare l'impression, la récolte de photographies (sur place ou par courrier) et l'assemblage de l'album. On sait, par exemple, que Geraldine Moodie avait installé un studio de fortune dans l'un des bâtiments de la GRC, à Fullerton Harbour, au cours de ses voyages précédents²⁰⁵. Si c'est toujours le cas en 1909, peut-être que Peck obtient quelques images sur place. Or, s'il existe un délai dans le montage de l'album, il y a un décalage qui permet au créateur d'incorporer des réflexions plus approfondies sur les événements dans les légendes, et de penser l'organisation de ses photographies. C'est donc à la lecture du journal de bord laissé par Peck, qui est écrit dans l'immédiat, jour après jour, que nous avons accès à une certaine chronologie du voyage. La création de son album est, quant à elle, le résultat de réflexions, de retours sur son expérience, de reconstruction de son périple, d'interprétation des actions passées, mais aussi d'ajouts extérieurs. S'il m'est impossible d'estimer le temps passé entre son arrivée à Montréal,

²⁰⁵ The Guardian, « The White Frontier: Inuit Life in 1900s Canada – in Pictures », *The Guardian*, En ligne, 15 février 2017.

Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/feb/15/geraldine-moodie-douglas-moodie-photographers-1900s-canada-inuit>

l'impression des photographies et la création de l'album, il est toutefois certain que l'album photographique soit sa création. En effet, la calligraphie des légendes contenues dans l'album (fig. 2.5) correspond à celle du journal de bord (fig. 2.6). À certains endroits dans l'album, il utilise l'écriture script, mais de manière générale, comme pour le journal de bord, il utilise l'écriture cursive.

L'album est en quelque sorte une compilation de son aventure, à la manière d'un recueil des meilleurs moments de ce voyage. Son journal quotidien, qui retrace ses sorties et ses rencontres, permet d'entrer dans un récit que je qualifierais de plus personnel, où il note davantage les sentiments qui l'habitent. C'est le cas, lorsqu'il écrit le 9 août 1909 à propos de la solitude:

At sunset especially one feels overflowed with a sense of loneliness - not home sickness- but a feeling of freeness and solitariness lightheartedness arising from the fact that there is no human being, within 400 miles of you. Even the sunset is vast.

L'album n'est pas un espace de confession comme l'est le journal : il est de nature plus anecdotique. Les photographies nous permettent une multitude d'interprétations qui dépendent principalement de celui qui regarde l'image. Comme l'écrit Daniel Chartier au sujet de l'album photographique A.C.R. Grønland :

[...] les photographies, leur emplacement et leur agencement, les légendes sont autant de signes qui brouillent les pistes et conduisent à voir l'ensemble comme une marque – issue d'une existence, d'une expérience – qui raconte une histoire dont on ne peut nulle part ailleurs lire le récit²⁰⁶.

Dans le cas de Peck, il y a toutefois un seul autre endroit où le récit est raconté : son journal de bord.

²⁰⁶ D. Chartier, *A.C.R. Grønland...*, *op. cit.* p. 7.

2.2 Les premières images

À l'ouverture de l'album, sur la deuxième de couverture, on retrouve quatre articles de journaux découpés (fig. 2.7), dont voici les titres : « Navigation Closes In Hudson » et « Churchil Townsite Is Found Unsuitable » publiés tous les deux en octobre 1930, et « Churchill to Open as Port This Year » daté du 2 janvier 1931. On retrouve également sur cette page un court article de journal paru dans le *Montreal Star* portant sur l'exposition du Strathcona Ethnological Museum²⁰⁷ du 23 octobre 1930. Cette exposition avait mis en valeur cent-vingt objets d'origine inuit prêtés par Hugh A. Peck au musée, incluant des statues d'ivoire venant du district de l'Ungava, des modèles réduits, un kayak, des instruments de chasse, des articles ménagers, des objets décoratifs, un poêle en pierre, des instruments de bois, et un long fouet de trente-deux pieds pour les chiens de traineau. Cette exposition a lieu vingt-et-un ans après son départ en 1909. Peck mentionne dans son journal de bord le 24 septembre 1909 à son arrivée à Fort Chimo (Kuujjuaq): « Went ashore. ~~There is so much of interesting here that I can't put it all down as I'm not writing about.~~ Got a lot of ivory from Cotter also 4 kayaks (boats) + 3 oonijmacks (woman's boats) gave one to Mrs. Moody. Can't find no moccasins or coats etc..» Puis, le lendemain, le 25 septembre 1909, il ajoute : « Have already collected a great many interesting article Esquimaux women work [...] » C'est donc par l'entremise de H.M.S. Cotter (1873-1940) qu'il a l'occasion d'accumuler des objets de collections inuit, qui sont aujourd'hui conservés au Musée McCord de Montréal²⁰⁸. Selon le musée, cette collection est aussi enrichie de quelques éléments,

²⁰⁷ Le musée occupait les trois étages du *Medical Building* construit en 1909. La galerie centrale était utilisée pour l'anatomie, puis plus tard, comme musée ethnologique. Voir McGill University, « Strathcona Building », *Maude Abbott Medical Museum*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.mcgill.ca/medicalmuseum/introduction/history/buildings/strathcona>

²⁰⁸ Musée McCord, « Sculpture : femme et enfant »..., *op. cit.*

dont un traîneau à chiens, acquis par Alice Skelton Peck au cours de sa présidence à la CHG²⁰⁹.

Je comprends ici que Peck restera intéressé par le Nord canadien au cours des années qui suivront son voyage de 1909. Les articles de journaux collés sur la deuxième de couverture font mention du développement de certains lieux depuis sa visite de 1909, notamment Churchill et le terminus du *Hudson Bay Railway*. Comme le mentionne Kristina Huneault concernant le premier scrapbook d'Helen McNicoll (1879-1915) : « Dates on some of the pasted images indicate that the book was begun when she was only fourteen, but loose clippings post-date her move to England and suggest that she kept the book with her, casually slipping in images she wished to preserve²¹⁰. » Il s'avère possible que Peck utilise son album photographique de la même manière que McNicoll : s'il est constitué à son retour de Montréal en 1909, l'album reste toute de même ouvert à la préservation d'autres éléments extérieurs aux photographies de voyage au cours des années qui suivront. C'est le cas pour les découpures de journaux, mais aussi pour la photographie de sa fiancée et de son frère datant de 1912, et des préfets de 1905-1906. Peck garde l'album avec lui, au cours des années, comme un lieu de conservation de son histoire, ayant comme sujet principal le Nord canadien.

L'album (p.1-5) débute avec quatre photographies de navires, probablement prises avant son voyage, près de Montréal et près de Métis²¹¹. On y voit une photographie de son départ le 28 juillet 1909. Sur cette photographie, on aperçoit un petit entrepôt avec l'enseigne sur le toit de Revillon Frères. On y voit aussi une usine ayant comme enseigne : « *The Canadian Rubber Company of Montreal. Home of Canadian Rubbers*

²⁰⁹ Musée McCord, « M928.26 : Modèle de traîneau », *Collections et recherche*, En ligne, 2019. Récupéré de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M928.26>

²¹⁰ Kristina Huneault, *I'm Not Myself At All : Women, Art and Subjectivity in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 119.

²¹¹ Peck fera plusieurs fois mention de Métis, maintenant nommé Métis-sur-Mer. On se rappelle que les Peck ont une maison de retraite à cet endroit à partir de 1882, avant la naissance de Hugh. Les vacances d'été sont donc probablement ses premiers souvenirs de la vie nautique.

» à l'arrière. Les entreprises de caoutchouc sont en croissance au tournant du siècle au Québec et en Ontario. À partir de 1900, La *Canadian Rubber Co* quitte les locaux de la rue Saint-Paul à Montréal pour s'installer près de leur usine sur Notre-Dame, à l'angle de la rue Papineau²¹². C'est donc dire que le navire *Adventure* de Revillon Frères, à bord duquel Hugh A. Peck entreprend son voyage en 1909, quitte Montréal à partir de l'est de l'île.

Le journal de bord de Peck commence ainsi :

Wednesday, July 28th: The Adventure, a ship belonging to the Harvy + Newfounders²¹³ left Montreal on Wednesday July 28th at 8:45 am. En route for Strutton Islands (in the southern extremity of James Bay) with a cargo of canoes, boats, wheat, stoves and supplies of all description for trading with the Esquimaux and Indians of the north. [...].

Le dimanche 1^{er} août, il mentionne la présence de chevaux, de taureaux et de chèvres sur le navire :

August 1st: [...] Horses, bulls and goats are being drenched on main deck aft. They are on the windward side and there is such a wind that it is almost impossible to breathe- besides this the weather is bitterly cold. Captain doesn't think they will live.

Invisible, mais pourtant bien présent dans cette description, on prend conscience de l'impact du froid à travers ses effets sur les corps vivants que nous décrit Peck.

²¹² Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société : Canadian Rubber Co. », *Vieux-Montréal : Fiche d'une société*, En ligne, 2002. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_gro.php?id=152

²¹³ Selon Marcel Sexé, le navire *Adventure* est construit par « Harway & Co » (maintenant nommé A. Harvey & Company Ltd.) de Saint-Jean de Terre-Neuve. Le gouvernement britannique a réquisitionné le navire et il fut par la suite prêté au gouvernement russe avant d'être coulé par une mine flottante en 1916, près d'Arkhangelsk, en Russie. Voir Marcel Sexé, *Histoire d'une famille...*, op. cit. p. 74-76.

2.2.1 Représentations nordiques

Inquiété par la visite de plus en plus fréquente de baleiniers étrangers dans les eaux canadiennes à la fin du XIX^e siècle, le gouvernement canadien s'active à prendre possession de l'archipel Arctique²¹⁴. L'archipel tombe sous la juridiction canadienne en 1880. Alors en pleine croissance économique, le gouvernement canadien s'intéresse au développement et aux ressources minérales dans le nord du pays, on pense notamment à la ruée vers l'or du Klondike²¹⁵ le développement de chemins de fer et, plus tard, à l'arrivée des industries minières et forestières. Au tournant du siècle, plusieurs expéditions canadiennes seront alors organisées pour explorer le Nord canadien²¹⁶. Cette région du globe est habitée par les Inuit, les Naskapis et les Cris qui connaissent bien l'endroit. L'Arctique est aussi occupé par les commerçants de fourrures, les baleiniers et les missionnaires qui participeront activement à la construction de la représentation du Nord chez les descendants européens de l'époque, notamment par l'entremise de la photographie amateur²¹⁷. Le gouvernement fédéral porte peu attention à la situation des Inuit jusqu'en 1939, alors qu'un jugement de la Cour suprême du Canada stipule que pour des fins administratives, les Inuit devront être considérés comme des « Indiens » et seront de responsabilité fédérale. Après 1939, des politiques d'assimilation à un mode de vie dit « canadien » prennent forme : déménagement forcé, mode de vie sédentaire imposé, système de numérotation pour identifier chaque individu (numéros de disque) et autres²¹⁸.

Au début du siècle, d'autres événements attirent l'attention des Canadiens sur le Nord. Entre 1908 et 1909, les explorateurs américains Robert Peary (1856-1920) et Frederick

²¹⁴ Musée McCord, « L'exploration de l'Arctique canadien »..., *op. cit.*

²¹⁵ Michael Gates, « Ruée vers l'or du Klondike », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2015. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ruce-vers-lor-du-klondike>

²¹⁶ P.G. Geller, *Northern exposures...*, *op. cit.* p. 18.

²¹⁷ *Ibid.* p. 14.

²¹⁸ Minnie Aodla Freeman, « Inuits », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2015. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/inuit>

A. Cook (1865-1940) se disputent la découverte du Pôle Nord²¹⁹. Lors de l'un de ses premiers voyages dans l'Arctique en 1892, Robert Peary revient avec plus de 2000 photographies. Ces images seront reprises dans plusieurs publicités de Kodak de l'époque²²⁰. De plus, en 1897, Robert Peary transporte un groupe d'Inuit à New York pour qu'ils soient exposés à l'*American Museum of Natural History*. Ces hommes et ces femmes sont gravement malades à leur arrivée, et succombent à leurs infections peu à peu. Leurs cerveaux seront alors disséqués et présentés dans une salle d'exposition dédiée à leur communauté²²¹. Cet évènement s'ancre dans une série d'autres expositions d'Autochtones vivants au tournant du XX^e siècle. Ce type de démonstration sera présenté, notamment, lors des expositions universelles de Paris en 1889 et de Chicago en 1893. Aussi, en 1908, l'*American Museum of Natural History* de New York tient une exposition intitulée *Eskimo Life* (fig. 1.7). Le musée présente les explorations nordiques de Robert Peary et montre, pour l'occasion, des artefacts inuit. Cette exposition de nature ethnologique attire l'attention des membres de la CHG qui se rendent à New York pour cet évènement d'envergure²²².

C'est dans ce contexte qu'au début du XX^e siècle, Revillon Frères avec la collaboration de Thierry Mallet (1884-1969), établit un réseau de poste de traite dans l'objectif de concurrencer la CBH, déjà bien établie depuis le XVII^e siècle²²³. En 1909, Revillon Frères possède quarante-huit magasins dans la région de l'Arctique contre cinquante-

²¹⁹ John P. Rafferty, « Robert Peary (1856-1920) », *Encyclopedia Britannica*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.britannica.com/biography/Robert-Edwin-Peary>

²²⁰ Nancy Martha West, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville, VA, University Press of Virginia, 2000, coll. « Cultural Frames, Framing Culture », p. 25.

²²¹ D. Chartier, « “Au-delà, il n’y a plus rien, plus rien que l’immensité désolée.” Problématiques de l’histoire de la représentation des Inuits, des récits des premiers explorateurs aux œuvres cinématographiques »..., *op. cit.* p. 184.

²²² E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 157.

²²³ Arthur J. Ray, Nathan Coschi, Leanna Fong et Sasha Yusufali, « Compagnie de la Baie d’Hudson », *L’Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/compagnie-de-la-baie-dhudson>

deux pour la CBH²²⁴. Pour approvisionner ces postes de l'Arctique, Revillon Frères, comme c'est le cas pour la CBH, possède une flotte de bateaux à vapeur qui se rendent tous les ans visiter les postes de traite. Les navires transportent du personnel, des médecins, des dentistes, du matériel, des provisions et des marchandises de traite pour l'année qui suivra. Rendus aux postes de traite, ces bateaux sont chargés de fourrures qu'ils rapporteront à leurs retours. Ceux-ci ne peuvent traverser avant le 1^{er} août le détroit d'Hudson qui devient à nouveau infranchissable après le 1^{er} novembre. Dans le cas de Revillon Frères, le voyage est d'une durée de douze semaines, soit de la fin juillet au début d'octobre²²⁵.

Lors du voyage de 1909, l'aller vers la baie James se fait ardu : le navire est prisonnier des glaces, et reste même complètement immobile dans les eaux glaciales à l'entrée du détroit d'Hudson (le 6 août 1909), selon le journal de bord de Peck. Environ trente-six photographies (de la page 11-14 à la page 46-48) représentent le navire *Adventure* coincé dans les glaces, ainsi que les icebergs au large. Cette situation fait écho aux récits d'exploration de l'Amérique du Nord, de l'Arctique et de l'Antarctique où le froid empêche, quelques fois, les hommes de conquérir de nouveaux territoires. Le froid immobilise les navires, comme c'est le cas pour Peck où l'équipage est coincé près de l'île Resolution. Dans certains récits d'exploration plus tragiques, le froid fait mourir les hommes. Jan Borm et Daniel Chartier écrivent : « Au bout du compte, la conquête des espaces froids augmente l'héroïsme des explorateurs, qui doivent faire preuve de résistance, de résilience et d'ingéniosité pour survivre au froid²²⁶. » Borm et Chartier mentionnent aussi que le froid a des conséquences sur les émotions, la

²²⁴ En 1926, la CBH achète 51% des parts de Revillon Frères, mais garde cette entente secrète dans le but de bénéficier de la concurrence déjà présente entre les deux compagnies. C'est dix années plus tard, en 1936, que la CBH achète officiellement toutes les parts de Revillon Frères. Voir Lara Fitzgerald, *Traces d'une histoire oubliée*, ONF, En ligne, 1999.

Récupéré de https://www.onf.ca/film/traces_dune_histoire_oubliee/

²²⁵ Musée McCord, « L'exploration de l'Arctique canadien »..., *op. cit.*

²²⁶ Jan Borm et Daniel Chartier, « Le froid comme objet de savoir », dans Presses de l'Université du Québec (dir.), *Le froid. Adaptation, production, effets, représentations*, Montréal, 2018, coll. « Droit au Pôle », p. 9.

psychologie et l'humeur humaines²²⁷. Lors de l'aller, le journal de bord de Peck nous laisse croire que certaines journées sont plus difficiles que d'autres. Il écrit le 3 août, alors que le moral est bon : « Of course it is very cold and there is a north wind blowing – but no sea and a bright sun. With overcoats, gloves and sweaters It is possible to be very comfortable. » Quelques jours plus tard, le 11 août, alors que le navire est coincé au large de la baie James, il confie : « It's a dismal foggy night and we're up to neck in ice. ». Il écrit le lendemain, le 12 août : « The striper has no idea where we are. We have been pushed all around by the tide currents in the fog + we may be anywhere. » Ce brouillard de l'Arctique provoque un sentiment de peur, ou comme l'écrit Chartier - « une impression d'avalement et de dissolution du monde qui provoque l'angoisse²²⁸ ». Cette impression habite l'équipage, qui semble avoir perdu l'itinéraire à suivre. Peck note les vitesses du navire, mais aussi les retards que l'équipage accumule à cause du froid, du brouillard et des courants marins. Ceci accentue le sentiment de désespoir par endroit.

Quelques jours auparavant, comme mentionné à la page 19-21 de son album de photographies, Peck commémore la chasse d'un ours polaire par le capitaine Caleb Couch et lui-même. L'une des photographies nous montre les banquises où ils ont aperçu l'ours polaire, dans la baie d'Ungava. Une deuxième image illustre le cadavre de l'ours polaire être repêché sur le bateau à l'aide d'un système de poulies, ce qui met en évidence la grandeur de l'exploit. La troisième et dernière photographie nous montre la peau de l'ours polaire dépouillé, tendue par le Capitaine Couch et un autre membre de l'équipage. La lecture de son journal de bord nous en apprend davantage sur cette chasse à l'ours polaire. Le 4 août 1909, Peck écrit à propos des scènes montrées sur les pages 19-21 et 22-26 :

²²⁷ *Ibid.* p. 8.

²²⁸ Daniel Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », dans *Couleurs et lumières du Nord*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 28.

As I was taking the captain, the “Frenchman” came running up and said: “There is a north bear over there”. Sure enough there he was sitting on a large pan, looking at us – I suppose wondering what we were doing up here. The captain had the boat directed rightly then came down and the three of us got up on the bow with our rifles. The bear began to get nervous and walked up and down on the pan, just as they do in a cage.

Des photographies comme celles que l’on retrouve sur ces pages s’inscrivent dans un type de photographie de chasse que le sociologue Maxime Michaud nomme les « photo-trophées²²⁹ ». Avec l’arrivée de la photographie, il est maintenant possible de diffuser largement ses exploits sportifs. Ces images sont habituellement réalisées après l’abattage. On y retrouve le chasseur tenant le fusil près de l’animal mort, et tous les autres hommes ayant participé à la partie de chasse tout près : le guide, les pisteurs, les porteurs, le chauffeur, les accompagnateurs²³⁰. On retrouve le même type d’images dans une série de photographies prises par le couple Geraldine et John Douglas Moodie entre 1906 et 1909 à Churchill²³¹. Peck fera la rencontre de ce couple au même endroit lors de son voyage de 1909. L’une des images prises par John Douglas Moodie²³² ressemble en tout point à celles prises par Peck à la page 19-21. Également, on retrouve une photographie du même type dans les archives photographiques de Louis-Auguste Romanet, prise entre 1903 et 1923²³³. Ces « photo-trophées » se retrouvent donc à répétition dans les archives des chasseurs, mais aussi dans celles des explorateurs et des commis de poste au tournant du siècle. La page suivante (p.22-26) célèbre cette fois-ci la chasse d’un phoque. Chassé par Thierry Mallet, le phoque est ramené à bord du navire et dépouillé. Le journal de bord de Peck détaille à plusieurs reprises des

²²⁹ Karen Wonders, « Hunting Narratives of the Age of Empire: A Gender Reading of Their Iconography », *Environment and History*, vol. 11, n°3, 2005, p. 269.

²³⁰ Maxime Michaud, « De l’animal au trophée : réification ou relation amoureuse ? », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 39, n°1-2, 2015, p. 173.

²³¹ Ces images ont été publiées en février 2017 sur le site web du journal britannique *The Guardian*. Voir: *The Guardian*, « The White Frontier »..., *op. cit.*

²³² John Douglas Moodie, *Loading a Polar Bear Carcass on to Neptune, Hudson Bay, Nunavut, 20 July 1904*, 1904.

²³³ Louis-Auguste Romanet, “Polar Bear Carcass », 1903-1923, *University of Alberta Archives*, CA UOFA uofa-952-is-uofa-73, En ligne. Récupéré de <https://albertaonrecord.ca/is-uofa-73>

parties de chasse aux canards, à la baleine, au morse, aux ours, aux oiseaux de mer, au requin, aux faucons, aux oies, aux méduses et aux renards.

Le concept du « Nord » est difficile à cerner. La signification de ce terme est à la fois multiple, changeante et variable, comme le souligne Sherrill E. Grace²³⁴. Elle dépend toujours de la position de celui ou celle qui l'emploie : le Nord est relatif. Au XVIII^e et au XIX^e siècle, en Europe, les Romantiques ont défini le Nord comme étant un haut lieu du concept esthétique qu'est le sublime. Un endroit inspirant où les visiteurs avaient accès à une liberté totale. Le sublime nordique mettait en valeur la nature magnifique, voir même terrifiante du Nord. Dans leur ouvrage sur l'Islande, Sumarlidi Isleifsson et Daniel Chartier écrivent :

The aestheticism of the era celebrated the magnificent and even terrifying nature of the North. Instead of fearing the harsh waterfalls, the glaciers, the expansive plains and dark forests and rough mountains, and even the darkness and the gloom. These new ideas about the North correlated with the Romantic search for that which is pure and true, for that which is “real”²³⁵.

Dans cette quête de créativité et d'émotivité, les créateurs issus du romantisme ont valorisé le Nord comme étant un lieu de liberté, d'individualité, d'héroïsme, de masculinité et de poésie²³⁶. Cette image du Nord est restée ancrée dans l'imaginaire collectif : encore aujourd'hui l'Arctique est un lieu de fantasme, au-delà du réel, qui suscite l'émerveillement et qui, comme l'écrit le photjournaliste Robert Semeniuk : « [...] somehow is existing more in the imagination than in the reality of some actual North²³⁷. » Plusieurs artistes ont été influencés par le romantisme et cette quête de liberté nordique. La notion de sublime, liée à la grandeur de la nature et à ce sentiment

²³⁴ S.E. Grace, *Canada and the Idea of North...*, *op. cit.* p. 16.

²³⁵ Sumarlidi Isleifsson et Daniel Chartier, *Iceland and Images of the North...*, *op. cit.* p. 15.

²³⁶ *Ibid.* p. 15.

²³⁷ Robert Semeniuk, *Among the Inuit =: Inuit Akunninginin*, Vancouver, Raincoast Books, 2007, p. 18.

d'être reclus du monde, donne la possibilité aux artistes de créer dans un espace vierge, nouveau, où tout est possible²³⁸. Chartier explique :

Pareillement, les éléments tels que l'iceberg, l'ours polaire, le froid, les aurores boréales, l'absence de repères, la désolation, la solitude, les lieux éloignés, le nomadisme, le refuge, l'insistance sur les couleurs bleues et blanches, la neige, l'absence d'arbres permettront de construire un décor nordique. Des comparaisons avec le désert, la mer ou le monde biblique s'ajoutent souvent à ces constituants. Enfin, des schémas narratifs, comme l'impossibilité de l'inaction, le parcours qui se voit modifié par un phénomène climatique ou encore l'exploration physique qui se transforme en quête spirituelle, sont récurrents²³⁹.

Le journal de bord de Peck recense trente et une fois le mot « North [Nord] » (dont sept fois le mot « Northern »), vingt-sept fois le mot « Wind [vent] », et onze fois le mot « iceberg ». L'impossibilité de déplacement du navire pris dans la glace près du détroit d'Hudson, relevée plus tôt dans le journal de Peck, contribue à la représentation du Nord tel que décrit par Chartier. Bien qu'elles n'apparaissent pas dans les photographies en noir et blanc de l'album, les couleurs sont aussi des éléments décrits par Peck au début de son périple.

Le 3 août, il note : « [...] There are colors which it would be impossible to describe. [...] ». Le 7 août à minuit, il écrit : « Here it is – after midnight + the sky is still yellow – orange. It is quite light enough to see all around. [...] ». À la page 42-45 de l'album photographique, on y retrouve une étude photographique nocturne du paysage nordique. Quatre photographies prises à 22h00, 22h30, 23h00 et 23h30 sont collées sur la page avec la légende « about half way across Ungava Bay's mouth ». La lisibilité des images est satisfaisante : on peut reconnaître aisément le navire, les banquises et la mer. Il est possible de croire que ces photographies ont été prises cette journée du 7 août où il

²³⁸ Heidi Hansson, « Between Nostalgia and Modernity: Competing Discourses in Travel Writing about the Nordic North », dans Presses de l'Université du Québec (dir.), *Iceland and Images of the North*, Montréal, 2011, p. 256.

²³⁹ Daniel Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs... », *op. cit.* p. 24.

observe les couleurs présentes, même la nuit. Cette étude photographique démontre le phénomène de jour polaire, aussi appelé le « soleil de minuit²⁴⁰ ». Situé à l'embouchure de la baie d'Ungava, près de l'île de Baffin, le navire se trouve très près du cercle arctique touché par cette luminosité permanente²⁴¹. Puis, le 8 août, il ajoute : « The colors are very brilliant. ~~(First there is a bloody red or claret colour. Then a band of orange—this fades into yellow, then green, then blue, then violet. To give at a contrast there is a light north wind blowing—the sea is a very dark blue.~~ »

Blanc, bleu, vert, violet, orange, jaune : le spectre chromatique dépeint par Hugh A. Peck est majoritairement lié aux couleurs froides. Borm et Chartier écrivent sur les couleurs froides :

Ces couleurs symbolisent le froid, l'hiver, le Nord et l'Arctique, mais aussi, par extension, la désolation, l'immensité, le calme et la solitude. Du froid, pourtant invisible, se tisse ainsi tout un réseau sémiologique qui couvre un ensemble de phénomènes physiques, émotifs et philosophiques²⁴².

Peck mentionne aussi le jaune et l'orange, deux couleurs chaudes qui symbolisent la présence du soleil, peut-être le seul élément qui vient réchauffer le paysage et l'équipage.

2.2.2 Le mouvement pictorialiste

Alors que l'on suit l'évolution des paysages polaires dans l'album de Peck, on retrouve une photographie unique en son genre à la page 27-31²⁴³. À première vue, il est possible

²⁴⁰ Dépendamment qu'il soit l'été ou l'hiver dans l'archipel Arctique, les périodes d'ensoleillement varient considérablement. En effet, comme l'axe de rotation vertical de la Terre est incliné, de l'équinoxe du printemps (21 mars) à l'équinoxe d'automne (22 septembre), l'hémisphère nord est positionné en direction du soleil. Cette partie du globe est alors en zone d'ensoleillement permanent plus on s'approche du Pôle Nord. Voir W.S.B. Paterson, Nathan Baker et Aretha Heenan, « Cercle arctique », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2017. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/cercle-arctique>

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² J. Borm et D. Chartier, « Le froid comme objet de savoir », *op. cit.* p. 8.

²⁴³ Pour voir la photographie :

de croire qu'une erreur s'est glissée. On y voit une photographie floue où l'on peut deviner une première image qui serait la représentation d'un homme de face, montré du nez aux hanches, dont le dessus de la tête est rogné par le cadrage de l'image, vêtu d'un manteau, ayant peut-être une caméra à la main. La photographie est possiblement prise sur le pont avant du navire. Mon hypothèse est que la photographie se trouve superposée à une image montrant, cette fois, la structure arrière du navire et le large, sans réel soin accordé au cadrage de l'image. Les deux images auraient fusionné, pour ne laisser qu'une photographie brouillée et non identifiée. Cette photographie me mène à réfléchir à un possible lien avec le mouvement pictorialiste en photographie.

Bien qu'aucune mention ne soit faite sous l'image, il est ainsi peu probable que cette image soit une simple erreur : Peck a choisi de la garder et de la coller dans son montage, et ce, connaissant le résultat. Comme amateur de photographie gravitant autour des clubs artistiques montréalais comme nous l'avons constaté plus tôt, il connaît fort probablement le mouvement pictorialiste et tente possiblement d'expérimenter à leur manière. Les diverses conditions météorologiques du Nord lui permettent certes de s'entraîner alors que le temps se fait long sur le navire. Ici, Peck, comme photographe amateur, semble s'adonner à un plaisir purement esthétique et artistique. Il semble être à l'affût du mouvement pictorialiste, et plus largement des techniques et des discours artistiques photographiques en vogue au tournant du XX^e siècle.

Ce qui m'intéresse davantage ici c'est le réseau d'échange que le mouvement met en place entre amateurs. Comme je l'ai mentionné, tout porte à croire que lors de son voyage de 1909, Peck constitue un réseau d'échange de photographies. Il obtiendra des images qui finiront dans son album photographique. La notion d'échange via des réseaux, en l'occurrence les clubs, dont Andrea Kunard a montré l'importance pour le

mouvement pictorialiste, résonne avec la constitution mixte (photographies personnelles et photographies échangées) de l'album de Peck.

Le pictorialisme comme mouvement artistique et photographique international a connu son apogée entre 1890 et 1910. Apparue en Angleterre, le pictorialisme se veut une photographie créatrice qui met en valeur l'image (*picture/pictorial*) plutôt que le référent. À l'ère de la démocratisation en photographie, les photographes artistiques avaient le désir de soumettre la pratique à des règles privilégiant la maîtrise de l'art photographique²⁴⁴. Selon l'historien de la photographie Marc-Emmanuel Mélon, une idée centrale guide la pratique pictorialiste : « le réel ne peut plus être le seul objet de la photographie ; il doit être interprété par un individu dont le tempérament, autant que le réel lui-même, détermine la représentation²⁴⁵ ». La subjectivité est donc la clef artistique de la photographie. Les photographes recherchent les effets atmosphériques : la brume, la pluie, la neige, la fumée ou la poussière sont autant de matières utilisées pour créer un voile, un écran, entre le réel photographié et son image. Des photographes de réputations internationales comme George Davison (1854-1930), Alfred H. Hinton (1863-1908), Peter Henry Emerson (1856-1936) et Alfred Stieglitz (1864-1946), mais aussi des photographes montréalais comme Sidney Robert Carter (1880-1956) et Harold Mortier-Lamb (1872-1970)²⁴⁶ (membres fondateurs du *Arts Club* de Montréal), ont contribué à ce mouvement photographique.

D'ailleurs à l'automne 1907, 500 membres de l'élite culturelle montréalaise sont attendus à l'ouverture de la première exposition pictorialiste internationale dans les galeries de l'AAM. Sidney Robert Carter en est l'organisateur et le concepteur. L'exposition se déroule pendant seulement deux semaines, mais elle est un véritable

²⁴⁴ Marc-Emmanuel Mélon, « Pictorialisme », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2019. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/pictorialisme/>.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ A. Kunard, « Une synthèse harmonieuse des arts » ..., *op. cit.* p. 234.

succès pour l'AAM²⁴⁷. Il est possible de croire que Hugh A. Peck, accompagné de sa mère, Alice Skelton Peck, fait partie des invités.

Le mouvement a une portée internationale : des expositions et des périodiques portent sur le pictorialisme. Pour Kunard, la plupart des photographes qui adhèrent au pictorialisme sont des photographes amateurs qui échangent leurs œuvres les uns avec les autres, notamment via les clubs de photographie. Les échanges sont faits par la reproduction de diapositives sur verre. L'intégration de la photographie à d'autres champs d'intérêt partagée, comme le tourisme et les loisirs, augmente les occasions d'échanges créatifs, et ultimement le rayonnement artistique de ces images²⁴⁸. À travers ces clubs, les membres sont exposés à une multitude d'approches photographiques en raison de la diversité au sein du groupe. Bien que plusieurs photographes amateurs cherchent à produire une image réussie sur le plan technique (composition, équilibre, sujet adéquat, etc.), d'autres explorent les limites de l'appareil photo²⁴⁹. L'autrice explique qu'il n'existe pas encore à cette époque une masse critique de littérature sur l'art photographique, bien que quelques réflexions modernistes aient mis de l'avant la créativité et l'esthétisme en photographie²⁵⁰. En février 1890 est créé le premier club de photographie de Montréal, le *Montreal Camera Club*, situé au square Phillips. À l'ouverture, le club compte 95 membres d'horizons variés : comptables, architectes, artistes, banquiers, pasteurs, ingénieurs, avocats, officiers militaires, etc. Bien que la majorité d'entre eux soit des hommes, le club compte quelques femmes²⁵¹. Celui-ci deviendra le *Montreal Amateur Athletic Association Camera Club* (M.A.A.A.)

²⁴⁷ David Calvin Strong, « Sidney Carter and Alfred Stieglitz : The Canadian Pictorialist Exhibition (1907) », *History of Photography*, vol. 20, n°2, Juin 1996, p. 161.

²⁴⁸ A. Kunard, « Une synthèse harmonieuse des arts »..., *op. cit.* p. 217.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 216.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 217.

²⁵¹ L.A. Koltun et A.J. Birrell (éd.), *Private realms of light...*, *op. cit.* p. 22.

en avril 1906²⁵². Nos recherches n'ont pu démontrer que Hugh A. Peck ait été un membre actif de cette association.

Pour Kunard, la photographie, via le pictorialisme, va de pair avec l'intérêt pour les arts appliqués et le mouvement *Arts & Crafts*. Certains photographes s'intéressent davantage à la fabrication de l'image et au mécanisme photographique. La photographie est incluse dans les expositions *Arts & Crafts* de 1897 et 1899 à Boston, organisée par la *Society of Arts and Craft*²⁵³. Elle écrit : « En outre, l'association de la photographie aux arts appliqués souligne plus qu'elle ne reconnaît, malgré leurs origines manufacturières et mécaniques, la capacité de stimuler l'imagination et de favoriser le développement spirituel et moral de l'individu²⁵⁴. »

2.2.3 Thierry Mallet (1884-1969)

Thierry Mallet entame le voyage sur le navire *Adventure* en juillet 1909 et y restera jusqu'à la toute fin, en octobre 1909. Inspecteur de postes chez Revillon Frères, Mallet passera beaucoup de temps avec Peck. On retrouve d'ailleurs plusieurs images de Mallet dans l'album photographique²⁵⁵. Il y apparaît pour la première fois à la page 32-33 en compagnie du Capitaine Cross et d'un autre employé non identifié.

Originaires de Rouen, les Mallet sont une riche famille française. De 1800 à 1936, un membre de la famille Mallet siège au directoire de la Banque de France. La banque Mallet Frères a contribué aux grandes compagnies d'assurances françaises et au développement de chemins de fer. Les familles françaises Mallet et Revillon se connaissent bien. En 1908, un emploi comme superviseur des postes de l'est du Canada et des nombreux comptoirs de la CBH est offert au jeune Thierry Mallet. Il est alors

²⁵² *Ibid.* p. 44.

²⁵³ A. Kunard, « Une synthèse harmonieuse des arts » ..., *op. cit.* p. 217.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 219.

²⁵⁵ Voir les pages 32-33, p. 49-52, p. 58-61, p. 86-91, p. 92-93, p. 151-154, p. 178-181, p. 192-198, p. 260-268 et p. 273-276.

âgé de 24 ans. Aventurier, il établit son quartier général à la succursale de Montréal, sur la rue McGill, et sa première tâche est de terminer l'établissement des postes dans la baie James, dans la baie d'Hudson et au Labrador. C'est sous ses commandements que le navire *Adventure* fut chargé de ravitailler les postes et de rapporter les pelleteries récoltées²⁵⁶. Il deviendra par la suite directeur de la filiale américaine à New York. C'est d'ailleurs sous la garde de Mallet que le projet de film documentaire *Nanook of The North*, de Robert Flaherty sera cofinancé en 1922²⁵⁷. Il publiera dans les années 1920 une série de récits sur ses expéditions, dont le plus connu publié à New York par la maison Revillon Frères en 1930, *Glimpses of the Barren Lands*²⁵⁸.

2.3 Premier arrêt : les îles Strutton (17 au 29 août 1909)

Le premier arrêt de l'équipage est à l'île de Charlton situé à l'intérieur de la baie d'Hudson, dans la région de Qikiqtaaluk au Nunavut. L'île, ainsi que l'archipel des îles Strutton, est au nord-ouest de la baie de Rupert. En 1906, Revillon Frères construit un poste de traite dans la région pour concurrencer la CBH. En établissant leur poste à cet endroit où le niveau de l'eau est profond, les navires de ravitaillements et l'équipage de Revillon Frères sont capables d'y jeter l'ancre, et ainsi fournir la marchandise nécessaire à toutes les autres postes de la région²⁵⁹.

L'équipage du navire *Adventure* arrive donc aux îles Strutton le 17 août 1909, avec quelques jours de retard²⁶⁰. Peck est enthousiasmé par son arrivée à un premier poste. Il écrit le 17 août 1909: « ... The harbour is ideal + exceedingly beautiful. The little

²⁵⁶ M. Sexé, *Histoire d'une famille & d'une industrie pendant deux siècles...*, op. cit. p. 75.

²⁵⁷ L. Fitzgerald, *Traces d'une histoire oubliée...*, op. cit.

²⁵⁸ Thierry Mallet, *Glimpses of the Barren Lands*, New York, Revillon Frères, 1930.

²⁵⁹ Robert J. Christopher, Robert Joseph Flaherty et Frances Hubbard Flaherty, *Robert and Frances Flaherty: A Documentary Life, 1883-1922*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, coll.« McGill-Queen's native and northern series », p. 396.

²⁶⁰ Peck mentionne le dimanche 15 août 1909, à deux jours de leur arrivée à Charlton : « Are about Twin Islands about 80 miles from destination. Should have passed there last Thursday. »

camp looks picturesque. The islands are thickly wooded + grassy. » La page 46-48 nous montre une vue panoramique du poste et des alentours sur trois photographies assemblées avec justesse. D'autres collages panoramiques sont présentés à la page 49-52 nous montrant des vues du campement de Mallet, des premiers chevaux de l'île et de l'entrepôt de Revillon Frères.

La page 58-61 est une forme de commémoration dédiée au Capitaine Walsh qui serait mort à bord du navire *Adventure* en 1908, selon la légende de l'album sous la photographie de la croix montrant le lieu de l'enterrement. Toutefois, aucune mention de cet homme n'est faite dans son journal de bord. J'interprète la présence de ses images comme un memento pour Walsh, dans le but de souligner son courage et sa mémoire. Ces images tendent à souligner la dangerosité et les risques de ce type de voyage.

À la page suivante (63-66), on retrouve Peck en canoë, en compagnie du capitaine Couch et de Race, un employé du navire. Il en profite alors pour explorer les lieux autour du poste de traite.

2.3.1 Moose Factory

La communauté de Moose Factory se trouve au sud des îles Strutton, à l'embouchure de la rivière Moose, en Ontario. La CBH établit son deuxième poste de traite à cet endroit en 1672. C'est aussi à cet endroit que s'installe la première colonie anglaise de l'Ontario. Ce fut d'ailleurs le centre administratif de la CBH de 1810 à 1934. Cet endroit stratégique, près de la rivière Moose, permettait à la compagnie de distribuer la marchandise facilement dans les postes environnants²⁶¹.

²⁶¹ Compagnie de la Baie d'Hudson, « Staff House at Moose Factory », *HBC Heritage*, En ligne, 2016. Récupéré de <http://www.hbcheritage.ca/places/forts-posts/staff-house-at-moose-factory>

La page 67-70 contient des photographies des activités liées au poste de Moose Factory qui ne sont pas des photographies originales de Peck. Elles sont toutes prises en dehors des dates de visites de Peck dans cette région. On y voit la baie d'Hannah gelée en mars puis en mai, un pique-nique d'employés de Revillon Frères qui se déroule au début du mois de juin, selon les légendes apparaissant sous les photographies. Peck quitte Montréal le 28 juillet 1909. Il est donc impossible que ces images soient prises avec son propre appareil photographique. Il est possible que ces photographies soient des dons faits lors de sa visite à ce poste ou à la suite de son voyage. Elles sont probablement la création d'un ou plusieurs employés de l'endroit. On retrouve des anachronismes de la sorte plus loin dans l'album, notamment à la page 84-85 où l'on voit des paysages printaniers, et à la page 131-134 où les campements de la CBH sont représentés ayant comme légende « May 23rd 1909 ». À des moments donc où Peck n'est pas présent dans le Nord canadien.

L'auteur Andrew J. Birrell rassemble plusieurs photographies représentant la vie dans les postes de la CBH sous la même catégorie : le « Moose Factory Group²⁶² ». Ces photographies sont généralement non identifiées et ont été prises entre 1865 et 1875 : aucune information précise sur le créateur, le lieu, ni même l'année ne figure sur ces images. Une chose est certaine, ces images amateurs représentent la vie dans les postes du Nord canadien. D'après ces recherches, Birrell identifie quelques photographes amateurs qui pourraient avoir contribué à ce groupe, dont George Simpson McTavish (1834- ca.1893), Bernard Rogan Ross (1827-1874), William Bell Malloch (1845-1881) et James L. Cotter (1839–1889). Selon lui, le loisir de la photographie des employés des postes de traite est intimement lié à l'intérêt scientifique pour le collectionnement²⁶³ et l'observation de leur environnement nordique. Birrell note, par

²⁶² Andrew J. Birrell, « Moose Factory Group », dans *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, Markham, ON, Fitzhenry & Whiteside, 1984, p. 320.

²⁶³ Le mot « collectionnement » est accepté par le dictionnaire Littré, comme « l'action de collectionner, de mettre en collection ». Voir Dictionnaire Littré, « collectionnement », En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.littre.org/definition/collectionnement>

exemple, que les photographies de James Laurence Cotter montrent à voir la culture matérielle des postes ainsi que les nouvelles technologies. Cotter s'intéresse aussi à la photographie ethnographique, où il documente l'apparence des Inuit avec qui il collabore. Birrell écrit : « The members of the group frequently exchanged prints with one another and sent copies to friends in more civilized centres²⁶⁴. » Que ce soit avec l'albumine et la gélatine, il est possible de tirer plusieurs épreuves du même négatif. Les photographes amateurs ont alors l'opportunité d'imprimer en plusieurs copies leurs photographies, et de les partager plus aisément via un réseau d'échange, tel que le fait le groupe Moose Factory dès 1865. Bien que les photographes du « Moose Factory Group » se soient intéressés à la photographie bien avant l'arrivée de Peck au poste, il est possible de croire que ce réseau d'échange d'images soit toujours actif une trentaine d'années plus tard. C'est peut-être de cette manière que Peck fait l'acquisition de certaines photographies. Peck a aussi l'occasion de rencontrer Henry Martin Stewart Cotter, le fils de James Laurence Cotter, à son arrivée à Fort Chimo (Kuujuuaq).

À la page 75-80, on peut observer pour la première fois le travail de (dé)chargement aux îles Strutton exécuté par les membres de l'équipage du navire, mais aussi les hommes et les femmes d'origine crie de cette région.

À la page 86-91, Peck nous présente trois photographies découpées en rond montrant des chiots Husky. On y voit aussi deux femmes, allochtones, postées devant une tente avec la légende suivante : « Droulette's tent at Strutton ». Ici, Peck semble vouloir nous montrer comment s'articule la vie dans les postes de traite pour ceux et celles qui ont fait le voyage du sud vers le nord. Le journal de bord de Peck fait mention de plusieurs dîners chez les Droulettes²⁶⁵.

²⁶⁴ A.J. Birrell, « Moose Factory Group », *op. cit.* p. 320.

²⁶⁵ Dans le livre « Kabluk of the Eskimo », on mentionne le nom de Yvon Drollet comme dirigeant d'un poste près de la rivière Koksoak pour Revillon Frères. Il est accompagné de Raoul Thevenet. Il est

Quelques jours plus tard, le 28 août 1909, Peck fait la rencontre de Paul Bonard au campement des Droulettes :

Had lunch + diner with the Drouettes. Mr. Bonard – a Mr. from east Maine counted 19 bears while going along 60 miles of coast. The come out of the woods to eat the strawberries on the beach. He had the rifle but he shot 2 of them with bird shot in a shotgun. We had one of them for lunch at Drouettes. The meat is nice and very tender.

Il existe peu d'information sur le parcours biographique de Paul Bonard. Le Musée canadien de l'histoire détient une collection d'artefacts inuit lui appartenant. Selon leurs données, il est originaire de La Rochelle, en France. Il fut embauché par la société Revillon Frères, à la fin du XIX^e siècle, pour établir de nouveaux postes de traite au nord du Québec. C'est à bord de l'expédition *Eldorado*, en 1903, que Bonard et les 51 membres de l'équipage font naufrage. Malgré tout, ils réussissent à rejoindre un poste grâce aux bateaux de sauvetage. Selon son fils, Bonard serait resté dans le Nord canadien de 1904 à 1910. Le musée estime, selon les objets en ivoire de sa collection, qu'il aurait habité près de Fort Chimo (Kuujuuaq). Il serait par la suite rentré à Montréal et serait mort lors de la Première Guerre mondiale²⁶⁶. Les écrits de Peck le situent toutefois aux îles Strutton lors de son passage en 1909.

2.4 Deuxième arrêt : Port Harrison (Inukjuak) (31 août au 12 septembre 1909)

Situé sur la rive nord de la rivière Innuksuak, l'endroit se nomme aujourd'hui Inukjuak²⁶⁷. L'une des missions des membres du navire *Adventure* est d'installer un nouveau poste de traite à Port Harrison pour Revillon Frères. L'équipage quitte donc les

possible que Peck réfère à lui lorsqu'il écrit sur les « Drouette ». Voir Thomas Lowell, *Kabluk of The Eskimo*, Boston, MA, 1932, p. 11.

²⁶⁶ Musée canadien de l'histoire, « Paul Bonard, collectionneur », *Jouets et objets de curiosité : l'art historique Inuit*, En ligne, 2019. Récupéré de https://www.museedelhistoire.ca/cmce/exhibitions/tresors/art_inuit/inart21f.html

²⁶⁷ Association touristique du Nunavik, « Village nordique d'Inukjuak », *Tourisme Nunavik*, En ligne, 2010. Récupéré de http://www.nunavik-tourism.com/page.aspx?page_id=69

îles Strutton le 29 août 1909 et arrive à Port Harrison le 31 août 1909. Les hommes, dont Peck à la page 110-112, procèdent à la décharge de beaucoup de matériaux en vue de la construction de ce nouveau poste pour Revillon Frères.

2.4.1 Gaston Herodier (1879-1929)

On rencontre Gaston Herodier, chef du poste de Port Harrison (Inukjuak), pour la première fois à la page 113 sur une photographie collée (fig. 2.8), seule, au centre de la page. Cette photographie présente les conventions d'une prise en studio : arrière-plan uni et pâle, lumière dirigée, ombres portées, regard figé. L'homme représenté est vêtu d'un manteau de style parka et porte un capuchon de fourrure qui contribue à la mise en scène. La photographie est attribuée à Bob Stewart, vers les années 1920-1921²⁶⁸ (fig. 2.9). L'ajout de cette photographie à l'album de Peck aurait donc été fait en 1921. Il pourrait s'agir du servant de poste Robert Stewart, un gérant de poste recruté par Thierry Mallet en août 1920. Il aurait habité près de Port Harrison (Inukjuak) avec sa femme, à un endroit justement nommé Port Herodier²⁶⁹. Une légende est aussi ajoutée sous l'image de l'album à la page 113 : « Port Harrison was a name – not a place before Herodier was left there in '09. »

Le 12 septembre 1909, Peck raconte dans son journal de bord, avec un ton inquiet, ce qui attend Herodier et son équipe. Gaston Herodier et six autres personnes (un Canadien français, sa femme enceinte et ses deux enfants, un chef autochtone et sa femme) quittent Port Harrison (Inukjuak) vers l'île Harrison pour installer le nouveau poste de traite. Selon le Centre d'archives et de documentation du Musée McCord²⁷⁰, la goélette *Carrie* (voir la photographie à la page 117-119) dans lequel se trouvait

²⁶⁸ La photographie est numérisée sur le site web du Musée McCord. *Bob Stewart, Inconnu vêtu d'un parka, Port Harrison, Qc, 1920, 1920-1921*. La photographie est un don de Madame Dorothy Martin, tout comme les autres portraits de Bob Stewart collectionnés par le musée. Voir : <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/MP-1976.25.138>

²⁶⁹ R.J. Christopher, R.J. Flaherty et F.H. Flaherty, *Robert and Frances Flaherty...*, *op. cit.*

²⁷⁰ Les informations sont comprises sur la fiche de la photographie #M2000.113.6.113 dans le système archivistique du Musée, « CAD Fact Sheet ».

l'équipage fait naufrage et tous à bord sont décédés. Cette page semble donc être une forme d'hommage, de commémoration comme celle vue plus tôt dans l'album, cette fois-ci à la mémoire de Herodier. À la page 117-119, trois photographies nous sont présentées montrant le départ de Herodier de Port Harrison (Inukjuak). On retrouve sous l'une des images la légende suivante : « Later this craft was wrecked on one of islands. All of crew perished (Bodies found following spring – bears had been at them). »

Toutefois, la fiche d'employé de la CBH portant sur Gaston Herodier explique plutôt qu'il serait mort dans un incendie à Fort Good Hope le 22 novembre 1929 (fig. 2.11). Serait-ce un ajout dans l'album fait par Peck des années plus tard ? La mort par incendie est d'autant plus plausible que la photographie prise par Stewart serait datée de 1920. D'ailleurs, une autre photographie montrant Gaston Herodier en uniforme militaire français, datée d'avant 1920, se trouve dans les archives photographiques de Louis-Auguste Romanet (1880-1964)²⁷¹ (fig. 2.10), un employé de Revillon Frères que Peck rencontra à Fort Chimo (Kuujuuaq). En fouillant le fonds d'archives de Romanet, on retrouve une quinzaine de photographies attribuées à Gaston Herodier par l'Université de l'Alberta²⁷². Dans ses écrits, Romanet évoque son amitié avec Herodier :

I knew Herodier in Paris and we had a great get-together. He has been sent into the country east of Hudson Bay with two others to establish a trading post. Soon after they had established themselves, his two men were drowned in an accident and he was left alone with the winter just started²⁷³.

Quoi qu'il en soit, le 12 septembre 1909, Peck évoque le départ de Herodier avec beaucoup d'émotion dans son journal de bord :

²⁷¹ La photographie est numérisée sur le site des archives de l'Université de l'Alberta, dans le fonds de Louis-Auguste Romanet, sous le titre « Gaston Herodier in Military Outfit ». Voir <https://albertaonrecord.ca/is-uofa-580>

²⁷² University of Alberta Archives, *Fonds Louis Auguste Romanet*, *op. cit.*

²⁷³ T. Lowell, *Kabluk of The Eskimo...*, *op. cit.* p. 166.

Sept. 12th: Mr. Herodier with his little gang of 7 got aboard the schooner at day break and went off to their future home. The gang consisted of a French Canadian, his squaw + two kids – a half bearded – a Indian chief and his little huskie wife. It was quite atoning sight to see the little schooner sail away in the gray dawn – knowing what it meant to its own to see the Adventure steaming way. They are far from any possible communication with anybody except perhaps some Esquimaux (most of them half savage). Their next glimpse of white man will be when the ship returns next year and will they be hungered to welcome it – they have to face the possibility of being murdered by the Esquimaux – wrecked in the schooner killed by bears – frozen to death + a hundred other things which are not only possible but even probable in this country + they know it. The first of their troubles will take a few days – when a birth is expected. This young thing will have to put through its first winter in temperature of 60 to 70 F below zero. [...] Mr. Herodier is going to send me a small diary next summer counting records of temperature – depth of snow – when the channel froze + how far out – what they shot etc, etc. »

Cet extrait du journal est probablement le plus éloquent quant à la grande peur, à l'angoisse, que ressent Peck devant le Nord. L'idée que Herodier soit laissé à lui-même pendant une année entière, sans contact avec les allochtones (« White man ») lui fait imaginer « des centaines de choses possibles et même probables » dans un endroit comme le Nord. Peck mentionne aussi que Herodier lui enverra un petit journal au courant de l'été suivant²⁷⁴, où il notera pour lui les records de température, la profondeur de la neige, ce qu'il aura chassé et autres. Cette citation nous montre d'abord l'intérêt que porte Peck pour ses informations scientifiques liées spécifiquement aux territoires nordiques. Elle met en évidence aussi la possibilité d'envoi postal, et le réseau d'échange ici en pleine constitution.

²⁷⁴ Les recherches actuelles ne permettent pas de retracer ce journal. Impossible alors de confirmer si Gaston Herodier a bel et bien envoyé le petit journal à Hugh A. Peck au courant de l'été 1910.

On retrouvera Herodier sur deux autres photographies à bord du navire *Adventure* plus loin dans l'album (voir la page 192-198), ce qui crée une forme de distorsion chronologique dans l'album de Peck.

2.5 Troisième arrêt : Churchill (15 au 18 septembre 1909)

Fort Churchill, aujourd'hui nommé Churchill ou Kuugjuaq en inuktitut, se situe au nord du Manitoba. Construit en 1783, le poste est l'un des plus vieux de la CBH. Ce lieu sera le poste principal de la région jusqu'au début du XX^e siècle²⁷⁵. Churchill accueillera le seul port en eaux profondes de l'Arctique canadien de 1931 à 2016²⁷⁶. Un des articles de journaux collés à l'ouverture de l'album de Peck fait mention de l'ouverture de ce port. Le commerce du grain constitue la principale ressource à transporter à l'époque. Le chemin de fer de la CBH (*Hudson Bay Railroad*) sera complété en 1929 dans la région²⁷⁷. L'équipage arrive à Fort Churchill le 15 septembre 1909. Peck y fera plusieurs rencontres importantes en ce qui a trait au possible réseau d'échange de photographies, à commencer par le couple Moodie.

Le 16 septembre 1909, le navire *Paradox Lost*, qui doit recueillir la marchandise destinée au poste de la GRC, est près de Churchill. L'état des sources ne nous permet pas de savoir pour quelle raison la CBH demande à l'équipage du *Adventure* de prendre en charge les passagers du *Paradox Lost* pour quelques jours. Geraldine et John Douglas Moodie se retrouvent donc à bord du *Adventure* pour quelque temps. Hugh A.

²⁷⁵ Michael B. Payne, « Manitoba History: Fort Churchill, 1821-1900: An Outpost Community in the Fur Trade », *Manitoba Historical Society*, En ligne, 1990. Récupéré de http://www.mhs.mb.ca/docs/mb_history/20/fortchurchill.shtml

²⁷⁶ Gouvernement du Canada, « Les gouvernements du Canada et du Manitoba investissent dans l'observatoire maritime de Churchill, une infrastructure de recherche de pointe », [communiqué de presse], En ligne, 6 juillet 2015. Récupéré de <https://www.canada.ca/fr/nouvelles/archive/2015/07/gouvernements-canada-manitoba-investissent-observatoire-maritime-churchill-infrastructure-recherche-pointe.html>.

²⁷⁷ Gouvernement du Manitoba, « History | Churchill Manitoba Canada », *Everything Churchill*, En ligne, 2014. Récupéré de <https://everythingchurchill.com/about-churchill/history/>

Peck offre sa cabine à Geraldine Moodie pour cette occasion. Il écrit le 16 et 17 septembre 1909:

Sept. 16th: We have aboard the crew of the Paradox for who passage the H.B. Co have given check\$ for a good round seem. They supply their own food + bedding. [...] Mrs. Moody has my cabin – I'm in with Mallet.

Sept. 17th: Beautiful day – no sea. Mrs. Moody very ill. [...] It is quite airily on board now with the paradox's crew + the surveyors + the lot 40 all told (in crew) half way across the bay.

Les pages 120-122, 123-126 et 127-130 font état de ce déménagement temporaire. On apprend aussi que le navire *Paradox Lost* a quitté l'Angleterre en juin 1909 et a été remorqué jusqu'à Churchill par le navire *Pelican* après s'être pris dans la glace.

2.5.1 Geraldine Moodie (1854-1945) et John Douglas Moodie (1849-1947)

Geraldine Fitzgibbon est née en 1854 à Toronto, au Canada. Elle se marie à John Douglas Moodie en Angleterre en 1878. Ils reviennent, la même année au Canada où ils seront notamment agriculteurs au Manitoba²⁷⁸. En 1885, John Douglas Moodie s'inscrit dans la GRC. En 1897, John Douglas Moodie est mandaté pour la construction du chemin de fer entre Edmonton et le Yukon, qui ouvre le passage aux chercheurs d'or²⁷⁹. Geraldine et John Douglas auront ensemble six enfants. Geraldine Moodie est bien connue de l'histoire de la photographie canadienne. Femme photographe, elle se professionnalise et opère un studio de 1895 à 1898 dans l'Ouest canadien. Elle reçoit plusieurs contrats gouvernementaux. Selon l'historienne de l'art Susan Close, elle accompagne son mari lors de ses voyages dans le Nord canadien, à Cape Fullerton en

²⁷⁸ L.A. Koltun et A.J. Birrell (éd.), *Private realms of light...*, op. cit. p. 320.

²⁷⁹ David Mills, « Documenting and Interpreting the History and Significance of the North West Mounted Police Peance-Yukon Historic Trail », *Gouvernement de la Colombie-Britannique*, En ligne, 2008. Récupéré de <http://www.muskwa-kechika.com/uploads/documents/cultural/NWMP%20trail%20Final%20Archival%20Report%20-%20June%2012%202008%20NWMP%20Trail.pdf>.

1904 et à Fort Churchill entre 1906 et 1909. Elle serait, selon Close, la première femme blanche à photographier l'Arctique et à prendre plusieurs clichés d'Inuit²⁸⁰. Elle fera de nombreux portraits des différentes communautés. John Douglas Moodie est aussi un amateur de photographies.

Lors de ces voyages, Geraldine Moodie installe une chambre noire à l'intérieur du navire qui les transporte (le *Neptune*, notamment), et un studio de fortune dans les campements. Avec ses studios photographiques improvisés, Geraldine Moodie se spécialise dans les portraits d'Autochtones rencontrés lors de ses voyages, bien que quelques-unes de ses images tirées de son album nous montrent des scènes extérieures²⁸¹. Plusieurs de ses photographies sont signées « G.Moodie ».

Considérant le réseau d'échange d'images en place dans les différentes postes de traites du Nord, comme nous l'avons mentionné pour le « Moose Factory Group », il existe une certaine confusion dans l'attribution de certaines photographies. Selon Lilly A. Koltun, certaines d'entre elles pourraient être le travail de son mari, John Douglas Moodie, du géologue et explorateur Albert Peter Low (1861-1942), du photographe d'exploration Frank Douglas MacKean, du photographe George R. Lancefield ou du capitaine George Comer (1858-1937). Leurs productions traitent de sujets similaires, dans les mêmes années et dans la même région²⁸².

À la page 135-138, on retrouve des photographies de type touristiques dans lesquelles Peck visite un magasin de poudre à canon près de la rivière Churchill (fig. 2.12-2.14),

²⁸⁰ S. Close, *Framing identity...*, *op. cit.* p. 50.

²⁸¹ Les photographies de Geraldine Moodie sont conservées au Museum of Mankind à Londres, dans les archives de Bibliothèque et Archives du Canada, au Centre du patrimoine de la GRC à Régina, aux archives de la Gendarmerie Royale du Canada à Ottawa, au musée Glenbow and Medicine Hat en Alberta, au musée Maple Creek de Saskatchewan et au British Museum de Londres.

²⁸² L.A. Koltun et A.J. Birrell (éd.), *Private realms of light...*, *op. cit.* p. 320.

puis le Fort Prince-de-Galles (Fort Prince of Wales), construit entre 1731 et 1771²⁸³ (fig. 2.15-2.16).

L'état actuel des archives permet de comparer les photographies que l'on retrouve dans l'album de Peck avec celles des archives de Geraldine Moodie et de l'album de George Reid Munro. Les deux photographies de Geraldine Moodie, aujourd'hui déposées dans les archives du Musée Glenbow, sont datées de 1906. Cependant, le point de vue et la distance dans les deux cas sont quasi identiques aux images présentes dans l'album de Peck. Nous avons l'impression que les photographes se trouvent l'un à côté de l'autre. Geraldine Moodie se permet de resserrer le cadrage légèrement : il est possible d'observer cet ajustement particulièrement sur la photographie du fort où l'on aperçoit le drapeau noir dans le coin supérieur droit. Par quelle circonstance ces photographies sont-elles si semblables, sans être identiques ? Quand on y regarde plus attentivement, d'autres photographies présentent les mêmes caractéristiques. C'est le cas notamment de plusieurs photographies à la page 260-266 dans l'album de Hugh A. Peck (fig. 2.17-2.18).

À la page 139-142 et à la page 151-154, Peck visite les installations de la GRC, en compagnie de Thierry Mallet et de John Douglas Moodie. En comparant une photographie de la page 139-142 de l'album de Peck et une photographie tirée des archives de John Douglas Moodie d'octobre 1909 (fig. 2.19-2.20), on constate que les photographies sont semblables, sans être identiques. Cette fois-ci, la distance et le point de vue sont les mêmes. Uniquement quelques minutes semblent séparer la prise des deux clichés. Sur la photographie de Peck, on voit la silhouette de l'homme s'approcher pour nourrir les chiens. Puis, dans la photographie de J.D. Moodie, l'homme se retrouve parmi les chiens, prêt à les nourrir. Les photographies marquent une séquence d'action. On reconnaît l'espace et les chiens : la maison blanche située derrière une maison de

²⁸³ Parcs Canada, « Lieu historique national Fort Prince-de-Galles », *Lieux historiques nationaux*, En ligne, 2017. Récupéré de <https://www.pc.gc.ca/fr/lhn-nhs/mb/prince>

bois, la corde à linge, la douzaine de chiens Husky, le mat qui semble brandir le Red Ensign canadien²⁸⁴ et le policier en costume.

Toujours à la page 139-142 de l'album de Peck, on retrouve deux autres photographies accompagnées de la mention : « Major Moodie's dogs and his house. ». On retrouve cette fois-ci six chiens devant une petite maison blanche fenêtrée. L'une des images montre le corps d'un homme vêtu d'un long manteau de laine. Son visage est retranché de la photographie. Il pourrait s'agir de John Douglas Moodie sur ces photographies puisqu'on retrouve le major Moodie plus loin dans l'album, à la page 151-154, identifié en légende, et portant le même manteau de laine.

Trois autres photographies attribuées à Geraldine Moodie, entre 1904 et 1905 selon les archives, évoquent aussi la possible présence simultanée de Peck. La première image est titrée « Group of Eskimo Women, Fullerton Harbour, c.1904-05 » et est conservée au Centre du patrimoine de la GRC à Régina, en Saskatchewan²⁸⁵. Sur cette image, on aperçoit six femmes inuit. Selon Close, l'une des femmes se nommerait « Shoofly » (nom donné par les baleiniers de la région). Elle serait « one of the most often photographed Inuit women in the area²⁸⁶ ». On peut donc croire que certaines femmes Chippewas se font photographier à multiples reprises. Dans la seconde photographie, « Native Women in Gala Dress, Fullerton Harbour, NWT, 1904²⁸⁷ », Close a identifié les trois femmes : Suzie, Hattie et Jennie. Dans la troisième photographie, « Native

²⁸⁴ Le Red Ensign canadien est le drapeau du Canada de 1868 à 1965. Le drapeau change en 1868, 1921 et 1957, arborant les armoiries du Canada. Il est le dérivé du Red Ensign de la marine marchande britannique. Il se distingue par la couleur rouge et la présence de l'Union Jack dans le coin supérieur gauche. La CBH et la Compagnie du Nord-Ouest sont reconnues pour arborer le drapeau près des forts et sur leurs canots. Pour plus de détails : John Robert Colombo et Ken Reynolds, « Red Ensign canadien », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2015. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/red-ensign-canadien>

²⁸⁵ L'image est reproduite dans l'ouvrage de S. Close, *Framing identity...*, op. cit. p. 63.

²⁸⁶ *Ibid.* p. 62.

²⁸⁷ Cette photographie est conservée à Bibliothèque et Archives Canada, Royal Canadian Mounted Police Collection, C 001823. Elle est reproduite dans l'ouvrage de Close à la page 68.

Women Dressed for a Dance, Fullerton Harbour, NWT, 1904²⁸⁸», Hattie et Jennie s’y trouvent de nouveau.

Hattie et Suzie sont aussi présentes et identifiées sur l’une des photographies de l’album de Hugh A. Peck à la page 155-158 (fig. 2.21). Il est possible que Geraldine Moodie et Hugh A. Peck aient visité la même communauté chipewyane²⁸⁹, mais à des années différentes. Néanmoins, plusieurs photographies similaires viennent soulever un doute quant à la datation des archives photographiques de Geraldine Moodie. La page 155-158 de Peck nous montre six femmes portant des *amautis*²⁹⁰ par-dessus des robes faites de tissus imprimés. Peck les identifie en légende : « Caroline, Mutua, Hattie, Sugar, Susie et Maggie » avec l’ajout « all dressed up ». Dans le cas des images montrées dans l’album de Peck, l’approche photographique est beaucoup moins intimiste que les photographies prises par Geraldine Moodie dans son studio. À la page 155-158 de l’album de Peck, les femmes sont représentées à l’extérieur, devant une maison de bois rond.

La présence de Hattie et Suzie dans les archives à la fois de Peck et de Moodie met en évidence l’échange qui existe au Nord canadien, ainsi que le caractère commémoratif de l’album de Peck. Ces photographies ont-elles pu avoir été prises au même moment ? Est-ce une erreur de datation qui survient dans les archives photographiques des

²⁸⁸ Cette photographie est conservée à Bibliothèque et Archives Canada, Royal Canadian Mounted Police Collection, C 001826. Elle est reproduite dans l’ouvrage de Close à la page 69.

²⁸⁹ Aussi appelées les Dénésulines, les communautés Chipewyans se trouvent au nord des plaines canadiennes. Ces communautés partagent des affinités avec les communautés cries et les métis du Nord. La traite de fourrure avec la CBH commence en 1717 dans cette région. Ce commerce contribuera à la détérioration des relations entre les Chippewas, les Cris et les Inuit. Plusieurs épidémies européennes ont décimé les populations de ces communautés jusqu’à la fin du XX^e siècle. Pour plus d’information, voir Patricia A. McCormack et James G.e. Smith, « Les Dénésulines (Chipewyans) », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2016. Récupéré de

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chipewyans>

²⁹⁰ « Amauti » fait référence au manteau de fourrure pour femme, fait en peau de caribou. Ces manteaux, volumineux et légers, permettent de porter le bébé dans le capuchon (*Amaut*) sur le dos de la mère. La ceinture (*Qaksungauti*), attachée au centre avant et aux aisselles, aide à distribuer le poids de l’enfant. Voir Karim Rholem, *Uvattinnit: le peuple du Grand Nord*, Paris, Stanké, 2001.

Moodie? S'agit-il plutôt de photographies données à Peck? Suite à leurs rencontres, est-il possible qu'il y ait eu des échanges entre Peck et les Moodie ? Si ni l'album ni les écrits de Peck ne nous donnent d'indice quant aux réponses précises que pourraient attendre ces questions, il n'en demeure pas moins que l'album semble documenter une pratique d'échanges et de dons de photographies qui évoquent une temporalité pour sa part imprécise, et d'en être le résultat.

Si les photographies de Moodie soulèvent de telles interrogations, les albums photographiques de George Reid Munro confirment la présence d'un réseau d'échange. Si l'on revient à la photographie du magasin de poudre à canon, une photographie en tout point pareille se retrouve aussi dans l'album de photographie de George Reid Munro (fig. 2.14). Cette photographie n'est pas la seule à se retrouver à la fois dans l'album de Peck et dans les albums de Munro : cinquante-quatre autres photographies se retrouvent dans les deux fonds d'archives photographiques.

2.5.2 George Reid Munro (1887-1920)

George Reid Munro est un membre de l'équipe d'arpenteurs responsable d'examiner le terrain en vue de la construction de chemin de fer de la CBH (le *Hudson Bay Railway*), d'août 1908 à octobre 1909²⁹¹. Churchill est le dernier endroit visité par l'équipe de Munro. On retrouve Munro dans l'album photographique de Peck à la page 162-164 et 168-170. Dans les images et les anecdotes de Peck, Munro est toujours accompagné d'un homme d'origine britannique nommé Laurence, pour qui des informations sont malheureusement manquantes. Photographe amateur, Munro a rapporté avec lui plus de 400 clichés de son expédition : des scènes locales, des portraits

²⁹¹ Le fonds d'archives comptant trois albums et 430 photographies de George Reid Munro, est conservé à Bibliothèque et Archives Canada (R1458-0-6-E). Il est aussi mentionné dans l'ouvrage de L.A. Koltun et A.J. Birrell (éd.), *Private realms of light...*, *op. cit.*.

d'Autochtones et de ses collègues, ainsi que plusieurs lettres et journaux de bord. Le 15 septembre 1909, Peck raconte dans son journal de bord :

Sept. 15th: Then there are two surveyors (Munroe – Peterboro, Laurence – English) who didn't like to go back with their party on account of the long + strenuous canoe trip. They thought they would get + take the *Adventure* back to St-Johns. They were offered the alternative of paying. Cash 100\$. Each providing their own food + bedding + sleeping in the "bunker" or staying behind. They couldn't raise the cash so they stay behind.

Dans le premier album de George Reid Munro, à la page 103, on lit cette mention où il réfère à lui-même à la troisième personne :

Note – Munro & his pal Lawrence remained, to go out by ship to St-Johns. The ship came on Sept. 16, and then they were very nearly refused passage – see diary of that time. They left Churchill for Winnipeg, overland, on the following day, July 13, 1909, with the exceptions of Munro & Lawrence²⁹².

Dans le deuxième album photographique de Munro, une photographie du navire *Adventure* est accompagnée de la légende suivante : « The S.S. *Adventure* on which Reid Munro sailed from Churchill on Sept. 16, 1909, and landed in St-John's on October 3, 1909. » Cette même photographie se retrouve aussi dans l'album de Hugh A. Peck à la page 120-122.

Qui est alors le véritable photographe et auteur de chacune de ces photographies ? À l'ouverture du premier album photographique, on peut lire :

Call this photo book N°1. It shows scenes of the organization of Parties, four in all, for the survey of a railway route from the Pas Manitoba to Hudson's Bay. After the 6th page all the photos concern Party N°4 only, & its work during the winter of 1908-9, up to & including scenes at Churchill,

²⁹² Voir le fonds de George Reid Munro, Premier album photographique, p. 103.

where the party arrived about the end of March 1909. These photos were mostly taken by G. Reid Munro, level man on party N°4.

Bien qu'il renvoie, une autre fois, à sa personne à la troisième personne du singulier, Munro nous assure ici que la majorité de ses photographies contenues dans ses albums ont été prises par lui-même. Une telle annotation n'apparaît pas dans l'album de Peck. Munro écrit plus tard, en légende d'une photographie le montrant en compagnie de trois autres hommes (aussi présente dans l'album de Peck à la page 162-164) : « Man on left is George Reid Munro, author of accompanying diary & letters. Second on left is Elson, famous amongst other things, for his search in Labrador for a wealthy American who got lost there²⁹³. » On peut donc supposer qu'il est l'auteur de la plupart des images, de son journal de bord et de ses lettres (fig. 2.22). À titre d'exemple, le photographe responsable du développement des chemins de fer du Canadien Pacifique de 1871 et 1879, Charles Horetzky, explique que la photographie et le baromètre anéroïde sont les outils par excellence pour les arpenteurs de chemins de fer²⁹⁴. Il est probable qu'en 1909, l'appareil photographique soit toujours un outil important pour George Reid Munro.

Or, la photographie montrant Hattie, Suzie et les autres femmes à la page 155-158 de l'album de Peck (fig. 2.21) se trouve aussi dans l'album de Munro à la page 85 (fig. 2.23) accompagnée de plusieurs autres photographies prises chez les Chippewas. C'est un total de cinquante-cinq photographies identiques montrant divers sujets (les glaciers, les navires, les communautés autochtones, les rencontres et la vie dans les postes de traite) qui se retrouve dans les albums de George Reid Munro et celui de Hugh A. Peck. Les copies de photographies sont particulièrement observables à partir de la rencontre des deux hommes à Churchill, autour de la page 127-130 de l'album de Peck.

²⁹³ Voir le fonds de George Reid Munro, Premier album photographique, page non numérotée.

²⁹⁴ Andrew J. Birrell, « The North American Boundary Commission », *History of Photography*, vol. 20, n°2, Juin 1996, p. 120.

Une autre photographie retient mon attention. Lors de la visite du poste de la GRC dans l'album de Peck, à la page 162-164, l'une des images nous montre des fourrures de renards argentés suspendues à l'extérieur, devant une petite maison blanche avec la légende « H.B. Co White fox "airing" ». Elle se retrouve aussi dans l'album de Munro à la page 105 accompagnée de la mention « Drying White Fox Fur, July 19 ». Or, on recense cette même photographie dans les archives de la province du Manitoba, accompagnant un article portant sur la traite de fourrure à Churchill signé par l'historien Michael B. Payne²⁹⁵. Dans cet article, la légende mentionne Fort Churchill dans les années 1910. L'auteur de la photographie reste, quant à lui, inconnu. Selon les notes du Centre d'archives et de documentation du Musée McCord recueillies dans la base de données, il s'agit possiblement d'une photographie prise par le commis de la CBH, George Burnham Boucher (1872-1939). Il entre en service pour la compagnie en 1893, alors qu'il est assigné comme apprentis commis à Fort Chimo (Kuujuuaq). Selon sa fiche de travail (fig. 2.24), il sera transféré de nombreuses fois par la suite, notamment à Churchill (1899, 1901, 1906) et à York Factory (1900,1903). Aurait-il eu la chance de croiser Munro ou Peck ? Il est possible qu'en 1909, il soit toujours posté à Fort Chimo (Kuujuuaq).

2.5.3 George Elson (1875- ca.1950)

Lors de son passage à Churchill, Peck rencontre George Elson le 12 septembre 1909. Il note dans son journal: « Sept. 12th: We passed the two Brothers + the sleepers + one course is N.W. ½ W. for Fort Churchill where we will pick up George Elson (the half beard who escorted Hulbert [lire Hubbard] + Wallace on their famous trip) + two others ». Ici, Peck fait référence aux aventures nordiques de 1903 de Dillon Wallace (1863-1939) et de Leonidas Hubbard (1872-1903), mais aussi de la seconde aventure menée par Mina Benson Hubbard (1870-1956) en 1905 sur les traces de son mari

²⁹⁵ M.B. Payne, « Manitoba History: Fort Churchill, 1821-1900: An Outpost Community in the Fur Trade »..., *op. cit.*

décédé lors du voyage avec Wallace. Des best-sellers retraçant les deux explorations ont probablement été lus par Peck avant son départ : *The Lure of The Labrador Wild. The Story of the Exploring Expedition Conducted by Leonidas Hubbard*²⁹⁶ paru en 1905 et *A Woman's Way Through Unknown Labrador*²⁹⁷ publié en 1908.

George Elson grandit près de la rivière Rupert, aux abords de la baie James. Son père est d'origine écossaise et collabore avec la CBH, et sa mère est de descendance crie. Métis, Elson a donc grandi entre les deux cultures et il est reconnu comme un excellent guide. Après ses deux célèbres aventures, il épouse une femme crie, non identifiée, de la région. Il travaille pour Revillon Frères et s'installe près de Moose Factory²⁹⁸. On retrouve d'ailleurs une photographie de Elson et sa femme devant une maison de Churchill à la page 159-161 de l'album de Peck. On le retrouve aussi aux pages 147-150, 162-164, 182-185 et 186-191. Sur ces dernières pages, les chiots Husky intéressent particulièrement Peck. Suite à la visite de la GRC, il est mentionné que George Elson amène avec lui deux chiots à bord du navire *Adventure*, Silver et Oscar (voir page 182-185)²⁹⁹. Elson les ramènera jusqu'à Montréal, au plus grand plaisir de Peck. Il écrit abondamment à ce propos dans son journal de bord. En voici de courts extraits :

²⁹⁶ Dillon Wallace, *The Lure of the Labrador Wild: The Story of the Exploring Expedition Conducted by Leonidas Hubbard, Jr.*, Luton, Andrews UK Ltd, 2012 (1905).

²⁹⁷ M. Benson Hubbard et S.E. Grace, *A Woman's Way Through Unknown Labrador...*, *op. cit.*

Selon Sherril Grace, au tournant du XX^e siècle, les caméras accompagnent les explorateurs et les ethnographes dans leurs voyages au Nord, grâce à leurs petites tailles et leurs robustesses lors de froides températures. L'un des premiers exemples d'images Kodak publié est celui de Mina Benson Hubbard dans son ouvrage. La photographie devient alors une preuve de leurs exploits. Voir Sherrill E. Grace, *On the Art of Being Canadian*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2010, p. 28.

²⁹⁸ James West Davidson et John Rugge, « George Elson (ca. 1875-ca. 1950) », *ARCTIC*, vol. 40, n°1, En ligne, 1987. Récupéré de <http://pubs.aina.ucalgary.ca/arctic/Arctic40-1-82.pdf>

²⁹⁹ La possession de chiens de compagnie est répandue dans les classes bourgeoises à partir du XIX^e siècle. Jadis l'exclusivité de la noblesse, les valeurs familiales sont en transformation à l'ère victorienne : l'élévation morale et les liens affectifs entre parents et enfants sont alors valorisés. Les chiens deviennent rapidement des membres de la famille à part entière, particulièrement à l'intérieur des familles britanniques. Ils jouent le rôle d'amuseur, de compagnon, de confident et d'ami. Voir MNBAQ, *350 ans de pratiques artistiques au Québec : croire, devenir, ressentir, imaginer, revendiquer...*, *op. cit.* p. 17.

Sept. 16th: visited the police settlement. 40 dogs some beauties very friendly nearly eaten by 3 little puppies George Olson brought 2 pups aboard for little chaps. He also brought walrus heads (one of which for Mallet + one for me).

Sept. 17th: The little puppies are fine little chaps – had them out the hatch all day. Took some photos of Geo. Olson [lire George Elson] with them. [...]

2.6 Dernier arrêt : Fort Chimo (Kuujjuaq) (22 au 27 septembre 1909)

Fort Chimo (Kuujjuaq) est le quatrième et dernier arrêt du navire *Adventure*. Il est situé au Nunavik, aux abords de la baie d'Hudson. Le nom de « Fort Chimo » vient possiblement de la prononciation déformée de « *saimuuq* », qui signifie « poignée de main ». Le nom a été attribué par la CBH³⁰⁰. Aux abords de la rivière Koksoak (une déformation du nom inuktitut « Kuujjuaq »), la communauté de Fort Chimo, déplacée, est désormais nommée Kuujjuaq. On trouvait à l'ancien Fort Chimo un poste de traite, un comptoir de la CBH, leurs entrepôts, les établissements de la mission catholique, une infirmerie et une station météo³⁰¹.

Selon les informations du dossier archivistique recueillies par le Musée McCord, une grande quantité des artefacts recueillis par Peck lors de son voyage proviennent de Fort Chimo (Kuujjuaq)³⁰². Il écrit à plusieurs reprises dans son journal de bord à propos de sa collection en constitution, comme nous l'avons vu précédemment. Entre les photographies montrant Churchill et celles de Fort Chimo (Kuujjuaq), l'album de Peck nous révèle plusieurs portraits individuels ou de groupes, de la page 178-181 à la page 199-203. On y fait, par exemple, la rencontre de Goose, Poke, Dazali, Sandy, David et Jonnie, des « typical post servants » d'origine Chippewans, cri ou métis. Ces portraits

³⁰⁰ Sheila Watt-Cloutier et Lisa Koperqualuk, *Le droit au froid: le combat d'une femme pour protéger sa culture, l'Arctique et la planète*, Montréal, Écosociété, 2019, coll. « Parcours », p. 29.

³⁰¹ *Ibid.* p. 29.

³⁰² Musée McCord, « Sculpture : femme et enfant »..., *op. cit.*

nous permettent d'en savoir davantage sur la vie à bord et les amitiés masculines qui se forment entre les membres de l'équipage : Thierry Mallet, « Long John », Andy le maître d'hôtel du navire, « Donkeyman », le capitaine Caleb Couch, le capitaine Cross, Race, Ellis, Bergeron, Leo et Olson.

Il fera d'autres rencontres marquantes lors de ce dernier arrêt à Fort Chimo (Kuujuuaq), notamment le 24 septembre 1909, alors qu'il prendra le dîner avec « Romany », potentiellement Louis Auguste Romanet (1880-1964). Selon le journal de bord de Peck, il passe aussi beaucoup de temps avec les Cotters : il prend le thé, dîne et reste même à dormir chez le couple. Il explique, le 25 septembre 1909, que monsieur Cotter et lui ont conversé jusqu'aux petites heures du matin.

Originaire de Saint-Nazaire-en-Royans, dans le sud-est de la France, Louis-Auguste Romanet a le goût de l'aventure. Après une courte carrière de militaire, il quitte la France en 1903 et s'inscrit auprès de Revillon Frères³⁰³. Il voyage de Québec à Fort Chimo (Kuujuuaq) à bord du navire *Stord*. En juillet 1907, il est envoyé près de la rivière Koksoak pour remplacer Yvon Drollet comme facteur du poste³⁰⁴. Autour des années 1908-1909, il marie la fille d'un commerçant au poste de Fort Chimo (Kuujuuaq). Il travaille pour Revillon Frères jusqu'en 1919. Il devient par la suite inspecteur général pour la CBH où il terminera sa carrière en 1930 (fig. 2.25). Il publie une autobiographie intitulée *Kabluk of the Eskimo*³⁰⁵ en 1932 où il écrit « "The Eskimos called him Kabluk. Among the white men he was Louis Romanet"³⁰⁶ .» Il entretient de bonnes relations avec Thierry Mallet. Ses archives sont aujourd'hui gardées à l'Université de l'Alberta. On y retrouve sa correspondance, des journaux de bord, le manuscrit de son autobiographie et 860 photographies montrant la vie des

³⁰³ T. Lowell, *Kabluk of The Eskimo...*, *op. cit.* p. 17.

³⁰⁴ *Ibid.* p. 75.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.* p. 8.

postes, les employés de la CBH et des portraits d'Autochtones³⁰⁷. Photographe amateur, Romanet fait probablement partie du réseau d'échange entourant Hugh A. Peck, et que certaines de ses photographies se retrouvent dans son album. Des recherches approfondies dans le fonds d'archives de Romanet pourraient nous éclairer quant à la rencontre des deux hommes.

2.6.1 Henry Martin Stewart (Stuart) Cotter (1873 - 1940)

Il existe peu de sources retraçant le parcours d'Henry Martin Stewart Cotter, l'un des onze fils du commerçant de fourrures et photographe James Laurence Cotter (1839-1889). Il serait né dans l'un des postes occupés par son père³⁰⁸. Selon les écrits de Peck, il fréquente l'*Upper Canada College* de Toronto. Il commence comme commis pour la compagnie en 1889. Selon son dossier d'employé (fig. 2.26), il est gérant du poste de Fort Chimo (Kuujuuaq) de 1907 à 1912. Il suit donc la voie tracée par son père. Il décède le 20 septembre 1940 à Victoria, en Colombie-Britannique, auprès de sa femme, Beatrice Arnold Wilson Cotter (1884-1978)³⁰⁹. On le retrouve à la page 223-226 à bord d'un kayak, à la page 260-268 aux côtés de Thierry Mallet, ainsi qu'à la page 269-272 en compagnie de sa femme Beatrice.

Souvent cité comme l'un des membres du « Moose Factory Group », son père, J.L. Cotter, met en image la vie des postes de traite de la CBH dans les années 1860 et 1870. Il joint l'équipe de la CBH en 1857 à Moose Factory, puis à Fort George, et finalement à la Rupert's House. Peter G. Geller écrit : « According to his son, Cotter "made an intensive study of the art" and possessed many books on the subject written by the

³⁰⁷ University of Alberta, *Fonds Louis Auguste Romanet*, 1880-1945, 72-81, En ligne, Edmonton, Alberta. Récupéré de

<http://archives.library.ualberta.ca/FindingAids/LouisRomanet/LouisRomanet.html>

³⁰⁸ Richard Clarke Davis, Richard I. Ruggles et Calgary Institute for the Humanities (éd.), *Rupert's Land: A Cultural Tapestry*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1988, p. 276.

³⁰⁹ Find A Grave, « Henry Martin Stuart Cotter (1873-1940) », *Find A Grave*, En ligne, 2017. Récupéré de https://www.findagrave.com/memorial/182248250/henry-martin_stuart-cotter

leading photographers of the time³¹⁰. » Les photographies de J.L. Cotter ont été publiées dans l'*Illustrated London News*, le *Harper's Weekly* et *The Beaver*. Même le studio Notman de Montréal s'intéresse à ses photographies. Il faut mentionner qu'il est le premier photographe de la région, selon l'archiviste Shirlee Anne Smith³¹¹. Est-il possible que cette passion pour la photographie se soit transmise à son fils, H.M.S. Cotter ? Encore une fois, il faudrait continuer les recherches archivistiques pour constater si Cotter et Peck s'échangent quelques images.

Plusieurs photographes amateurs se trouvant au Nord canadien lors du voyage de Peck en 1909 pourraient donc faire partie d'un réseau d'échange que met en lumière l'étude de l'album photographique de Peck, à commencer par Geraldine et John Douglas Moodie, ainsi que George Reid Munro. Plus d'analyses dans les archives photographiques de Gaston Herodier, Louis-Auguste Romanet, George Buncham Boucher, Thierry Mallet et Henry Martin Stewart Cotter nous permettraient possiblement d'élargir ce réseau.

2.6.2 Les habitations et les navires

À la fin de son album photographique, aux pages 254-259 et 260-268, Hugh A. Peck fait des montages de photographies qui se présentent comme des études comparatives ayant pour thème les types d'habitations³¹². En effet, ces deux pages rassemblent une quinzaine de photographies, de plusieurs dimensions, mettent en scène des types d'habitation pris dans différents lieux visités lors de son voyage. Peck rassemble

³¹⁰ P.G. Geller, *Northern exposures...*, *op. cit.* p. 112.

³¹¹ S.A. Smith, « Cotter, James Laurence »..., *op. cit.*

³¹² Pour voir l'une des pages :

<http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?Lang=2§ion=196&accessnumber=M2000.113.6.254&imageID=301334&pageMulti=1> .

différentes vues de « *tupek*³¹³ » et de « *tee-pee*³¹⁴ » photographiées à Fort Chimo (Kuuujuaq), à Churchill et au nord-est de la baie James selon les légendes. Sur la majorité de ces images, on retrouve les habitations en relation avec les individus qui y résident : des familles autochtones posent devant leurs demeures. Ces images sont placées en relation avec des maisons construites autour des postes de traite par les allochtones. On retrouve, dans les trois images montrant les postes, Thierry Mallet devant ces bâtiments.

N'oublions pas que Hugh A. Peck est alors étudiant de deuxième année en architecture à l'Université McGill. Ces deux pages de l'album montrent un intérêt marqué pour les types d'habitations et de constructions présents dans le nord du pays. En regroupant des photographies montrant différents types d'habitation, nous avons l'impression d'avoir affaire avec une étude, ou du moins une comparaison. Une stratégie de présentation qui nous rappelle les albums ethnologiques. La photographie comme nouveauté technologique dans le domaine de l'anthropologie et de l'ethnologie permet l'observation, l'enregistrement, la mesure, la vérifiabilité et la classification. Elle permet surtout de ramener les données du terrain pour ensuite en faire l'analyse³¹⁵.

D'autre part, tout au long de l'album, Peck accumule les photographies de navires. On retrouve le navire *Adventure*, mais aussi le *Emilia*, le *Carrie*, le *Paradox Lost*, ainsi que

³¹³ Les tupeks sont des tentes conçues par les Inuit comme résidence d'été. Compris comme un abri portatif, il suffit d'une toile tendue (habituellement une peau de phoque) sur des poteaux fixés au sol avec des cordes et des piquets. Voir Merriam-Webster dictionary, « Definition: tupek », En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tupik>

³¹⁴ Les tipis ou tepees sont des habitations traditionnelles autochtones particulièrement utilisés dans les plaines en Amérique du Nord. Ces abris sont constitués d'une hutte conique à un ou plusieurs mâts sur lesquels sont tendues des peaux d'animaux cousues. Voir Dictionnaire de français Larousse, « Définition : tipi », *Recherche dans le dictionnaire Larousse*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tipi/78133>

³¹⁵ Bryan David Cummins, *Faces of the North: The Ethnographic Photography of John Honigmann*, Toronto, Natural Heritage/Natural History, 2004, p. 21.

des photographies de goélettes, de bateau d'York, de kayaks, de canoës et autres embarcations qu'il croise tout au long de son périple³¹⁶.

Au total, c'est une centaine d'images contenant la vue d'un navire que l'on retrouve dans l'album, incluant des images montrant l'*Adventure* pris dans la glace, les navires accostés, pour mettre en comparaison la grosseur des différents navires, les navires ancrés au large, pour présenter la vie à bord du navire, ou le travail de déchargement ou encore la visite des Autochtones à bord du navire. Presque tous les prétextes sont bons pour mettre en scène les différents navires que croisera Peck lors de son voyage.

L'*Adventure* est un navire de type brise-glaces moderne, conçu et construit par la firme Harvey & Co, de Saint-Jean de Terre-Neuve en 1908. Pesant 2500 tonnes, le navire est construit à la demande de Thierry Mallet, nouveau directeur du district de la baie James, de la baie d'Hudson et du Labrador, qui souhaite une flotte importante pour ravitailler les postes de traite de la région³¹⁷. Le navire *Adventure*, à la fine pointe de la technologie et de la modernité, est sans doute une fierté canadienne. En effet, les études techniques, le dessin et la construction du navire sont la réussite toute récente d'une compagnie canadienne. Le navire imposant possède la puissance d'affronter les intempéries du Nord. Il est aussi la résidence de tout l'équipage durant le voyage. Peck trouve le navire plutôt confortable selon ses commentaires laissés à son départ le 28 juillet 1909 :

My cabin is spacious and comfortable and faces forward and port. This there is lots of fresh air at all times. There is a comfortable sofa. Water and an electric light also in it. The bathroom is right across the hall and the

³¹⁶ Voir les pages de l'album de Peck suivantes : p 1-5, p. 6-10, p. 11-14, p. 27-31, p. 34-35, p. 36-37, p. 38-41, p. 46-48, p. 53-54, p. 63-66, p. 71-74, p. 92-93, p. 100-104, p. 110-112, p. 114-116, p. 117-119, p. 120-122, p. 123-126, p. 127-130, p. 171-174, p. 199-203, p. 209-210, p. 211-212, p. 215-217, p. 223-226, p. 281-284 et p. 285-291.

³¹⁷ M. Sexé, *Histoire d'une famille & d'une industrie pendant deux siècles, 1723-1923...*, op. cit. p. 74.

spacious saloon is the next door along it. From my cabin, I can step into the saloon or into the decks with equal ease.

Par ailleurs, à la page 151-154, une photographie montrant sept Inuit sur le navire *Adventure* est accompagnée de la légende suivante : « The biggest ship they had ever seen ». Dans ce cas-ci, il projette certainement une forme de fierté qu'il perçoit lui-même à travers la réaction des sept jeunes hommes inuit. Peck s'intéresse aussi aux embarcations d'origine inuit, qu'il identifie comme des « *oomyacks*³¹⁸ » et des « *kyacks*³¹⁹ » plus tard dans l'album (notamment aux pages 254-259 et 260-268 près des habitations). Il ramènera d'ailleurs un kayak comme objet de collections.

2.7 Le retour à Halifax (27 septembre au 6 octobre 1909)

À la fin de l'album, plusieurs des photographies sont des vues du large et des côtes terre-neuviennes qui les mènent au port d'Halifax, en Nouvelle-Écosse. Le navire s'amarre d'abord à Saint-Jean de Terre-Neuve (St-John's) le 3 octobre 1909 où Peck va à la rencontre de Monsieur Browning, du juge Emerson et de la famille Reid. Il écrit:

October 3rd: Arrived St-Johns 8 AM. Mr. Browning met me at Wharf. Went home with him + then went out to lunch with Judge Emerson. Met Mr. Thompson who is the crowds of the new Newfoundland Ry. He has been all over the world and is now traveling round in search of financiers. At 4 PM two families of Reid's (sons of Sir. R.R). One of the wives told me I must be charming if I was like my sister etc. Back to town at 6 PM. Engaged girl + brother came in to supper. Music after.

³¹⁸ Les oomyaks sont de grandes embarcations de conception Inuit, faites à partir de peaux de phoques cousues. Voir le dictionnaire Collins : Collins Dictionary, « Definition and meaning : Oomiak », *Collins English Dictionary*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/oomiak>

³¹⁹ Il s'agit probablement de kayaks, des embarcations individuelles utilisées et fabriquées par les Inuit, à carcasse de bois recouverte de peaux cousues qui entourent l'emplacement du rameur. Voir le dictionnaire Collins : Collins Dictionary, « Definition and meaning : Kayak », *Collins English Dictionary*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/kayak>

On comprend ici que la famille Reid connaît bien la sœur de Peck, Margaret Hester Peck (1882-1928). Il est possible qu'il soit question des descendants de Robert Gillespie Reid (1842-1908), un homme d'affaires d'origine écossaise. Il eut quatre enfants : William (1867-1924), Harry (1869-1929), Lois et Robert Junior (1875-1947). Selon l'historien Robert Cuff, Robert G. Reid participe à la construction de ponts ferroviaires en Ontario, mais aussi à Montréal. À partir de 1883, il est donc entrepreneur pour le Canadien Pacifique et s'intègre rapidement à la bourgeoisie montréalaise. Les trois fils partirent, quant à eux, de Montréal pour continuer le chemin de fer vers Terre-Neuve où ils formeront « L'empire Reid³²⁰ ».

Pour ce qui est de monsieur Browning, il s'agit peut-être de James Browning, le fils de l'écossais Gilbert Browning, de la firme *G. Browning & Son Limited*, situé à St-Jean de Terre-Neuve. Cette entreprise s'occupe de la préparation de pains et de biscuits³²¹.

Le juge Emerson, quant à lui, pourrait être George Henry Emerson (1853-1916). Il s'agit d'une figure politique libérale bien connue de Terre-Neuve. En 1896, il accède à la Cour suprême de Terre-Neuve, situé à St-Jean de Terre-Neuve³²².

Peck rejoint Halifax le 6 octobre 1909. Le journal de bord, ainsi que l'aventure de Peck se termine ainsi :

October 6th: Arrived Halifax 4:30 PM. Bought ticket + Barth for Ocean Limited. Telegraphed home + then took room of the Halifax Hotel. Went for walk up to the citadel. Halifax is one of the prettiest places imaginable. After dinner went to the theatre. Last night the maritime Express was badly

³²⁰ Robert Cuff, « The Reid Family », *Heritage Newfoundland & Labrador*, En ligne, 2001. Récupéré de <https://www.heritage.nf.ca/articles/economy/reid-family.php>

³²¹ Harvey Group of Companies, « Browning Harvey Limited : History », *Browning Harvey Ltd*, En ligne, 2018. Récupéré de <http://browningharvey.nf.ca/about/>

³²² Robert D.W. Cuff, Robert H. Baker et Pitt Melvin (éd.), « George Henry Emerson (1853-1916) », dans *Dictionary of Newfoundland and Labrador Biography*, St. John's, Harry Cuff Publications, Limited, En ligne, 1990. Récupéré de <https://www.heritage.nf.ca/articles/economy/reid-family.php>

wrecked near Nashes Creek. If I had taken train instead of coming here on the Mongolian would have been on that train.

L'album de photographie se termine par une grande image de son frère, John (James) Bauman Peck (1880-1955) accompagné de Madeline Kohl (1888-1953), dans une petite embarcation sur l'eau. Selon la légende, la photographie date de 1912. Hugh et Madeleine se marieront l'année suivante, le 4 juin 1913. Collée sur la troisième de couverture se trouve la photographie des préfets de l'école St-John's de l'année 1905-1906 où il apparaît entouré de ses treize camarades.

En conclusion, les photographies de Peck nous montrent des paysages nordiques, des représentations de différentes communautés autochtones, la vie dans les postes de traite qui sont des zones de contacts³²³ entre Autochtones et allochtones.

En regardant de plus près l'album de Peck, on y découvre une socialité ayant comme point commun les postes de traite du Nord canadien. Une socialité bien masculine entre George Elson, Yvon Drollet, Paul Bonard, Gaston Herodier, les Moodie, H.M.S. Cotter, George Reid Munro, Louis-Auguste Romanet. Sans compter les membres de l'équipage : Thierry Mallet, « Long John », Andy, « Donkey man », les capitaines Caleb Couch et Cross, Race, Ellis, Bergeron, Leo et Olson.

Or, si cette analyse de l'album photographique et du journal de bord de Hugh A. Peck nous fait prendre conscience du réseau de contacts du jeune photographe amateur, elle nous ouvre aussi à un plus vaste réseau d'échange qui existe au début du XX^e siècle dans le nord du Canada. Ces échanges et ces rencontres ont comme lieu de départ les zones de contact nordique, soit principalement les postes de traite, où Peck fait la

³²³ La professeure de langue et littératures, Mary Louise Pratt, utilise le terme « Contact Zone » pour référer aux espaces de rencontres coloniales. Ils se caractérisent par des endroits où des communautés séparées géographiquement et/ou historiquement sont en relation, impliquant généralement des inégalités ou des conflits. Il y a donc coprésence spatiale et temporelle entre des sujets auparavant séparés. Voir M.L. Pratt, *Imperial Eyes...*, *op. cit.*

rencontre de Geraldine Moodie, John Douglas Moodie, H.M.S. Cotter, George Reid Munro, Louis Auguste Romanet, Thierry Mallet, et possiblement Bob Stewart et George Burnham Boucher. Ces personnes sont tous et toutes photographes à leurs heures, et donc, susceptibles d'avoir contribué à l'album photographique de Peck.

Ces découvertes remettent en question le caractère strictement personnel de l'album de Peck, ainsi que la notion d'auteur lorsqu'il est question de photographie. Geraldine Moodie semble déjà sensible à cette notion de propriété intellectuelle et d'authenticité au début du XX^e siècle. En effet, le ministère de l'Agriculture du Canada, responsable du droit d'auteur au début du XX^e siècle³²⁴, lui livre des certificats d'enregistrement pour certaines photographies. Les certificats lui sont remis le 29 novembre 1905 et le 6 juillet 1908. Il s'agirait de photographies d'un album nommé « Esquimaux Pictures » et d'une liste de vingt folios représentant des hommes, des femmes et des enfants inuit. L'obtention de ces certificats et l'ajout de signatures sur quelques-unes de ses photographies démontrent le professionnalisme auquel aspire Moodie. Elle réalise que la distribution et la publication de ses images à grande échelle sont des marchés lucratifs. Susan Close ajoute :

As far as can be determined, Moodie was the only woman photographer in Canada during this period to hold a copyright on her work. Moodie was clearly an ambitious woman who saw in her Inuit portraits a unique opportunity to raise her profit and advance her career as a professional photographer³²⁵.

³²⁴ Après la Confédération, le gouvernement canadien compte peu de ministères. C'est pourquoi le ministère de l'Agriculture se charge de plusieurs champs d'expertise comme le droit d'auteur et les brevets, des arts et manufactures, des archives, de l'immigration, de la santé publique, du recensement, etc. Pour plus de détails, voir Stephens Hugh, « Geraldine Moodie and Her Pioneering Photographs: A Piece of Canada's Copyright History », *Hugh Stephens Blog*, En ligne, 2018. Récupéré de <https://hughstephensblog.net/2018/04/23/geraldine-moodie-and-her-pioneering-photographs-a-piece-of-canadas-copyright-history/>

³²⁵ S. Close, *Framing identity...*, *op. cit.* p. 51.

George Reid Munro prend soin, d'une manière plus artisanale, de mentionner l'authenticité de ses photographies et de ses écrits dans ses albums. Pourquoi certains photographes, comme c'est le cas pour Geraldine Moodie et George Reid Munro, prennent-ils conscience de leurs droits d'auteur, alors que d'autres, comme c'est le cas pour Peck, ne le font pas? Est-ce une question d'amateurisme et de professionnalisme? Ces photographes sont-ils lucides quant aux frontières de l'identification des photographies qui sont brouillées par l'échange et la mise en album? Quoi qu'il en soit, ce projet met en lumière la toile qui existe entre ces différents fonds d'archives canadiens. En effet, mettre en relation ces différentes personnes permet de recueillir les indices nécessaires à la compréhension des photographies de l'un et de l'autre.

Notre lecture de l'album de Peck confirme ce qu'a souligné Lilly A. Koltun au sujet des photographies de Geraldine Moodie³²⁶ : il existe des problèmes d'attribution et de datation dans les fonds d'archives. En effet, ces photographies ont été prises au début du XX^e siècle, dans les mêmes régions, montrant sensiblement les mêmes sujets. Ces données sont colorées d'une confusion quant à la précision du lieu, de la date, de l'auteur. Ceci est d'autant plus délicat s'il existe un réseau d'échange de photographies qui vient aussi brouiller les possessions de chacun. Louis-Auguste Romanet aurait plusieurs photographies prises par Gaston Herodier dans son fonds d'archives³²⁷, alors qu'environ un cinquième de l'album de Peck présente les photographies de George Reid Munro.

Pour l'historienne de la photographie Elizabeth Edwards, les réseaux d'échange se multiplient à partir des années 1870 grâce à la disponibilité des tirages, au coût de plus en plus abordable des impressions et à la démocratisation de la photographie, particulièrement chez les amateurs³²⁸. Déjà dans les années 1840 et 1850, les premiers

³²⁶ L.A. Koltun et A.J. Birrell (éd.), *Private realms of light...*, *op. cit.* p. 320.

³²⁷ University of Alberta Archives, *Fonds Louis Auguste Romanet*, *op. cit.*

³²⁸ Elizabeth Edwards, « Exchanging Photographs: Preliminary Thoughts on the Currency of Photography in Collecting Anthropology », *Journal des anthropologues*, n°80-81, 1 juin 2000, p. 2.

amateurs de photographies s'échangent leurs clichés dans l'objectif d'exposer leurs talents techniques et esthétiques. Ces collectes se faisaient aussi pour les cartes-de-visites³²⁹. Edwards avance que jusqu'à un certain point, la collecte et l'échange de photographies est une extension du réseau d'échange existant pour la gravure et les estampes³³⁰. Il en va de même chez les adeptes de pictorialisme, comme le souligne Kunard³³¹.

Dans le chapitre suivant, je continuerai l'analyse théorique liée à la création d'un album photographique tel que celui de Peck, ainsi que ses influences et son impact sur la compréhension des histoires collectives. Comme il a été démontré au cours de ce chapitre, l'organisation temporelle et la chronologie sont bien personnelles. Elles dépendent du récit que veut nous livrer le concepteur, et particulièrement de la structure mémorielle de celui-ci, mais aussi du trajet du navire qui organise le voyage. Les rencontres, les lieux, les anecdotes s'entremêlent de sorte qu'il est difficile de garder une linéarité dans le discours : un va-et-vient historique est nécessaire pour comprendre le contexte de création. La psychologue Susan Engel nous le signale « The kaleidoscopic sense of past, present and future experienced in one person's mind as a topsy-turvy sequence of insights and images captures the way our memories often function in everyday life³³². »

L'assemblage des images, ainsi que l'ordre et la chronologie reflètent une expérience et une histoire propre à Hugh A. Peck, dans le cas ici étudié. Par exemple, les albums de Munro ont, quant à eux, d'autres associations, d'autres combinaisons. Ses albums présentent une seule image par page, centrée, parfois accompagnée d'une courte

³²⁹ Manuel Charpy, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, n°34, 2007.

³³⁰ E. Edwards, « Exchanging photographs »..., *op. cit.* p. 3.

³³¹ A. Kunard, « Une synthèse harmonieuse des arts » ..., *op. cit.* p. 217.

³³² Susan Engel, *Context Is Everything: The Nature of Memory*, New York, NY, W.H. Freeman, 1999, p. 4.

légende, laissant donc tout l'espace pour la contemplation. Il utilise d'ailleurs trois albums photographiques pour contenir l'ensemble de ses photographies, contrairement à Peck qui n'en a confectionné qu'un. Il faut dire que le voyage de Munro commence près d'une année avant celui de Peck, soit en août 1908 et se termine au même moment, en octobre 1909. Ce sont ces différences dans les points de vue qui viennent transformer la narration. C'est ce type d'éléments que je tenterai de comprendre dans le prochain chapitre.

CHAPITRE III

L'ALBUM PHOTOGRAPHIQUE COMME ACTE BIOGRAPHIQUE ET MÉMOIRE COLLECTIVE

*Tu parles d'étoiles; Je te parle de rivières
Tu parles d'astres; Je te parle de lacs
Tu parles de l'infini; Je te parle de la toundra
Tu parles d'Angeles; Je te parle d'aurores boréales
Tu parles des cieux; Je te parle de la terre*
Joséphine Bacon, 2018

Dans le chapitre précédent, nous avons pris connaissance de l'expérience du voyage vécu par Hugh A. Peck dans l'Arctique. Ce dernier est fasciné par le sublime des paysages nordiques, étonné par la quotidienneté autour des postes de traite et parfois apeuré par la dangerosité de cette vie polaire. À la lecture de l'album, il en ressort particulièrement un vaste réseau de contacts, voire même d'amitiés masculines, qui se crée à chaque escale de son périple. Un réseau qui, je le suppose, se prolongera à la suite de ce voyage en un cercle d'échange de photographies ayant comme point commun la représentation du Nord. Ces transactions entre photographes amateurs, qui sont rarement identifiées et identifiables, viennent brouiller le caractère personnel de l'album photographique : l'album n'est pas nécessairement l'œuvre d'une seule personne, et ne porte pas exclusivement sur la vie de celle-ci. Comment alors interpréter un album de photographies comme nous a légué Hugh A. Peck si la narration est multiple et imprécise? Daniel Chartier en vient à cette réflexion concernant la typologie des albums personnels de photographies du Nord qu'il étudie :

Détaché de son contexte d'origine, l'album de photographies personnel perd une partie, mais pas tout intérêt : toutefois, il entre alors mal dans les catégories forgées par la muséologie, le patrimoine, l'histoire et la recherche des sources et des faits. [...] Je me demandais alors ce que nous pouvons bien « dire d'un album personnel de photographies dont nous ne savons presque rien et qui pourtant nous permet de pénétrer dans un monde à la fois intime et historique ». [...] Il faut bien admettre qu'un tel album n'a pas changé le cours de l'Histoire : pourtant, la trace qu'il représente dérange puisqu'elle ne correspond pas à l'histoire que nous pouvons lire par ailleurs. L'objet est donc à la fois plus complexe, incomplet et contradictoire : il trouve son intérêt, à la manière d'un prisme, par la multiplication des points de vue qui survivent en lui et par lui. Il a donc un rôle fondamental dans notre compréhension d'une période historique, d'un lieu, d'une situation ou d'un évènement³³³.

La chronologie historique ne semble pas être un prérequis dans l'élaboration des histoires plus personnelles que l'on retrouve dans les albums photographiques. Je dirais que l'album s'ouvre à la manière d'un kaléidoscope, pouvant évoquer des combinaisons infinies et des récits fragmentés dans un espace pourtant clos. Malgré sa complexité et son aspect contradictoire, l'album est peut-être une version plus fidèle de la mémoire humaine, puisqu'il permet de construire des récits narratifs présentant à la fois des éléments du passé, du présent et du futur³³⁴.

Cette conception de la mémoire humaine met en relief que l'échange (ou l'emprunt) à d'autres photographes ne change pas le récit intimiste que met en image l'initiateur et le concepteur de l'album photographique. Les études qui portent sur les albums photographiques spécifiquement sont peu nombreuses. Bien que l'album de Peck soit

³³³ D. Chartier, « *L'album de photographies personnel* »..., *op. cit.* p. 57.

³³⁴ D'autres recherches nous permettraient de faire un parallèle entre la mémoire humaine et la manière dont fonctionne l'album photographique, notamment via les écrits de la psychologue Susan Engel. Elle évoque, par exemple, que les liens qui unissent les souvenirs entre eux sont le résultat personnel et individuel d'une seule façon de penser, d'identifier et d'organiser. La mémoire emmagasine les expériences réelles et les éléments racontés ou lus d'autres sources. C'est pourquoi il est parfois difficile de faire la distinction entre ce qui s'est déroulé, comment nous nous sommes sentis face à cette situation et ce que les autres peuvent dire de la même situation (p.4). Voir S. Engel, *Context Is Everything... op. cit.*

constitué de montages de photographies qu'il a prises ou empruntées à d'autres photographes amateurs et qu'il ajoute certains éléments extérieurs comme des découpures de journaux, la présentation sobre des pages, c'est-à-dire des photographies collées sur des pages noires avec quelques légendes écrites en blanc sous les photographies, est propre aux albums de photographies. La présentation des pages met en valeur les photographies en premier lieu. Dans le cas du *scrapbook* par exemple, le concepteur pourrait ajouter certains souvenirs comme des billets de train, et certaines décorations comme des rubans, des paillettes, des dessins, etc. Le caractère hétéroclite des albums de photographie nous invite tout de même à nous intéresser aux études portant sur d'autres types d'objets culturels qui, comme nous le constaterons, nous permettent de mieux saisir certains mécanismes à l'œuvre dans l'album de Peck, et plus généralement dans les albums de photographies du début du siècle. C'est pourquoi dans ce chapitre, nous explorerons les analyses portant sur les *scrapbooks*, les livres de photographies et les collections de photographies afin d'approfondir certaines notions comme la chronologie, l'expression de soi et l'accumulation.

3.1 La recherche entourant l'album photographique

La démocratisation de la photographie et la popularité de certains loisirs créatifs au tournant du XX^e siècle ont permis l'essor d'un nouveau type de passe-temps : la confection d'albums de photographies. Ces albums abordant une variété de sujets et de thématiques permettent aux adeptes de se définir soi-même, tout en conservant et en accumulant les photographies prises en voyage ou en famille. Les recherches entourant la conception d'albums photographiques s'intéressent notamment aux compositions et à l'organisation des photographies qui sont personnelles à chaque créateur. En effet, il existe alors une grande liberté dans la configuration et l'assemblage des photographies, bien que chacun cherche à raconter un récit qui leur est propre. D'ailleurs, comme nous le constaterons, l'historienne de l'art Martha Langford s'intéresse particulièrement au

rapprochement qui existe entre l'album et l'art de raconter, c'est-à-dire le caractère oral des albums.

Avant tout, il existe une panoplie de types d'albums de photographies. Michel Quetin, divise les albums photographiques en sept catégories, en précisant toutefois que les frontières entre ces ensembles sont étanches. Il y note l'album de famille, l'album ayant une fonction informative comme les journaux militaires, la documentation personnelle comme les albums scientifiques, les albums de collections comme les albums princiers, les albums de voyage, les albums trombinoscope comme ceux sur les détenus politiques, et les albums de cartes postales³³⁵. Pour sa part, Florence Le Corre, du Musée de l'armée de Paris, dénombre jusqu'à treize catégories : l'album de famille, l'album de voyage, l'album militaire, l'album de salon de peintures, l'album de photographies portant sur la nature, l'album de monuments, l'album d'une institution, l'album d'une ville, l'album de nus, l'album sur un événement, l'album sur les industries nouvelles, l'album anthropologique et finalement l'album commercial³³⁶. À ces catégories, Daniel Chartier ajoute les albums de croisière, les albums de chasse et de pêche, l'album de séjour d'étude, l'album de marine et l'album de missionnaire³³⁷. Ces typologies existantes montrent d'abord l'étendue de sujet menant à l'élaboration d'un album. Elle met en relief aussi la complexité de ces objets culturels.

Dans son étude, Daniel Chartier prend en compte trois facteurs pour mieux définir les albums photographiques : l'étendue, la nature de la représentation et le public cible³³⁸. L'étendue de l'album prend forme dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire que la

³³⁵ International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (éd.), *L'album photographique: histoire & conservation d'un objet: Journées d'études du groupe photographie de la Section française de l'Institut international de conservation: Museum national d'histoire naturelle*, Paris, 26-27 novembre 1998, Champs-sur-Marne, SFIIC, 2000. p. 59.

³³⁶ *Ibid.* p. 22.

³³⁷ D. Chartier, « L'album de photographies personnel »..., *op. cit.* p. 62.

³³⁸ *Ibid.* p. 60-61. Daniel Chartier prend note d'un quatrième facteur pour comprendre les albums photographiques, soit la relation au Nord. Je ferai ici abstraction de cet élément pour comprendre les albums photographiques de manière plus générale.

durée et les lieux représentés influencent la narration. Par exemple, quand l'album s'étend sur une longue durée, il est possible de mieux développer les personnages. Dans le cas de Peck, l'album accumule des objets de 1905 (la photographie des préfets) jusqu'en 1930, soit les articles de journaux collés. Mais, ce sont les 293 photographies de son voyage dans le Nord canadien du 28 juillet au 7 octobre 1909 qui occupent la quarantaine de pages que contient l'album. Ainsi, en deux mois, l'étendue du voyage de Peck est moindre en tenant compte des nombreux lieux visités pendant cette période.

La nature de la représentation dépend de la personne qui a pris les photographies et qui a agencé le récit. Reconnaître le regard de celui ou celle qui construit l'album permet de saisir l'objectif du projet. Chartier écrit : « [la composition des albums] s'inscrit sur une ligne de tension entre l'individu, le groupe et la société. De cette tension résultent un choix de sujets, une perspective et un destinataire implicites³³⁹. » Nous avons pu constater dans le premier chapitre, l'univers sociohistorique autour de la famille Peck. D'origine écossaise, c'est tout un réseau bourgeois qui entoure les membres de cette famille, partageant ainsi les valeurs britanniques d'une certaine élite montréalaise de l'époque.

Finalement, le public cible dépend du destin de l'album : celui-ci est-il un souvenir personnel, un support à la mémoire ou un document visant l'histoire sociale? Selon les albums, s'ajoute à ces facteurs la valeur esthétique des photographies et du montage³⁴⁰. Dans le cas de Peck, tout porte à croire qu'il s'agit d'un album bien personnel. Après la mort de Hugh A. Peck, les objets amassés par ce dernier (photographies, journal de bord, artefacts) ont été acquis par une institution muséale ouverte au grand public. La destinée de l'album a donc changé de vocation à ce moment.

³³⁹ *Ibid.* p. 60.

³⁴⁰ *Ibid.*

Pour Chartier, l'album peut être analysé selon sa couverture, ses pages, son ordonnancement, sa narration, ses thèmes, ses personnages, ses actions, ses photographies retirées, sa forme composite et sa fin³⁴¹. Pour la conservatrice Verna Posever Curtis, l'agencement, la séquence et le design de l'album de photographies n'ont pas de règlement ou de manière de faire prescrite. C'est pourquoi chaque décision prise par le créateur semble être signifiante. Le vide de l'album offre des possibilités infinies au concepteur : libre à lui de choisir sa structure et son organisation pour exprimer son individualité et sa spontanéité³⁴².

Tout de même, certains codes liés à la conception d'albums font l'objet de discussions publiques, notamment dans les journaux. En 1895, un article du *Boston Daily Globe* fait la promotion de la création d'albums et de *scrapbooks* chez le grand public. Leur potentiel narratif attire les femmes, mais aussi les hommes³⁴³, et les encourage à conserver des souvenirs familiaux. Les *scrapbooks* et les albums de photographies deviennent rapidement un passe-temps populaire et démocratique³⁴⁴. Plusieurs journaux américains publient régulièrement des articles concernant la composition, la production et la fabrication de ces albums pour la famille. Bien que « la Belle Époque » soit considérée comme une période restrictive, la popularité des albums de photographies dans les maisons victorienne est importante³⁴⁵. Les albums photographiques deviennent des passe-temps acceptables pour toute la famille, puisque la photographie s'était largement démocratisée à la fin du XIX^e siècle. Ainsi, l'album

³⁴¹ *Ibid.* p. 58.

³⁴² V. Posever Curtis, *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography*,... *op. cit.* p. 7.

³⁴³ Les autrice Freya Cowrley et Katie Faulkner offrent un portrait de la masculinité et de l'artisanat dans un numéro spécial à ce sujet. Voir F. Gowrley et K. Faulkner, « Introduction : Making Masculinity: Craft and Material Production in the Long Nineteenth Century »..., *op. cit.*

³⁴⁴ J. Helfand, *Scrapbooks. An American History*..., *op. cit.* p. 3.

³⁴⁵ M. Langford, *Suspended Conversations*..., *op. cit.* p. 5.

est devenu le meilleur moyen de conserver et d'afficher les nombreuses photographies imprimées³⁴⁶.

Ce type de loisirs permettait spécialement aux jeunes gens de la classe moyenne de s'exprimer artistiquement. Ceux-ci étaient dépendants de leurs parents jusqu'à ce qu'ils entrent sur le marché du travail³⁴⁷ : la transition de plus en plus lente vers l'âge adulte permet l'accumulation de souvenirs. Ce sont les moments de plaisir qui sont le plus fréquemment représentés dans les albums, évoquant des sentiments de satisfaction et de fierté. Il est ancré dans les sociétés occidentales, encore aujourd'hui, que le passage vers l'âge adulte est le moment le plus mémorable³⁴⁸. D'ailleurs, l'album de photographies permet de conserver en mémoire les réseaux d'affection pendant la jeunesse. Les cercles d'amis sont d'autant plus importants pendant la période de transition vers l'âge adulte³⁴⁹. C'est pourquoi les albums de fin d'études, par exemple, sont si répandus. Tout comme la famille et les amis, le voyage est un sujet largement traité dans les albums de la fin du XIX^e siècle³⁵⁰.

Aussi, il était recommandé, dans certains articles portant sur les albums photographiques de l'époque, d'améliorer la vue en coupant une partie de l'arrière-plan, pour mettre le sujet en avant-plan, et ainsi s'assurer d'un effet pittoresque ou artistique³⁵¹. Avec les négatifs produits par les appareils portables, il est possible

³⁴⁶ *Ibid.* p. 24.

³⁴⁷ Sarah McNair Vosmeier, «Picturing Love and Friendship: Photograph Albums and Networks of Affection in the 1860s », in *The Scrapbook in American Life*, [sous la dir.] Susan Tucker, Katherine Ott et Patricia Buckler, Philadelphie, Temple University Press, p. 210.

³⁴⁸ Tamar Katriel et Thomas Ferrell, "Scrapbooks as Cultural Texts : An American Art of Memory", *Text and Performance Quarterly*, vol. 11, n°1, Janvier 1991, p. 6-7.

³⁴⁹ S. McNair Vosmeier, «Picturing Love and Friendship...», *op. cit.* p. 211.

³⁵⁰ J. Helfand, *Scrapbooks. An American History*, *op. cit.* p. 42.

³⁵¹ Andrea Korda, *Travel Photography After the Kodak: Two Amateur Albums from the Turn of the Century*, Mémoire, Université Concordia, 2005, p. 44.

d'imprimer des versions plus grandes des photographies originales. Les amateurs ont rapidement eu recours à l'agrandissement et au recadrage dans les albums³⁵².

Peck semble privilégier des compositions surtout symétriques et équilibrées, c'est-à-dire un nombre pair d'images par page, des montages pyramidaux. Son album est fait de manière artisanale : Peck tente d'aligner les photographies de façon structurée. En général, les pages présentent entre deux et six images. Peck a aussi recours au découpage de ses photographies. Il n'hésite pas à altérer les images pour créer une harmonie visuelle : par exemple, il en découpe les coins³⁵³. Dans certains cas, les images sont découpées en rond en prenant soin de cadrer les personnages³⁵⁴. Il n'y a pas de ligne directrice quant aux dimensions des photographies.

L'historien de la photographie Geoffrey Batchen explique que l'un des moyens de rapprocher la photographie et la mémoire est de transformer la photographie de manière créative : un ajout doit être fait à la photographie pour qu'elle devienne objet de mémoire. En plus des découpages, l'ajout de texte écrit à la main près des images (en légende) peut venir augmenter le pouvoir mémoriel de celle-ci. L'écriture, particulièrement au « je », suggère la voix de l'auteur, ajoutant donc le sens de l'ouïe au sens du toucher³⁵⁵. Peck fait des ajouts au crayon sur certaines images. C'est le cas d'une image de la page 42-45. Comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, cette page est une étude photographique montrant des photographies prises à 22h, 22h30, 23h et 23h30. Une légende au bas de la page mentionne : « about half way across Ungava Bay's mouth ». La quatrième photographie, prise à 23h30, nous montre le devant du navire *Adventure* à l'entrée de la baie d'Ungava. Ici, Peck met en relief certains détails du pont de sorte à amplifier, avec son crayon, les jeux d'ombres et de

³⁵² Robert Hirsch, *Seizing the Light: A History of Photography*, Boston, MA, McGraw-Hill, 2000, p. 175.

³⁵³ Voir la page 223-226 de l'album de Hugh A. Peck.

³⁵⁴ Voir les pages 27-31, p. 58-61, p. 86-91 et p. 269-272 de l'album de Peck.

³⁵⁵ Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Amsterdam, Princeton Architectural Press, 2006, p. 47.

lumière. Il ajoute des détails comme des hublots et des barrières et hachure certaines parties pour mieux définir l'image.

La répétition est un autre élément à prendre en compte dans la conception des albums de photographies. Comme le souligne Langford, l'album est lié à la culture orale : il va de soi que pour faciliter la présentation et la rétention d'information, le concepteur de l'album utilise des procédés aussi prescrits à l'oral : la redondance et la reprise. Ces méthodes sont utilisées à l'oral pour mettre l'accent sur les idées importantes et pour revenir sur les points à retenir. Langford retrouve aussi ce type de procédés dans les albums : la photographie étant un procédé mécanique permettant l'impression multiple d'images³⁵⁶. Dans le cas de l'album de Peck, il n'y a pas de photographies doublées. Toutefois, on retrouve la répétition de formule ou de sujets. Langford donne comme exemples la répétition de lieux, de prétextes ou même d'expressions faciales.

Dans le cas qui nous intéresse, les navires sont représentés à de nombreuses reprises, et pour tous les prétextes. Comme nous l'avons soulevé dans le chapitre II, c'est une centaine d'images montrant un navire ou un autre que l'on retrouve dans l'album : l'*Adventure*, le *Emilia*, le *Carrie*, le *Paradox Lost*, les goélettes, les bateaux d'York, les kayaks et les canoës³⁵⁷. Les navires, comme moyen de transport et comme habitation, sont montrés lorsqu'ils sont pris dans la glace, lorsqu'ils sont accostés près des postes de traite, lorsqu'ils sont ancrés au large. Ils sont le théâtre de la vie à bord, du travail effectué, des nombreuses rencontres. Comment interpréter la redondance des vues de bateaux dans l'album de Peck? Il est difficile de connaître les raisons de son engouement pour ceux-ci. Ils représentent certainement de nouvelles technologies fiables et un espace sécuritaire où se loger. Ils symbolisent aussi le déplacement, le

³⁵⁶ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 140.

³⁵⁷ Voir les pages de l'album de Peck suivantes : p. 1-5, p. 6-10, p. 11-14, p. 27-31, p. 34-35, p. 36-37, p. 38-41, p. 46-48, p. 53-54, p. 63-66, p. 71-74, p. 92-93, p. 100-104, p. 110-112, p. 114-116, p. 117-119, p. 120-122, p. 123-126, p. 127-130, p. 171-174, p. 199-203, p. 209-210, p. 211-212, p. 215-217, p. 223-226, p. 281-284 et p. 285-291.

voyage accompli de postes en postes. Si Peck a le désir de documenter la visite des postes, comme nous l'avons constaté, les navires sont le décor de presque toutes les tâches à accomplir et le seul moyen de naviguer aux alentours. Langford réfère à Walter J. Ong lorsqu'elle écrit : « The conservative or traditionalist orientation of oral culture derives from its methods of storing knowledge; the past needs to be repeated lest it be lost³⁵⁸.»

L'organisation des photographies dans l'album photographique repose entièrement sur la volonté du concepteur. Il place image par image, page par page, les photographies suivant sa vision des choses. Il peut choisir un ordre chronologique pour faciliter la lecture du récit, ou regrouper les images selon une thématique. La photographie permet d'ouvrir plusieurs points de vue, plusieurs perspectives sur la même situation. Martha Langford explique :

What appears initially to be general theme in an album often turns out to be a single subject- a person or an occasion – revealed in as many dimensions as the compiler can muster. [...] subject are developed through multiple encounters, each adding something of detail or expression³⁵⁹.

Est-ce que le récit de voyage de 1909 raconté par Peck dans son album est plutôt une occasion de nous parler de lui-même ? Les ajouts faits *a posteriori* nous laissent présager que cet album photographique est un lieu de définition de soi, le mettant en scène de 1905 (année des préfets de l'école St-John's) jusqu'en 1930 (année des articles de journaux). Âgé de 20 ans lors de son voyage en 1909, il est possible que Peck soit en période d'autodéfinition identitaire à travers son expérience et ses nombreuses rencontres.

³⁵⁸ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 128.

³⁵⁹ *Ibid.* p. 144-145.

Nécessairement, il faut prendre l'album photographique comme un objet culturel unique en son genre. Une forme d'art qui emprunte à la tradition orale et littéraire. L'organisation interne de l'album se veut un rapprochement de photographies qui doivent être comprises et lues comme un tout. Les 293 photographies du voyage incluses dans l'album de Peck, dialoguent entre elles, page par page. Il va de même pour les ajouts : les articles de journaux, la photographie d'Edith Madeline Kohl et de James Bauman Peck et celle des préfets. Est-il possible d'expliquer les décisions qui sont prises dans la structure de l'album? Alan Trachtenberg évoque la relation qui existe entre les images : « Each picture completes itself only in the complete work, its voice returning to it as an echo of the whole³⁶⁰. » L'album, comme un tout, est une succession d'impressions photographiques distinctes. Il n'est pas facile pour le lecteur de comprendre la signification de certains codes, de certains agencements. Dans ces univers autoréférentiels, le lecteur peut ne pas trouver les clefs nécessaires à l'élucidation.

La nature personnelle d'un album, présenté à un cercle d'intimes, permet des arrangements parfois originaux. Le concepteur prend en compte les explications et le récit, à la manière d'un conte³⁶¹, qui mettront en valeur le montage. Pour Langford, la conversation et la performance du récit sont essentielles à la compréhension des albums. Sans les voix et la formule du « showing and telling », la signification et même la fonction sociale de l'album sont inexistantes :

[...] Voices must be heard for memories to be preserved, for the album to fulfill its function. Ironically, the very act of preservation – the entrusting of an album to a public museum – suspends its sustaining conversation, stripping the album of its social function and meaning³⁶².

³⁶⁰ *Ibid.* p. 146-147.

³⁶¹ *Ibid.* p. 5.

³⁶² *Ibid.*

Dans le documentaire *Traces d'une histoire oubliée* de Lara Fitzgerald portant sur l'histoire de Revillon Frères, la fille de l'explorateur Del Simons raconte que son père sortait régulièrement l'album de photographies de ses voyages lorsqu'il y avait des visiteurs à la maison. Dans bien des cas, ceux-ci repartaient avec des photographies, laissant des espaces vides dans l'album³⁶³. Intimement liée au récit oral et à la mémoire, la création de l'album est, dans plusieurs cas, le résultat de réflexions, de retours sur son expérience, de reconstruction du périple et d'interprétation des actions passées³⁶⁴. Pour Peck, l'album est en quelque sorte une anthologie de son aventure. Une construction à partir de ses propres photographies, mais aussi celles de collègues rencontrés au Nord, qui toutes ensemble forment une narration.

Il y a une liberté créatrice pour le concepteur dans ses choix de disposition, dans le récit qu'il souhaite mettre en place. Mais, il existe aussi une forme de liberté chez le regardeur, qui peut faire la lecture de l'album à son rythme : en tournant les pages rapidement, en revenant en arrière, en sautant certains passages, en faisant la lecture qu'il veut bien faire de l'album entre ses mains. La nature fragmentaire, pourtant continue de l'album offre cette latitude à celle ou celui qui regarde³⁶⁵.

3.1.1 Les albums de voyage

Martha Langford s'est intéressée notamment aux albums de voyage présents dans les archives du Musée McCord qu'elle a étudiés. Le thème du voyage revient souvent dans d'autres types d'albums personnels, comme les albums de familles, les journaux intimes ou les mémoires. Mais le tournant du XX^e siècle a vu apparaître son lot d'albums dédié uniquement au voyage³⁶⁶.

³⁶³ L. Fitzgerald, « Traces d'une histoire oubliée »..., *op. cit.* à 41 mins 45 s.

³⁶⁴ Patricia Buckler, *The Scrapbook in American Life*, [sous la dir.] Susan Tucker, Katherine Ott et Patricia Buckler, Philadelphie, Temple University Press, p. 64.

³⁶⁵ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 150.

³⁶⁶ *Ibid.* p. 204.

Pour Daniel Chartier, l'objectif d'un album de voyage est l'occasion « d'un récit de soi en déplacement³⁶⁷ ». Un code commun aux albums de voyage est la représentation de soi-même près de marqueurs touristiques, comme un monument, un paysage type, des événements spéciaux. Ce type d'image vient, en quelque sorte, confirmer la présence et la pertinence du voyage. Le ton de ces albums est souvent plus intime. On y retrouve parfois l'ajout d'humour dans les commentaires et dans les photographies elles-mêmes³⁶⁸. On retrouve de ces observations dans l'album de photographie de Peck, par des photographies plus touristiques qui nous confirment les lieux visités par Peck : la chasse de l'ours polaire (p. 19-21), les glaciers (p. 11-14, p. 15-18), les chiens de traineau (p. 84-85, p. 131-134, p. 165-167), le fort Prince-de-Galles (p. 135-138), les fourrures de renards argentés (p. 147-150).

Peck n'hésite pas à se mettre en scène, en ajoutant la mention « self » à cinq reprises dans les légendes de certaines photographies³⁶⁹, comme c'est le cas à la page 110-112. On le retrouve sur le navire, en train d'effectuer le déchargement. Cette image nous prouve sa présence sur les lieux. Également, on identifie des photographies où le ton est plus à l'amusement. C'est le cas à la page 178-181, page 186-191 et page 192-198, où l'on retrouve des photographies montrant les membres de l'équipage s'amuser et rigoler : Race sur le dos de Mallet, « Long John » et Andy qui s'affrontent, Mallet qui bouscule le capitaine Cross, « Donkeyman » et Leo qui soulève Andy, un groupe d'hommes qui prennent la pose avec un sextant. Ces photographies démontrent la complicité et l'amitié masculine qui se développent à bord du *Adventure* au cours de ce voyage.

En outre, Martha Langford explique que les albums de voyage montrent parfois à voir des « amateurs traveller's romantic impulses³⁷⁰ », des pulsions donc, qui poussent le

³⁶⁷ D. Chartier, « L'album de photographies personnel »..., *op. cit.* p. 62.

³⁶⁸ *Ibid.* p. 63.

³⁶⁹ Voir les pages 63-66, p. 110-112, p. 182-185, p. 192-198 et p. 199-203 de l'album de Peck.

³⁷⁰ M. Langford, *Suspended Conversations*..., *op. cit.* p. 81.

voyageur-photographe à reprendre des photographies vues chez certains voyageurs professionnels (poètes, romanciers, peintres, photographes). Ces photographies sont des répliques ou des références à des images connues qui viennent garantir l'expérience unique et authentique vécue par le voyageur amateur. Ce genre d'images est d'autant plus repris lorsqu'il s'agit de la représentation du Nord, comme nous l'avons abordé au chapitre précédent. La mise en scène des glaciers, de la neige et des banquises liée à la notion de sublime est probablement une référence aux photographies d'exploration du Nord. Du moins, certaines images de Peck s'enregistrent et se conforment aux représentations du Nord telles qu'imaginées au tournant du siècle.

En contrepartie, certaines photographies montrant les postes de traite et les nombreuses personnes gravitant autour de ceux-ci dans l'album de Peck ne correspondent pas tout à fait à l'idée d'un monde isolé, froid, hostile et inhumain que serait l'Arctique. Comme l'indique Daniel Chartier, certaines photographies d'albums de voyage du Grand Nord brouillent les pistes de réflexion « parce qu'elles ne correspondent pas à l'histoire que nous pouvons lire de l'Arctique³⁷¹. »

L'album de voyage se caractérise par un assemblage qui suit le périple. Retraçant un moment fermé par le départ et l'arrivée, ce type d'album est autoréférentiel puisqu'il met en scène les mêmes symboles, les mêmes personnages et les mêmes codes liés à ce moment précis de la vie. Les photographies mettent en scène un itinéraire prédéfini³⁷². Qui sait quand l'idée de faire un album a pris forme dans la pensée du concepteur ? Avoir plusieurs photographies suite à un événement est une raison suffisante pour compiler celles-ci dans un album. L'objet qu'est l'album permet de mettre de l'ordre, de créer une narration et de révéler plus aisément ses photographies. Au contraire, l'album peut aussi bien avoir été décidé à l'avance, portant le concepteur à trainer son appareil photo avec lui pour l'occasion. Dans tous les cas, Langford écrit :

³⁷¹ D. Chartier, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? » ..., *op. cit.* p. 196-197.

³⁷² M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 87.

« That does not mean that every memoir or travelogue is an original. On the contrary, each of these albums is representative of many, each of them no doubt assembled by an individual with something to say and someone to say it to³⁷³. » Par conséquent, c'est ce que Peck voulait nous dire qui doit nous intéresser ici. D'ailleurs, lors de ses recherches dans la collection d'albums du Musée McCord, Martha Langford a remarqué que les albums photographiques personnels sont constitués de photographies qui ne sont pas toujours celles prises par le concepteur : « Those photographs were not necessarily taken by the compiler; they may have come from anywhere. The album is an amateur album, in the sense that an amateur has compiled it³⁷⁴. » C'est donc dire que pour l'étude d'un album photographique, il n'est pas nécessaire de prendre en compte l'authenticité des photographies : il faut d'abord et avant tout tenir compte de l'organisation de ces images pour en retrouver le propos que voulait tenir le concepteur.

L'étude des *scrapbooks* nous permettra de mieux saisir l'ajout d'éléments extérieurs à un récit pourtant bien personnel. Le *scrapbook* se différencie de l'album photographique par l'hétérogénéité des éléments collectionnés à inclure sur les pages. Il ne présente pas uniquement des photographies : il peut contenir des dessins, des découpures de journaux, des images autres, des éléments texturés, etc.

3.2 Le *scrapbook* : se raconter soi-même

Les loisirs de l'époque victorienne prennent plusieurs formes, que ce soit la photographie, le dessin, la conservation et la collection de spécimens, la mise en scène théâtrale, les contes et la conversation. Ces différents types de passe-temps ont sans doute influencé la mise en album³⁷⁵. Bien que je considère l'album de photographies de Hugh A. Peck comme un album de voyage, il m'apparaît intéressant d'explorer les

³⁷³ *Ibid.* p. 65.

³⁷⁴ *Ibid.* p. 204.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

études portant sur les *scrapbooks* et les livres de photographies pour ancrer la production d'un tel objet culturel dans un historique, mais aussi dans l'objectif de pousser l'analyse de l'album ici étudié plus loin, notamment lorsqu'il est question de sa conception et de récit de soi.

Tamar Katriel et Thomas Farrell se sont intéressés aux *scrapbooks* comme objets culturels. Pour eux, la pratique du *scrapbooking* comprend trois phases d'activités. Dans un premier temps, le créateur doit accumuler, puis sélectionner les éléments de mémoire à inclure dans l'album. Ces décisions ou ce tri, qui inclut et exclut des items, se basent uniquement sur le jugement du créateur et la signification que ces objets ont au moment de la sélection. Celle-ci se fait donc uniquement à partir de préférences morales et émotives³⁷⁶.

Par la suite, l'organisation nécessite un engagement soutenu. Travailler sur l'album comprend plusieurs gestes esthétiques : déterminer l'ordre visuel, les arrangements formels, la disposition spatiale et la hiérarchisation des éléments sélectionnés sur chacune des pages du *scrapbook*. La dernière étape consiste à la contemplation et au partage de l'album. Pour bien comprendre l'art du *scrapbooking*, il faut observer l'interrelation entre chacune de ces étapes³⁷⁷. Tenir compte de ces phases d'engagement nous permet de mieux cerner le travail artisanal et esthétique de l'album comme médium. Comme nous le rappelle Jessica Helfand : «As author, editor, photographer, curator, and inevitable protagonist, the scrapbook maker engaged in what seems today, in retrospect, a comparatively crude exercise in graphic design³⁷⁸. »

Ce qui caractérise davantage les recherches sur le *scrapbook* sont les notions liées à l'expression de soi-même, compris comme un assemblage biographique. Helfand

³⁷⁶ T. Katriel et T. Farrell, « *Scrapbooks as Cultural Texts* » ..., *op. cit.* p. 8.

³⁷⁷ *Ibid.* p. 4.

³⁷⁸ J. Helfand, *Scrapbooks: An American History* ..., *op. cit.* p. XVII.

mentionne : « Part personal diary, part cultural stockpile, they've evolved as homespun calendars, enabling us to chronicle the majors events and minute details of our own personal odysseys³⁷⁹. » Ces albums personnels transmettent du même coup une vision d'une époque par l'appropriation d'images de tout genre. Le *scrapbooking* est primitif et sans règle, c'est-à-dire que chacun laisse aller sa créativité, n'hésitant pas à emprunter certains éléments à la culture populaire.

Dans cette narration visuelle, le concepteur est à la fois le protagoniste de son œuvre, le créateur de son histoire et le futur lecteur de l'œuvre : l'émetteur et le destinataire. Comme le journal personnel, le *scrapbook* est conçu pour se commémorer en privé, pour se contempler solitairement. À la différence du journal intime, l'album est moins introspectif et spontané. C'est par des éléments extérieurs que le soi s'exprime. Les évènements sont toutefois enregistrés selon un seul point de vue : celui du créateur³⁸⁰.

Dans son album de photographies, Peck utilise à cinq reprises la mention « self » comme légendes à certaines images³⁸¹. Il n'écrit pas son nom complet. Il n'écrit pas non plus son prénom (ou un surnom) qui pourrait être reconnu par des proches. Depuis plus d'un siècle, les gens construisent leurs identités par l'expression artistique de l'album *scrapbook*. Les historiennes Susan Tucker, Katherine Ott et Patricia Buckler précisent:

It is the self that guides the scissors and assembles the scraps. [...] the maker may incorporate contradictions that cannot be expressed otherwise, substitutes for expressions of the self not allowed elsewhere. [...] Scrapbooks, then, are a material manifestation of memory – the memory of the compiler and the memory [...] of the cultural moment in which they were made³⁸².

³⁷⁹ *Ibid.* p. XVI.

³⁸⁰ T. Katriel et T. Farrell, « *Scrapbooks as Cultural Texts* », ..., *op. cit.*, p. 8.

³⁸¹ Voir les pages 63-66, p. 110-112, p. 182-185, p. 192-198 et p. 199-203 de l'album de Peck.

³⁸² S. Tucker, K. Ott et P. Buckler (éd.), *The Scrapbook in American Life* ..., *op. cit.* p. 14.

Toujours situé et personnel, l'album met en relief la complexité identitaire, la construction du soi et les limites de la mémoire. La seule logique dominante est la subjectivité qui influence chacun des collages et chacun des découpages de ces fragments de vie³⁸³. L'album est également porteur d'une mémoire collective comme objet culturel de son époque. Il n'y a pas de règles dans le *scrapbooking* : le narrateur-créateur à la liberté de construire son histoire en mettant l'accent sur certains éléments et en omettant d'autres parties³⁸⁴.

De même, il est possible de voir l'album photographique de Peck selon les étapes de conception d'un livre de photographies. Au XIX^e siècle, la photographie est un moyen de documenter et de collectionner les faits pour développer la connaissance du monde. Le photographe illustre et met en scène ce qui l'entoure. Les auteurs Martin Parr et Gerry Badger définissent le livre de photographies comme suit :

Il s'agit d'un ouvrage, avec ou sans texte, dont le message premier est transmis par la photographie. Son auteur est un photographe ou une personne qui édite et agence l'œuvre d'un ou de plusieurs photographes. [...] Le photographe-auteur est considéré ici comme un auteur au sens cinématographique du terme, à savoir le réalisateur autonome qui crée le film en fonction de sa propre vision artistique [...] Dans le livre de photographies, la somme est, par définition, plus grande que les parties : par conséquent, plus les parties sont de qualités, plus le potentiel de leur somme est élevé³⁸⁵.

Rapprocher l'album de Peck à cette définition du livre de photographie met en valeur le rôle de scénariste de ce dernier. Il emprunte ici et là dans l'objectif de créer un fil narratif en fonction de sa propre vision artistique. C'est le cas du tout premier livre illustré publié, *The Pencil of Nature*³⁸⁶, de Henry Fox Talbot (1800-1877) qui, déjà en

³⁸³ T. Katriel et T. Farrell, « Scrapbooks as Cultural Texts »..., *op. cit.*, p. 14.

³⁸⁴ J. Helfand, *Scrapbooks An American History...*, *op. cit.*, p. 9.

³⁸⁵ Martin Parr, *Le livre de photographies : une histoire*, Paris, Phaidon, 2005, vol. 1, p. 7.

³⁸⁶ The Metropolitan Museum of Art, « William Henry Fox Talbot | The Pencil of Nature », *The Metropolitan Museum of Art: the collection*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>

1844, évoque le lien étroit qui unit la photographie et le livre³⁸⁷. De nature plus documentaire, le livre de photographies se caractérise aussi par une thématique abordée, créant ainsi une longue narration par le développement du sujet : les études de voyages, les paysages pittoresques, les monuments, les œuvres d'art ancien, les images de genre, les documents d'archéologie et d'ethnographie et autres.

En résumé, bien que l'album de photographies ne soit pas précisément ni un *scrapbook* ni un livre de photographies, certaines caractéristiques communes méritent d'être soulevées. À commencer par les étapes de production d'un album, tel qu'il soit. L'accumulation, la sélection, les décisions esthétiques et artistiques (séquence, ordre, arrangement, disposition, hiérarchisation) et le partage de l'album font partie des étapes de conception de ces types d'albums. Le concepteur est à la fois l'auteur, l'éditeur, le conservateur, le réalisateur, le commissaire, le protagoniste et parfois même le photographe. La subjectivité, comprise comme une vision artistique, est donc au cœur de l'exécution d'un tel objet. Pour cette raison, l'album est bien personnel. Malgré tout, l'album est porteur d'une vision de son époque. Par la récolte d'éléments extérieurs, d'éléments qu'il n'a pas nécessairement créés mais qu'il a accumulés de part et d'autre, le concepteur parvient à l'expression de soi. L'album de photographies, tout comme le *scrapbook*, permet de se raconter soi-même au travers une mise en scène d'images et d'objets hétéroclites qui dialoguent entre eux. Comme le souligne Parr et Badger : « la somme est, par définition, plus grande que les parties³⁸⁸. »

³⁸⁷ Claire Bustarret « L'album photographique. Avant l'ère photo-mécanique : une aventure éditoriale », in Michelle Debat, *La photographie et le livre*, Paris, Trans Photographic Press, 2003, p. 52.

³⁸⁸ M. Parr, *Le livre de photographies...*, *op. cit.* p. 7.

3.3 L'album en tant que collection

La collection, entendue comme le rassemblement et la classification d'objets partageant une valeur documentaire ou esthétique³⁸⁹, est un concept qui semble se répéter à plusieurs reprises dans le parcours biographique de Peck.

En tant que présidente de la CHG, Alice Skelton Peck met en place une bibliothèque de références et regroupe plusieurs objets artisanaux dans l'objectif de fonder une collection éducative permanente au sein de la CHG³⁹⁰. En 1908, à la suggestion d'Alice Skelton Peck, la CHG crée un fonds en vue d'établir une collection permanente d'artisanat, afin de conserver des traces de certaines choses qu'elle juge « irremplaçables³⁹¹ ». En 1909, la guilde a entre les mains « le noyau d'un musée³⁹² ». Jusqu'en 1914, la CHG effectue des achats pour la collection permanente à l'aide de fonds excédentaires. De sorte qu'en janvier 1915, la collection compte 70 articles, comprenant des objets de l'Arctique acheté à l'explorateur Christian Leden³⁹³. La CHG déménage une partie de sa collection permanente dans l'édifice de l'AAM [aujourd'hui le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM)]. Après 1928, environ cinquante-quatre dons de la guilde, essentiellement des objets autochtones et inuit, sont transférés de l'AAM au département d'ethnologie de l'Université McGill. Aujourd'hui, la collection d'ethnologie se trouve au Musée McCord³⁹⁴.

Rappelons-nous que deux années plus tard, soit le 23 octobre 1930, l'album de Peck fait mention d'une exposition tenue à la Strathcona Ethnological Museum. L'exposition présente cent-vingt objets d'origine inuit prêtés par Hugh A. Peck au

³⁸⁹ Dictionnaire français Larousse, « Définitions : collection », *Recherche dans le dictionnaire Larousse*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/collection/17174>

³⁹⁰ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 113.

³⁹¹ *Ibid.* p. 200.

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.* p. 201.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 202.

musée. Selon les informations sur la collection permanente de la CHG recueillie par Ellen E. McLeod, il est alors peu probable que la collection de Peck, qu'il accumule lors de son voyage de 1909, fait partie de la collection de la CHG. Toutefois, l'engouement que porte Alice Skelton Peck pour rassembler une collection d'artisanat propre à la CHG entre 1908 et 1914 semble correspondre à celle que porte son fils, Hugh A. Peck, lors de son voyage. Il connaît probablement la valeur monétaire, esthétique et patriotique de ce type d'objets artisanaux. Or, Hugh A. Peck collectionne les artefacts, mais dans le cas qui nous intéresse, cet engouement pour le collectionnement le mène aussi à collectionner les photographies : les siennes et celles de son réseau d'échange.

Martha Langford reconnaît le lien qui unit la collection et l'album de photographies et considère que les premiers albums photographiques étaient des collections³⁹⁵. Le collectionnement regroupe toutes les pratiques d'accumulation au sens large. L'album de photographies est, en quelque sorte, le musée personnel de tout amateur de photographies qui collectionne les images comme un passe-temps. Suivant cette comparaison entre l'album et la collection, le collectionneur comme commissaire peut choisir de disposer et d'organiser sa collection suivant les pratiques scientifiques. Il peut aussi choisir de raconter une histoire toute personnelle suivant sa propre chronologie. L'album serait alors une collection privée dans laquelle la subjectivité du collectionneur est le seul critère de sélection³⁹⁶.

Comprendre l'album comme une collection met aussi en lumière le concept de montage. Dans l'assemblage des images, aussi rapproché que sur une page d'album, se joue une association visuelle propre à la mémoire³⁹⁷. Pour la psychologue Susan Engel, quand un individu tente de connecter des événements de sa vie, il est susceptible,

³⁹⁵ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 41.

³⁹⁶ *Ibid.* p. 63.

³⁹⁷ *Ibid.* p. 42.

consciemment ou inconsciemment, de tisser ces évènements ensemble par une chronologie, soit un fil conducteur ou une trame narrative qui permettra de lier les différents moments racontés. Soit une ligne temporelle qui lie les souvenirs entre eux. Pourquoi les individus essaient-ils de créer une forme de continuité entre les évènements ? La chronologie sert à créer un sens, une continuité dans le récit. L'essayiste Gore Vidal écrit que c'est la chronologie qui distingue les mémoires des autobiographies³⁹⁸. L'écriture d'un mémoire peut être incomplète et non linéaire. Une autobiographie, dans la plupart des cas, documente la vie au fil du temps. La chronologie crée un sens et une continuité dans une histoire de vie.

Les distorsions chronologiques et les incohérences sont souvent les plus révélatrices de ce qui s'est réellement passé³⁹⁹. En apparence, l'album de Peck laisse croire qu'il suit une trame narrative dessinée à partir de l'itinéraire de l'équipage, à la manière des albums de voyage. Or, une distorsion dans la chronologie se révèle lorsqu'on prend connaissance des photographies identiques que contiennent les albums de George Reid Munro.

Par exemple, à la page 11-14 de l'album photographique de Peck (fig. 3.1), on retrouve quatre photographies qui sont aussi présentes dans le deuxième album de Munro (fig. 3.2). On peut lire les mentions « From the crow's nest⁴⁰⁰, looking south », « Entering the "desert" » et « approaching the Ice field of northern Labrador ». Située au tout début de l'album et accompagnée de ces légendes, Peck nous laisse croire qu'il s'agit de photographies prises au début du voyage, à l'entrée du Labrador. Comment expliquer alors que ces mêmes photographies se trouvent à la fin du deuxième album

³⁹⁸ S. Engel, *Context Is Everything...*, *op. cit.* p. 100.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Le « crow's nest » se traduit par le « nid de pie » en français. Il s'agit d'un poste d'observation, en hauteur, situé sur le premier mât du navire. Voir Office québécois de la langue française du Québec, « Nid de pie », *Fiche terminologique*, En ligne, 2012. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17490316

de Munro, près des photographies de George Elson ou des camps chippewas situés près de Churchill, au Manitoba ? Qui des deux nous révèle une chronologie basée sur la réalité ? Impossible de le déterminer. Mais cette comparaison entre les deux albums nous fait réaliser que Peck laisse miroiter qu'il s'agit d'un album suivant pas à pas le parcours du navire *Adventure*, alors qu'il ne s'agit pas exactement de cette chronologie. L'ajout de photographies d'autres mains et les incohérences entre les albums de Peck et de Munro nous le démontrent. Par le montage et les séquences, Peck crée une narration, une continuité dans le récit, qui s'arrime à son journal de bord. Il ne s'agit toutefois pas nécessairement de l'ordre exact dans lequel les photographies ont été prises ou même reçues.

L'historien de l'art Stephen Bann utilise les théories muséologiques pour analyser les albums de photographies de la National Gallery of Art de Washington⁴⁰¹. Il s'intéresse plus particulièrement aux albums qui ont pour rôle de collectionner des photographies reproduisant des œuvres d'art. Pour lui, ce type d'albums est comparable à un musée ayant comme objectif la conservation, le collectionnement et l'exposition. En effet, regrouper sous différentes thématiques, l'album nous fait découvrir un sujet selon différents montages⁴⁰². La relation texte-image, présente autant dans les albums que dans les expositions, est un autre outil de narration efficace. Les légendes, comme les cartels, guident la lecture du spectateur par leurs contenus informatifs. Souvent classés de manière chronologique, l'album et l'exposition contribuent à la formation du goût et créent la discussion. Katriel et Ferrell sont aussi d'avis que l'album joue le rôle d'exposition, notamment pour répondre au besoin d'ordonner et de classer les collections⁴⁰³.

⁴⁰¹ Stephen Bann, « Introduction », *Studies in the History of Art*, vol. 77, 2011.

⁴⁰² Stephen Bann, « The Photographic Album as a Cultural Accumulator », *Studies in the History of Art*, vol. 77, 2011, p. 19.

⁴⁰³ T. Katriel et T. Ferrell, « Scrapbooks as Cultural Texts »..., *op. cit.* p. 11.

Le collectionnement dans les musées connaît son apogée à l'ère victorienne lors du second « Museum Age⁴⁰⁴». Les citoyens sont de grands collectionneurs, autant pour leurs propres archives que pour les objets issus d'autres cultures. Inspirés par les scientifiques, l'organisation et la hiérarchisation des différents objets d'art étaient une étape importante du collectionnement. Les méthodes scientifiques, et plus particulièrement l'importance des collections muséales, sont si populaires au tournant du siècle qu'elles transforment même les loisirs personnels. En effet, l'album photographique est influencé par le désir de rassembler, et surtout de classer les données. Tout ça de manière subjective et personnelle.

3.3.1 Aby Warburg et les passages

Le montage et l'assemblage, tel qu'entendu dans les expositions et les collections muséales, se retrouvent aussi dans les albums de photographies. Ces notions rappellent la méthodologie utilisée par Aby Warburg pour son atlas mnémosyne. Warburg écrit :

[...] il ne s'agissait ni de synthétiser, ni de décrire exhaustivement, ni de classer de A à Z. Mais de faire surgir, à travers la rencontre des images dissemblables, certains "rapports intimes et secrets", certaines "correspondances" capables d'offrir une connaissance transversale de cette inépuisable complexité historique⁴⁰⁵.

L'atlas mnémosyne, créé par Aby Warburg entre 1921 et 1929, est une accumulation d'images mise en relation. L'objectif de l'historien de l'art était de comparer ces images, de manière à mieux les interpréter et à transformer les conditions de lecture de celles-ci. Warburg utilise de grands châssis noirs où il agrafe ses images de façon non permanente pour pouvoir les déplacer à sa guise. Ces châssis sont d'abord utilisés comme soutien visuel pour ses conférences⁴⁰⁶. Ce que je retiens de ce projet de

⁴⁰⁴ Ruth B. Phillips, « Re-placing Objects : Historical Practices for the Second Museum Age », *The Canadian Historical Review*, vol. 86, n°1, 2005.

⁴⁰⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, coll. « Atlas ou le gai savoir inquiet », p. 20.

⁴⁰⁶ Aby Warburg, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, Paris : l'Écarquillé, 2012, coll. « Écrits », p. 26.

Warburg est la disposition des images de manière aléatoire dans le but de les faire dialoguer entre elles. L’alignement des photographies laisse un espace noir entre elles : ce lieu est l’occasion d’un « passage⁴⁰⁷ », comme le décrit George Didi-Huberman. La subjectivité du regardeur se construit dans ces passages, d’image en image. Martha Langford évoque elle aussi ces espacements dans ses recherches, expliquant que ceux-ci ouvrent la porte à la conversation entre le concepteur et le regardeur. Les séparations (les passages) entre les photographies sont un choix graphique et narratif du concepteur qui ouvrent la porte au dialogue : « the “and... and... and” of dialogical looking – a pattern of “and this is...” and “who (what, where, when, why) is this?” “and this is...”, and so on⁴⁰⁸. »

En s’intéressant à cette juxtaposition qui mènerait à une meilleure compréhension du monde, George Didi-Huberman introduit la notion de « montage⁴⁰⁹ » pour définir l’assemblage d’éléments hétérogènes et anachroniques qui mène à une réflexion. Aucun des objets ne prévaut sur l’autre. Il y a en quelque sorte un mouvement, une relecture perpétuelle des éléments, grâce aux nombreuses liaisons possibles entre les contenus présentés. Cette idée de montage est tout aussi valide pour les albums photographiques, et particulièrement pour celui créé par Peck. Il installe sur ces pages noires et vierges une suite d’images qu’il a déterminée, contrairement à Warburg, dans le but de nous livrer sa propre narration des faits. Or, en tant que spectateur, il nous est permis de sortir de cette chronologie artificielle à travers les différents « passages », les nombreux espacements, pour créer à notre guise de nouvelles liaisons.

En somme, en tant que structure de collecte par excellence, l’album permet aux citoyens de créer de petites expositions personnelles qui seront montrées aux proches lors de leurs visites. Comme il est d’usage dans les collections, muséales ou privées,

⁴⁰⁷ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’œil de l’histoire, 3...*, op. cit. p. 17.

⁴⁰⁸ M. Langford, *Suspended Conversations...*, op. cit. p. 150.

⁴⁰⁹ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’œil de l’histoire, 3...*, op. cit. p. 17.

l'acquéreur s'occupe de rassembler, de classer, d'accumuler, de monter, d'assembler. Le regard subjectif que porte le collectionneur sur les objets collectionnés permet de les recontextualiser, ouvrant de nouvelles associations et de nouveaux dialogues entre eux. Parfois de valeur plus documentaire, comme c'est le cas pour la collection éducative de la CHG initié par Alice Skelton Peck entre 1908 et 1914, une collection devient un legs pour les générations à venir. Contrairement aux collections muséales publiques, les albums photographiques personnels sont libérés des récits historiques officiels. En ce sens, ils nous ouvrent les yeux sur des histoires alternatives, parfois loin des conventions établies par les institutions.

Le montage et l'assemblage des objets collectionnés, des photographies dans l'album de Peck, forment une trame narrative dans la lecture des images. Un scénario qui influence la lecture des images, nous permettant du même coup de créer du sens. En effet, à chacune des pages noires où s'accumulent des photographies, le lecteur est à la recherche d'une continuité, d'un fils conducteur, d'une correspondance entre celles-ci. À la manière de l'atlas mnémosyne d'Aby Warburg, le lecteur est confronté à de nouvelles conditions de lecture à chacune des pages. Par le mouvement des yeux, d'image en image, le lecteur étudie les liaisons possibles entre celles-ci. Comme le mentionnent Didi-Huberman et Langford, le dialogue se crée aussi par les passages, c'est-à-dire les espaces noirs entre les photographies. Dans l'album de Peck, le montage laisse croire au lecteur à une chronologie spatio-temporelle suivant le parcours du navire. Cette chronologie crée la continuité, une relation entre chacune des images, suivant la lecture du journal de bord. Or, ce récit est uniquement le résultat du montage : l'album de Peck est, dans les faits, construit à partir de photographies venant probablement d'autres collections, d'autres mains, d'autres temps. L'album de photographies de Peck nous raconte une histoire : celle d'un jeune homme bourgeois en voyage dans le Nord canadien qui fera son lot de rencontres.

3.4 L'album comme moyen de (re)voir notre histoire

Que retenir de ces histoires racontées dans les albums de photographies qui sont conservés dans les nombreuses archives institutionnelles ? À quoi servent-ils ? Daniel Chartier propose une réponse.

Notre hypothèse est que l'album de photographies personnel trouve son sens et sa pertinence comme composition culturelle complexe, qui ouvre la porte sur un monde inconnu ou ignoré de l'historiographie, et induit dans notre compréhension d'une période ou d'un lieu une multiplicité de voix et de perspectives qui éloignent la possibilité de synthèse d'une époque (méthode chère à l'histoire), mais au contraire, déplie, multiplie et dévoile la complexité, la pluralité et les contradictions d'une période, d'un lieu ou d'un événement. En ce sens, non seulement l'album de photographie personnel a un sens patrimonial, mais il peut jouer un rôle essentiel pour comprendre les contrepouvoirs et les contradictions inhérentes au récit historique tel qu'on le pratique⁴¹⁰.

Plusieurs écrits concernant l'album de photographies s'intéressent à ce médium comme étant une nouvelle source historique. À la manière de la micro-histoire⁴¹¹, les auteurs revoient le statut de ces albums dans l'objectif de constituer des histoires individuelles, pour ensuite repenser des histoires plus globales. Tucker, Ott et Buckler écrivent que le « passé » s'inscrit en opposition à « l'histoire » : le premier étant plus personnel et le second faisant référence aux grands récits officiels⁴¹². La micro-histoire est une manière de revoir le récit historique de manière plus complexe et moins linéaire : elle préfère la richesse des parcours individuels.

Ces artefacts que sont ces albums permettent aux lecteurs d'entrer dans la vie quotidienne⁴¹³, à la fois intime et personnelle, d'une société autre que la nôtre (autre

⁴¹⁰ D. Chartier, « L'album de photographies personnel »..., *op. cit.* p. 59.

⁴¹¹ P.-A. Rosental, « Micro-histoire »..., *op. cit.*

⁴¹² S. Tucker, K. Ott et P. Buckler, *The Scrapbook in American Life...*, *op. cit.* p. 21.

⁴¹³ D. Chartier, *A.C.R. Grønland...*, *op. cit.* p. 12

temps, autre lieu). L'album devient une fenêtre, un passage pour mieux saisir les subtilités du passé. Empreints de quelque chose de vrai, sans filtre, les créateurs d'albums personnels n'ont aucune retenue quant à l'expression de leurs émotions⁴¹⁴.

Il suffit de s'inspirer des *scrapbooks* pour mieux comprendre la construction de la mémoire individuelle. La logique chronologique n'est pas nécessairement le chemin suivi par cette mémoire. Celle-ci relève davantage de la chance, du hasard et des abstractions volontaires⁴¹⁵. La mémoire fait des aller-retours, des comparaisons sans tenir compte d'une chronologie. Par exemple, Peck fait ce genre de va-et-vient à la page 254-259. Il y présente six photographies d'habitations autochtones. Les légendes nous indiquent que ces photographies ont été prises à Fort Chimo (Kuujuaq), à Churchill et près de la baie James. Ici, Peck fait une forme de compilation des habitations qu'il a photographiées, ne suivant plus une logique temporelle, mais plutôt une logique thématique. Comme la mémoire, cette page est au service d'une comparaison.

De cette manière, les albums s'inscrivent en rupture avec le modèle de l'Histoire et des collections muséales du XIX^e siècle, en recombinaison le temps, l'espace, les voix et la mémoire⁴¹⁶. L'historienne de l'art Jennifer A. Jolly écrit:

History itself may be considered a collective scrapbook, shared on a public scale. It is the product of a process of culling facts and information in a variety of forms, which are then constructed into some kind of a narrative by remaining aware of the difference between a private production for a small audience of family and friends and the aspirations and obligations of a historian writing for a larger public⁴¹⁷.

⁴¹⁴ S. Tucker, K. Ott et P. Buckler, *The Scrapbook in American Life...*, *op. cit.* p. 19.

⁴¹⁵ J. Helfand, *Scrapbooks: An American History...*, *op. cit.* p. 141.

⁴¹⁶ S. Tucker, K. Ott et P. Buckler (éd.), *The Scrapbook in American Life...*, *op. cit.* p. 16.

⁴¹⁷ Jennifer A. Jolly, in *The Scrapbook in American Life*, [sous la dir.] Susan Tucker, Katherine Ott et Patricia Buckler, Philadelphie, Temple University Press, p. 95.

Bien que les albums soient subjectifs et très personnels, ils offrent une vision sur des expériences diverses, vision qui mène à réfléchir plus largement aux sociétés passées. En effet, ces albums sont des capsules temporelles qui reflètent une évolution des mœurs et des valeurs sociétales. Ils nous permettent de saisir toute la complexité et les contradictions des transformations en cours au début du XX^e siècle⁴¹⁸. Ces récits sont rétrospectifs, certes, mais aussi prospectifs en ce sens qu'ils présentent une force d'incertitude face au futur⁴¹⁹. Où cet album se retrouvera-t-il? Les historiens doivent tenir compte de ces artefacts et ces archives bien qu'ils soient irrationnels et anachroniques. Ces albums sont tout de même porteurs de faits et informent sur le contexte historique⁴²⁰. Le format de l'album, et le support photographique en général sont malléables et porteurs de plusieurs voix⁴²¹. Ils peuvent être étudiés en fonction de leurs multiples messages et les possibilités d'interprétation qu'ils présentent⁴²². John Berger écrit : « Memory implies a certain act of redemption. What is remembered has been saved from nothingness. What is forgotten has been abandoned⁴²³. »

À ce titre, l'album photographique peut se comparer à la mémoire humaine. Les deux sont une construction de soi. Pour l'historien Peter Gay, l'ère victorienne se caractérise par une célébration de l'individu et de l'idée du soi. Cette fascination a mené à une interrogation sur l'expérience subjective et la vie intérieure des individus. La préoccupation victorienne pour la vie intérieure est précurseur de cette idée de subjectivité. Notre conception de la mémoire reflète cette contradiction entre la

⁴¹⁸ S. Tucker, K. Ott et P. Buckler (éd.), *The Scrapbook in American Life...*, *op. cit.* p. 95.

⁴¹⁹ T. Katriel et T. Farrell, « Scrapbooks as Cultural Texts »..., *op. cit.* p. 95.

⁴²⁰ S. Tucker, K. Ott et P. Buckler (éd.), *The Scrapbook in American Life...*, *op. cit.* p. 16.

⁴²¹ Andrea Kunard, « Photography, Ethnology, and the Domestic Arts: Interpreting the Sir Daniel Wilson Album », dans *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, coll. « McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation studies in art history », p. 53.

⁴²² *Ibid.* p. 44.

⁴²³ John Berger, « Uses of Photography », dans 1^{ère} éd. (dir.), *About Looking*, New York, NY, Vintage International, 1991, p. 58.

valorisation de cette subjectivité intime qui nous définit et l'objectivité des faits qui nous permettent d'expliquer le monde qui nous entoure⁴²⁴.

Selon la psychologue Susan Engel, les recherches démontrent maintenant comment la récupération de souvenir est un processus de construction dont les règles ne sont pas encore complètement définies par les chercheurs. Il ne s'agit pas simplement d'extraire ou de récupérer un souvenir, des images ou une histoire de notre mémoire. Chaque fois que nous racontons ou imaginons un élément de notre passé, nous le rassemblons à partir d'éléments et de pièces que nous avons stockées à différents endroits. Notre souvenir est donc une création personnelle de notre mémoire⁴²⁵.

Ainsi, l'acte de mémoire qu'est la création d'un album photographique favorise la situation au centre de l'histoire, de son auteur en tant que protagoniste du passé. Selon Engel, la remémoration des événements passés dans lesquels nous avons joué un petit rôle mène paradoxalement à l'amplification de notre présence, au gré d'une modification de leur relation de proximité. L'acte de « se souvenir » serait plutôt raconter une histoire où nous sommes le héros principal : « We are both narrator and hero of our own past⁴²⁶ ». Dans l'album ici étudié, nous avons constaté qu'il s'agit d'une construction rassemblant et collectionnant un ensemble de photographies personnelles, mais aussi des images issues d'autres photographes. À travers cette collection, Peck se situe à la fois comme le protagoniste et comme le narrateur de ce périple dans le Nord canadien.

Dans le cas de l'album photographique, la photographie joue le rôle documentaire de transmettre les données recueillies. Les photographes, que l'on pense ici à Geraldine et John Douglas Moodie, à Henry Martin Stewart Cotter, à Louis-Auguste Romanet, à

⁴²⁴ S. Engel, *Context Is Everything...*, *op. cit.* p. 21.

⁴²⁵ *Ibid.* p. 6.

⁴²⁶ *Ibid.* p. 44.

George Burham Boucher, à Robert Stewart, à Thierry Mallet, à George Reid Munro ou à Hugh A. Peck, contribuent à la circulation d'images qui ont comme point de départ la représentation du Nord canadien. La transmission de ces images du Nord jusqu'aux métropoles canadiennes par ces photographes amateurs retrace la circulation des images anthropologiques au début du siècle, comme nous le rappelle Elizabeth Edwards⁴²⁷ pour qui l'interprétation des photographies est donc virtuelle, puisqu'elle se construit à distance des lieux représentés : « They created a form of “virtual witness” – “ what I saw, you too will see “ – attesting to the truth value of observation and as a way of amassing analogical raw data and re-presenting material for interpretation in visual form⁴²⁸. » Cette observation nous rappelle à quel point la photographie est une partie importante de l'évolution de l'ethnographie et de l'anthropologie à la fin du XIX^e siècle. Les exemples donnés par Edwards montrent que les photographies de terrain sont compilées dans des albums recueillant aussi des objets extérieurs à leur voyage : des photographies d'objets de musée, des cartes postales destinées aux touristes, et des découpures de presse. Tous ces documents cherchent à construire un sens, un récit. Elle démontre aussi que ces photographies sont altérées par l'intervention des chercheurs : découpures, ajout au stylo, intensification des couleurs, addition de peintures, etc. Pour Edwards, au-delà des réseaux d'échanges et la comptabilisation de données ethnographiques, la circulation de ces images met en lumière la production du savoir sur les cultures⁴²⁹. De surcroît, cette circulation s'opère sur deux paliers : si l'accumulation de photographies à caractère anthropologiques par les scientifiques de tout horizon se faisait à travers les institutions savantes (universités, musées, laboratoires, etc.), elle était aussi constituée par les collections privées des chercheurs,

⁴²⁷ E. Edwards, « Exchanging photographs »..., *op. cit.* p. 4-5.

⁴²⁸ *Ibid.* p. 3.

⁴²⁹ *Ibid.* p. 8.

à un niveau plus intime et plus individuel⁴³⁰. Plusieurs de ces collections personnelles ont depuis été acquises par les institutions⁴³¹.

L'analyse de ce type de photographies, leurs collectionnements et leurs institutionnalisations, met en relief le traitement de l'album photographique de Peck. En effet, de manière similaire, les photographies prises ou échangées par Peck faisaient partie d'un album, d'une collection bien personnelle. Aujourd'hui, cet album a été acquis et ajouté à la collection du Musée McCord, une institution à caractère historique, sociologique et anthropologique axée sur la vie montréalaise⁴³². En s'inscrivant dans les archives du musée, la vie de ces images se transforme en une ressource publique, sans toutefois être accompagnée d'une narration précise en provenance du concepteur. Du même coup, les images sont numérisées individuellement et mises en ligne, confiant au silence le dialogue que les photographies entretenaient entre elles dans l'album. Comme l'écrit Martha Langford, la conversation est suspendue et l'album est dépouillé de sa fonction sociale et sa signification première⁴³³. D'album privé souvent présenté dans la demeure du concepteur, l'album devient archive, objet d'art, artefact, mémoire du passé.

Il se trouve probablement dans le *Survey Movement*⁴³⁴ étudié par Elizabeth Edwards des réponses aux motivations de Peck pour la création de son album photographique.

⁴³⁰ *Ibid.* p. 4.

⁴³¹ Dans un article paru en 2003, Yves Bergeron retrace le parcours des musées d'ethnographie au Québec de 1967 à 2002. En 1967, l'ethnologue Jean-Claude Dupont (1934-2016) est nommé par le ministre des Affaires culturelles du Québec pour tracer un portrait de la situation des musées au Québec. Dupont écrit que les musées ne sont pas conçus pour la recherche. Ils précisent que les musées sont plutôt des « débarras pour les collectionneurs qui avaient des richesses personnelles ». Le Musée national du Canada est « l'entrepôt naturel de tous les objets de valeur scientifique du Canada ». Voir Yves Bergeron, « Le « complexe » des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967 - 2002 », *Ethnologies*, vol. 24, n°2, 2002.

⁴³² Voir la mission du Musée McCord : <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/mission/>

⁴³³ M. Langford, *Suspended Conversations...*, *op. cit.* p. 5.

⁴³⁴ *The Amateur Photographic Survey Movement* est un mouvement photographique britannique qui prend forme entre 1885 et 1918. Il s'inscrit en réponse au sentiment de transformation du paysage social pendant cette période. La démocratisation de la photographie comme loisir au tournant du siècle explique

Le contexte sociohistorique britannique, entre 1885 et 1918, a une grande influence sur l'évolution du dominion canadien. Les idéologies impérialistes et colonialistes, entremêlées d'un désir de consolider les différentes communautés sous une grande identité nationale proprement canadienne, sont au cœur des préoccupations de la bourgeoisie montréalaise et canadienne. Ceux-ci sont à la recherche d'éléments distinctifs à l'origine de la nation. Les éléments du passé sont donc valorisés, dans l'objectif de créer un sentiment identitaire canadien fort pour les futures générations canadiennes à venir. Par exemple, la création d'une collection permanente et éducative par la CHG s'inscrit dans cette vision patriotique. De plus, les préoccupations encyclopédiques et positivistes passionnent tout autant les Canadiens que les Britanniques de l'époque. Ces intérêts s'incarnent notamment dans les loisirs, comme la photographie, les voyages et l'éducation.

Dans le même ordre d'idée, au Canada, la photographie d'exploration [*survey photography*] prend forme à la fin des années 1850 jusqu'au milieu des années 1880. Pour Andrew J. Birrell, elle se développe au même rythme que les conquêtes de territoires. La caméra est un outil important pour l'observation scientifique et la documentation, notamment pour l'expansion dans les Grandes Plaines canadiennes et les montagnes de l'Ouest⁴³⁵. De plus, à Montréal dans les années 1860, on voit la création de la *Société d'archéologie et de numismatique de Montréal* qui s'intéresse à l'histoire canadienne et à la sauvegarde du patrimoine. D'ailleurs, Alice Skelton Peck, accompagné de Mary Martha Phillips, crée un groupe auxiliaire, formé uniquement de femmes, de la *Société d'archéologie et de numismatique* en 1896⁴³⁶. Il y avait, auprès

aussi son émergence. Les photographes amateurs adeptes du mouvement s'intéressent au récit du passé, du présent et du futur, et plus largement à la construction d'une histoire nationale. Les photographes, qui souhaitent préserver une mémoire collective, prennent en photographie de vieilles églises, des maisons de campagne, des terres agricoles, des ruines, etc. Cette pratique photographique s'articule autour d'un réseau d'échange et de connexions humaines. Voir E. Edwards, *The camera as Historian...*, *op. cit.*

⁴³⁵ Andrew J. Birrell, « The North American Boundary Commission », *History of Photography*, vol. 20, n°2, Juin 1996, p. 113.

⁴³⁶ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 27.

de cette société, une volonté de « promouvoir et consolider un sentiment national canadien⁴³⁷ ». De 1890 à 1895, le groupe fait l'installation d'une cinquantaine de plaques commémoratives aux endroits historiques de Montréal.

Ceci dit, il est possible de croire que les motivations qui poussent les membres du *Survey Movement* britannique à la photographie sont semblables à ceux de Peck. Qu'il en soit conscient au moment de la création de son album ou non, l'album de Hugh A. Peck contribue à l'écriture de l'histoire canadienne, en témoignant du quotidien des communautés du Nord canadien en 1909. Bien qu'aucun indice ne nous permette de connaître les intentions de Peck lors de la création d'une telle composition culturelle, il est possible d'évaluer l'impact de celui-ci sur le développement des récits historiques canadiens. En effet, par ces images aujourd'hui institutionnalisées, Peck joue un rôle dans l'écriture de notre mémoire collective par les traces du passé qu'il nous a légué. C'est le cas aussi pour les autres membres du réseau d'échange en place autour de Hugh A. Peck : le *Moose Factory Group*, George Elson, Geraldine Moodie, John Douglas Moodie, H.M.S. Cotter, George Reid Munro, Louis Auguste Romanet, George Burnham Boucher, Robert Stewart, Gaston Herodier, Thierry Mallet et possiblement bien d'autres. Tous et toutes s'intéressent dans une certaine mesure au quotidien : celui des postes de traite, celui des communautés autochtones, celui des navigateurs se rendant au Nord. Des quotidiens qui forment, finalement, peu à peu, l'identité canadienne au tournant du siècle. Pour la plupart des photographies ici mentionnées, leurs archives photographiques sont aussi institutionnalisées.

Nous avons, dans cette recherche, recensé plusieurs photographes amateurs qui sont liés ensemble par leurs archives photographiques. On retrouve, par exemple des photographies de Gaston Herodier dans les archives de Louis-Auguste Romanet⁴³⁸, des

⁴³⁷ A. Gombert, « La Société d'Archéologie et de Numismatique de Montréal »..., *op. cit.*

⁴³⁸ University of Alberta Archives, *Fonds Louis Auguste Romanet*, 1880-1945, 72-81, En ligne, Edmonton, Alberta. Récupéré de <http://archives.library.ualberta.ca/FindingAids/LouisRomanet/LouisRomanet.html>

photographies de George Reid Munro dans celles de Hugh A. Peck, des ressemblances dans les archives de Geraldine Moodie et celles de Munro et de Peck. Les connexions donc que l'on retrouve dans les différents témoignages que nous livrent ces photographes mettent en relief un réseau d'échange qui pourrait se traduire sous forme de mouvement, comme c'est le cas pour le *Survey Movement*. De par leurs visions personnelles et leurs regards portés sur la société canadienne en pleine transformation, les nombreuses photographies de ces archives sont des enregistrements de l'histoire dans une trame narrative déjà entamée. La photographie est le moyen d'expression privilégiée par ce réseau pour exprimer leurs visions du monde individuelles, et du même coup, préserver le passé. Réunies, ces photographies offrent une pluralité de points de vue sur le tournant du XX^e siècle au Canada, particulièrement dans le Nord canadien, et forment ensemble une mémoire collective des histoires qui ont pris forme à cette époque. Les recherches entourant les albums de photographies, et les fonds d'archives de manière plus générale, sont nécessaires pour mieux saisir les différents récits, personnels et collectifs, qu'ils cachent. Daniel Chartier écrit :

L'intérêt historique des albums est indéniable, en dépit de leur faible utilisation dans les archives et la recherche et de leur difficulté d'interprétation. [...] On y trouve des informations par ailleurs inédites, qui ouvrent la porte en des univers laissés sous silence. Enfin, et surtout dans une étude des représentations culturelles, ces albums offrent une extraordinaire multiplication des récits et des points de vue sur une époque, un lieu et des pratiques, une multiplication qui dérange notre vision simplifiée du passé. Il n'en demeure pas moins que la rareté des analyses existantes demeure un vif appel à des recherches, comme un défi à l'histoire populaire des représentations de soi⁴³⁹.

L'étude de ces différents médiums (je pense ici aux albums photographiques, aux *scrapbooks*, aux collections personnelles de photographies, aux fonds d'archives) permet de réfléchir à la mémoire, individuelle et collective, mais plus largement à la construction subjective des récits historiques. Elle permet de penser la mise en récit du

⁴³⁹ D. Chartier, « L'album de photographies personnel »..., *op. cit.* p. 74.

soi par les mots et les images. La réalisatrice Lara Fitzgerald résume peut-être le mieux le rôle des albums, et plus largement de la photographie amateur, face à l'écriture des histoires canadiennes : « Il est impossible de récupérer le passé de façon intégrale. Toujours, des bouts nous échapperont. Mais l'effort même de recueillir ces fragments éparpillés, de se mettre à l'écoute des voix muettes réduit la distance entre le passé et le présent⁴⁴⁰. »

La construction narrative de Peck par la photographie se lit à la fois comme un outil de la mémoire et une preuve biographique, à la fois comme une collection ou un rassemblement d'images qui nous offre une fenêtre sur un autre temps, une autre société. L'album est un objet unique, réfléchi, artistique et informatif. Les études sur l'album photographique tendent à mettre l'accent sur le caractère critique qu'amène l'étude de l'album photographique sur les récits officiels. En effet, ce genre d'objet porteur d'un regard très personnel, celui d'un jeune homme aventurier du début du XX^e siècle, nous permet de remettre en question l'écriture de l'Histoire officielle. Par sa subjectivité, par sa propre grille de perception, par son regard sur d'autres collectivités et par le choix même de créer un album photographique, le travail de Peck nous permet de mieux cerner les dynamiques à l'œuvre au Canada au tournant du siècle.

⁴⁴⁰ L. Fitzgerald, « Traces d'une histoire oubliée »..., *op. cit.* à 49 mins 30 s.

CONCLUSION

*Je retournerai
À ces récits asphyxiés
Par nos parents muets
J'irai déterrer leur corps
J'irai déterrer mon ardeur
Du fond de ma réserve*
Natasha Kanapé Fontaine, 2016

À la lumière de cette analyse, comment alors saisir l'album photographique de Hugh A. Peck ? Le premier constat que l'on peut dresser est que l'album en soi est de nature personnelle. Cet objet culturel témoigne du récit de vie de Hugh A. Peck, du moins entre 1905 (photographie des préfets) et 1930 (articles de journaux). Issu d'une famille richissime et portée vers les arts, Peck grandit à la maison « Undermount », au cœur du Mille Carré Doré, à Montréal. Il se forme dans les écoles les plus prestigieuses de l'élite canadienne : l'Upper Canada College, l'école St-John's et l'Université McGill. Il y a certes une filiation plus marquée entre Alice Skelton Peck et son fils, Hugh. En effet, les deux sont des artistes multidisciplinaires : alors qu'Alice Skelton Peck s'intéresse à l'écriture, à la poésie, au tissage, à la couture, à la poterie et à la reliure, Hugh A. Peck touche à l'architecture, au dessin, à la peinture et à la photographie. Cette envie d'explorer plusieurs formes d'art s'ancre dans une remise en question de la hiérarchie des genres artistiques propre au mouvement *Arts & Crafts* à l'époque victorienne. Alice Skelton Peck et Hugh A. Peck partagent ce désir d'unifier les arts savants (architecture, sculpture, peinture) et les arts de consommation dits populaires (artisanat, photographie).

Il est aussi possible de voir une descendance entre la mère et le fils à travers leurs implications respectives dans le milieu des arts montréalais. Alice Skelton Peck fait partie de plusieurs associations. Sa contribution la plus marquante au sein du milieu culturel est par la fondation et la direction de la CHG. Hugh A. Peck a également l'occasion d'avoir un rôle administratif dans le domaine des arts en présidant l'*Arts Club* de Montréal en 1927, en plus d'exposer entre 1925 et 1937 à l'AAM et la RCA.

Un autre point commun qui lie Alice Skelton Peck et Hugh A. Peck est leur passion pour le voyage. Dans le cadre de ses fonctions à la CHG, Alice Skelton Peck a l'occasion de voyager. À titre d'exemple, à la fin des années 1920, elle traverse le Canada en train, d'un océan à l'autre. Elle visite les Maritimes, l'île du Cap-Breton, Winnipeg, Calgary, Regina, Saskatoon, Edmonton, Banff, Okanagan, Penticton, Vancouver, Victoria, Skagway et Wrangell à la rencontre d'artisans locaux⁴⁴¹. Pour sa part, Hugh A. Peck a soif d'aventure : nous l'avons constaté lorsqu'il écrit à l'Amiral Kingsmill (fig. 1.14) en 1915. Âgé de 26 ans, Peck accumule les expériences à l'étranger : la motocyclette en Angleterre, un voyage dans le Nord canadien, membre de l'Aero-Club en France et il complète son permis de pilotage d'hydravion à New York. En parallèle de cet amour du voyage, il semble avoir un intérêt marqué par les moyens de transport qui se développent dans cette ère d'industrialisation. Ceci n'est peut-être pas étranger au fait que son père, James Henry Peck, contribue au développement industriel canadien avec la clouterie qu'il codirige. La *Peck Rolling Mills Limited* est une industrie prolifique, à la fine pointe de la technologie de l'époque. La construction notamment de maisons, de structures industrielles, de bateaux et de chemins de fer dépendent des clouteries comme celle qu'il administre. Cet intérêt pour l'architecture et les moyens de transport (spécialement des navires) découle possiblement de l'industrie menée par son père autour de laquelle il a grandi.

⁴⁴¹ E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.*

L'album de photographies de Peck est donc un objet autobiographique : il est le reflet de ce qu'il est, ce qui le définit. Il expose, entre autres, son intérêt pour le voyage, pour les nouvelles technologies, pour la photographie amateur. L'appareil photographique agit à titre de collectionneur de souvenirs. Le photographe Robert Hirsch écrit : « The snapshotter's interest was almost exclusively personal and the values presented were life-affirming because the snapshots acted as an "aide-mémoire", triggering associations with the events and people depicted⁴⁴². » La photographie a aussi un rôle de formation pour l'artiste multidisciplinaire qui souhaite se perfectionner. Dans son catalogue de 1911, le studio Livernois de Québec écrit :

Mais n'est-ce pas là la définition de la photographie ? Elle est par excellence le dessinateur magique et docile qui fixe à jamais, sur le verre ou le papier, le pittoresque du paysage, le charme intime d'une réunion de familiale, les traits aimés de la femme ou de l'enfant, elle est en quelque sorte notre mémoire matérialisée. Elle peut même jouer et elle joue, en fait, un rôle plus noble encore dans notre éducation esthétique : en nous apprenant à choisir nos sujets, elle nous invite à analyser ce qui en fait le charme ou la grâce, elle éveille en nous le sens du beau. [...] La photographie sera pour lui [l'artiste] le moyen d'expression auquel il pourra - sans l'aide du crayon et du pinceau qu'il ignore sans doute - traduire sa compréhension particulière de la nature, en obtenir non une copie, mais une interprétation personnelle⁴⁴³.

L'album de photographie est inévitablement un objet personnel pour le concepteur, mais aussi pour le regardeur. Ce que le concepteur a l'intention de montrer, et ce que le regardeur interprète ne correspond pas toujours. Regarder, feuilleter ou plutôt déchiffrer un album est un acte subjectif. Comme le mentionne la psychologue Susan Engel, l'objet autobiographique devient la propriété mentale de ses regardeurs : les impressions, les récits imaginés, les images et les significations que l'objet lui évoque se combinent à d'autres pensées et associations que le regardeur avait déjà dans son

⁴⁴² R. Hirsch, *Seizing the Light...*, op. cit. p. 175.

⁴⁴³ Michel Lessard, « Phénoménal! Le "kodakisme" », *Cap-aux-Diamants*, n°48, 1997.

bagage culturel⁴⁴⁴. Cette recherche est donc le résultat de ma propre interprétation contemporaine, en tant « qu'invitée du témoin⁴⁴⁵ ». D'autres chercheurs et d'autres chercheuses auront l'occasion, je l'espère, de poser un regard à leur tour bien exclusif sur cette composition culturelle complexe.

En outre, l'album de photographies de Peck nous montre à voir des représentations du Nord et des communautés cries, inuit et chippewas qu'il rencontre, ainsi que la vie au quotidien dans les postes de traite. Il y montre certaines expérimentations esthétiques, les amitiés qu'il tisse avec ses camarades de voyage et les membres de l'équipage et des photographies touristiques. Des similitudes que l'on retrouve entre certaines photographies de l'album de Peck et d'autres fonds d'archives canadiens ont soulevé des questionnements quant à un réseau d'échange ayant comme point de départ les zones de contact situées dans le Nord canadien. En effet, Peck rencontre plusieurs photographes amateurs lors de ce voyage de 1909 : Geraldine Moodie, John Douglas Moodie, H.M.S. Cotter, George Reid Munro, Louis Auguste Romanet, Thierry Mallet, Robert Stewart et George Burnham Boucher. Comme nous l'avons exposé, en cherchant dans les albums photographiques de George Reid Munro, ce sont cinquante-cinq photographies que nous avons repérées qui sont reproduites dans l'album de Peck. Dès 1865, les procédés photographiques permettent aux photographes amateurs de tirer plusieurs épreuves à partir du même négatif. Une recherche approfondie, notamment dans les correspondances de ces différents photographes, nous permettrait possiblement d'en savoir davantage sur les contacts qu'ils ont eus suivant le voyage de 1909.

Comme le démontre Andrew J. Birrell⁴⁴⁶, plusieurs décennies avant le passage de Peck, soit de 1865 à 1875, un autre groupe de photographes représente la vie dans les postes

⁴⁴⁴ S. Engel, *Context Is Everything...*, *op. cit.*

⁴⁴⁵ E. Bouju, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "historique" contemporain »..., *op. cit.*

⁴⁴⁶ A.J. Birrell, « Moose Factory Group »..., *op. cit.*

de traite. Bien qu'il existe peu de traces sur ces créateurs, les lieux représentés et les années de conception, le « Moose Factory » avait lui-même un réseau d'échange qui s'étendait jusqu'aux grandes villes canadiennes. Une correspondance est d'ailleurs possible au tournant du siècle, comme l'écrit Peck dans son journal de bord le 12 septembre 1909 à propos du carnet d'Herodier. Andrea Kunard fait aussi mention d'échanges de photographie au sein du mouvement pictorialiste de l'époque⁴⁴⁷. Dans les années précédant le voyage de Peck, Geraldine Moodie, quant à elle, possédait un studio de fortune, incluant une chambre noire, dans l'un des bâtiments de la GRC situé dans le Nord canadien⁴⁴⁸. Ce faisant, il était possible d'échanger sur place certaines images. Il est donc envisageable qu'un réseau d'échange de photographies ait pris forme avant, pendant et même après le voyage de Hugh A. Peck dans le Nord canadien.

On retrouve aussi des similitudes entre les photographies de Peck et certaines photographies des fonds d'archives de Geraldine et John Douglas Moodie. Sans avoir trouvé d'images identiques (de copies) comme c'est le cas pour Munro, certaines photographies sont semblables lorsqu'on porte attention aux sujets, aux lieux représentés et même au point de vue du photographe. Ces ressemblances révèlent possiblement un problème d'attribution ou de datation dans le fonds d'archives des Moodie. Lilly A. Koltun avait d'ailleurs exposé cette anomalie concernant le fonds de Geraldine Moodie en 1984, expliquant que certaines photographies étaient possiblement assignées à son mari, John Douglas Moodie, ou d'autres photographes du Nord canadien⁴⁴⁹ par erreur. Elle indiquait alors que la similitude entre les régions exposées, les sujets montrés et les années de production des photographies de Geraldine Moodie et de ces autres photographes pouvait créer une confusion dans l'attribution.

⁴⁴⁷ A. Kunard, « Une synthèse harmonieuse des arts »..., *op. cit.*

⁴⁴⁸ The Guardian, « The White Frontier: Inuit Life in 1900s Canada – in Pictures », *The Guardian*, En ligne, 15 février 2017. Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/feb/15/geraldine-moodie-douglas-moodie-photographers-1900s-canada-inuit>

⁴⁴⁹ L.A. Koltun et A.J. Birrell (éd.), *Private realms of light...*, *op. cit.* p. 320.

L'analyse de l'album de Hugh A. Peck, et des albums de George Reid Munro en surcroît, corrobore les doutes de Koltun quant au fonds d'archives de Geraldine Moodie.

Par ailleurs, la mise en relation des photographies de Hugh A. Peck, George Reid Munro et Geraldine Moodie révèle des interrogations quant à la notion de droit d'auteur. En effet, alors que Moodie se préoccupe de la question pour certaines de ses images, Munro prend soin de mentionner qu'il est l'auteur de la plupart des images de ses albums. Peck, quant à lui, ne signe pas ses images et n'ajoute aucune mention concernant le concepteur des images collées dans son album. Pourquoi certains photographes, amateurs ou professionnels, prennent-ils conscience de la propriété intellectuelle de leurs œuvres, alors que d'autres, comme c'est le cas pour Peck, ne le font pas? À travers les différents réseaux d'échanges en place au tournant du XX^e siècle, ces photographes réfléchissent-ils à l'utilisation de leurs œuvres par d'autres ?

L'album photographique de Peck est une forme de compilation. Il rassemble et préserve, dans le même espace clos, les photographies de voyage qu'il ramène en 1909, mais aussi des reproductions d'autres photographes et d'autres temps (des pique-niques de l'équipe de Revillon datant de 1908 à la photographie de Gaston Herodier par Robert Stewart datant de 1920), des découpures de journaux de 1930, une photographie agrandie de sa fiancée et son frère de l'année 1912 et une reproduction des préfets de St-John où on le retrouve en 1905-1906. L'album évolue, à travers les années, au même rythme que la vie du concepteur. C'est pourquoi l'album de photographies est comparable aux *scrapbooks* de l'époque : il agit comme un kaléidoscope. Rassemblant des éléments plus ou moins variés, les combinaisons sont infinies et les temporalités sont brouillées. C'est en observant attentivement le montage et la chronologie que nous pouvons entrevoir les distorsions et les incohérences, et enfin comprendre la pluralité des voix à l'œuvre.

L'album photographique agit donc comme un acte de mémoire personnel, mais aussi comme outil de la mémoire collective. Ce type d'objets culturels ouvrent une fenêtre sur un autre temps, une autre société. Par leurs complexités, les albums nous permettent de revoir les récits officiels, pour en comprendre les subtilités et les parcelles d'ombres que l'Histoire oublie. L'analyse que fait Elizabeth Edwards⁴⁵⁰ du *Survey Movement* qui prend forme en Grande-Bretagne au tournant du XX^e siècle est éloquente. L'objectif de ce groupe de photographes amateurs était de préserver le passé, et ainsi créer un témoignage pour les générations à venir. Ces photographes avaient déjà à l'esprit, lors de la production photographique, le rôle de mémoire qu'ils pouvaient jouer. Pour Edwards, ce groupe montrait à voir le nationalisme ordinaire tel que décrit par Michael Billig⁴⁵¹. Une telle démarche artistique et sociale s'articule autour d'un impérialisme fort au cours de ces années en Grande-Bretagne. Le nationalisme se fait aussi sentir au Canada au tournant du siècle, alors que les Canadiens et les Canadiennes tentent de définir la grande identité nationale. Ils et elles sont alors à la recherche d'éléments distinctifs à l'origine de la nation.

Regard critique et décolonial

Alice Skelton Peck livre par écrit plusieurs réflexions sur la relation qu'elle entretient avec les communautés autochtones, et plus précisément son désir de conserver et protéger les savoir-faire artisanaux traditionnels. Ellen Easton McLeod écrit :

Elles sont attirées par les créations faites à la main des Canadiens français et des Indiens des régions rurales, en partie parce que leurs différences ethniques et leurs différences de classe leur attribuent une "altérité" attrayante. [...] Comme anglophones, Peck et Philips ne peuvent sans doute pas comprendre que leur projet, pourtant bien intentionné, comporte des risques. Elles ignorent qu'en tentant de s'approprier ces autres cultures,

⁴⁵⁰ E. Edwards, *The Camera as Historian...*, *op. cit.*

⁴⁵¹ *Ibid.* p. 11-12.

elles dirigent inévitablement le regard de l'Autre sur l'autorité du pouvoir de la culture dominante qu'elles incarnent⁴⁵².

McLeod met en relief la complexité des méthodes de représentations, de la visée patriotique de la CHG, des systèmes de domination à l'œuvre par le gouvernement canadien de l'époque et les bonnes intentions de la guilde. L'historienne de l'art Elaine Cheasley Patterson évoque les façons dont la CHG tente de « performer la nation canadienne⁴⁵³ ». Dans leurs efforts pour unir le Canada, la guilde a participé à la conception du bon goût canadien. Patterson écrit :

In these exchanges between producers and consumers of cultural goods, taste functioned as a marker of social class. Certainly the CHG (Canadian Handicraft Guild) lost no opportunity to highlight the concern for Canadian craft demonstrated by royal and aristocratic English patrons⁴⁵⁴.

Dans leurs quêtes de raffinement et de qualité d'exécution, les fondatrices Skelton Peck et Phillips ont intégré l'artisanat autochtone dans un modèle économique, au détriment des communautés autochtones elles-mêmes. Dans son mémoire portant sur la CHG, l'historienne de l'art Aditi Ohri pose aussi quelques critiques à la CHG. Elle revient sur la valorisation de la tradition prônée par la guilde et le mouvement *Arts & Crafts*. Exacerbée, cette glorification de l'authenticité, agencée à des critères de bon goût anglais, amène à une « fétichisation » de l'exotisme. La clientèle bourgeoise souhaite de l'artisanat véritablement mohawk ou inuit par exemple. Cependant, ces objets doivent être mis au goût de la société dominante, en dépit de l'expérience vécue par ces artisans⁴⁵⁵. Comme l'explique Ruth B. Phillips, ceux-ci se sont adaptés à la demande, transformant au besoin les enseignements ancestraux :

⁴⁵² E.M.E. McLeod, *Entre bonnes mains...*, *op. cit.* p. 129-132.

⁴⁵³ E. C. Paterson, « Crafting Empire: Intersections of Irish and Canadian Women's History »..., *op. cit.* p. 244.

⁴⁵⁴ *Ibid.* p. 254.

⁴⁵⁵ A. Ohri, *Recognition on Settler Terms ...*, *op. cit.* p. 6.

Aboriginal art commodities were objects of desire for eighteenth – and nineteenth-century travelers and tourists for the same two reasons: their formal and technical refinement and because their iconographic features and materials led buyers to identify them as specifically Indian. Their marketability, in other words, depended on their success in conveying recognizable – and acceptable – concepts of difference. To succeed in this task, Aboriginal makers had to reimagine themselves in terms of the conventions of Indianness current among the consumer group, an exercise that profoundly destabilized indigenous concepts of identity⁴⁵⁶.

La CHG a certes encouragé la production culturelle des peuples autochtones. Toutefois, dans le contexte sociohistorique de l'époque, alors que la Loi sur les Indiens est adoptée en 1876 conférant un pouvoir accru au ministère des Affaires indiennes⁴⁵⁷, les intentions de la CHG n'ont fait qu'intégrer les traditions autochtones dans la structure économique et politique du Canada⁴⁵⁸.

McLeod, Paterson, Ohri et Phillips mettent en évidence la mentalité et les actions politiques en cours au tournant du siècle au Canada lorsqu'il est question des communautés autochtones présentes sur le territoire. Alice Skelton Peck et la CHG n'échappent pas au cadre social teinté de colonialisme à cette époque. Qu'en est-il de Hugh A. Peck ? Alors qu'il voyage dans le Nord canadien, à bord d'un navire appartenant à la compagnie de fourrures Revillon Frères, il est directement en contact avec les Cris, les Inuit et les Chippewas. L'espace de ce mémoire ne nous permet pas d'analyser en profondeur l'iconographie et la mise en représentation des hommes et des femmes d'origine autochtone présents dans l'album de Peck. Un travail critique est

⁴⁵⁶ Ruth B. Phillips, *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700 - 1900*, Seattle, WA, University of Washington Press, 1998, p. 9.

⁴⁵⁷ Le ministère des Affaires indiennes a alors le droit d'intervenir dans plusieurs sphères de la vie des communautés autochtones, notamment l'établissement des critères servant à déterminer qui est un « Indien », la gestion des terres, des ressources et de l'argent. L'État avait alors le devoir d'agir comme « tuteur » tant que les autochtones n'atteindraient pas un degré de raffinement nécessaire pour s'intégrer à la société canadienne. Pour plus de détails : William B. Henderson, « Loi sur les Indiens », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2006. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens>

⁴⁵⁸ A. Ohri, *Recognition on Settler Terms...*, *op. cit.* p. 8.

certainement à faire auprès de l'album de Peck, mais aussi au sein des nombreux fonds d'archives racontant les voyages au Nord, notamment lorsqu'il est question d'albums ethnographiques. Alors que l'appareil photographique devient un outil de mémoire important pour les voyageurs⁴⁵⁹, la photographie instantanée est prise sur le vif, de manière directe, spontanée et factuelle. Cet accès quasi direct au réel par l'instantanéité de la prise transforme peu à peu le rapport entre les photographes et leurs sujets. La coopération entre les deux parties n'est plus nécessaire. Désormais, avec les caméras portatives, les photographies se prennent rapidement et subtilement, parfois même sans le consentement des sujets⁴⁶⁰.

À titre d'exemple, aux pages 241-246 et 247-253, nous retrouvons treize photographies collées sur les deux pages. Quatre d'entre elles se retrouvent aussi dans les albums de George Reid Munro⁴⁶¹. Peck nous montre le travail de déchargements effectué par les hommes et les femmes, inuit et allochtones. Plusieurs de ces images mettent en scène les femmes inuit vêtues de jupes à motif et de manteau de type amauti, portant sur leurs épaules de grands sacs de marchandises. L'une des légendes indique : « The Women Do a Large Part of the Heavy Work ». Le journal de bord de Peck nous livre plus de détails le 25 septembre 1909 :

Sept. 25th: Regular scramble to see who will get the biggest loads. One woman (50 years old) carried 200 lbs. bag of salt on her shoulder up a hill and over to the store house. It is funny to see all the things these little women (even the more civilized ones) will do in public. One of the milder ones is – If a baby bawls she sits down on the nearest stone + attends to its needs – whatever they may be. If any other children become a nuisance, when certain operations are going on, they will get a squirt of milk in the face. The waist of some of these women is more than half way down their bodies. They have very short legs.

⁴⁵⁹ A. Korda, *Travel photography after the Kodak...*, *op. cit.* p. 34.

⁴⁶⁰ R. Hirsch, *Seizing the light...*, *op. cit.* p. 176.

⁴⁶¹ Voir le second album de George Reid Munro, conservé à Bibliothèque et Archives Canada, dans la section des manuscrits. George Reid Munro Collection (Acc. R1458-0-6-E)

Ce passage laisse percevoir la vision que Peck porte sur les femmes inuit présentes à Fort Chimo (Kuujjuaq). Apparemment influencé par l'ethnographie et l'anthropologie en développement au début du siècle, il commente le physique de ces femmes, à l'intersection entre le sexe et la race. Il réfère aussi à certaines femmes comme étant plus « civilisées » [*civilized*]. À partir des années 1850, le gouvernement fédéral canadien met en place le système de pensionnats autochtones, dans leurs projets d'assimilation, sous le programme de « civilisation » des Amérindiens et des Inuit⁴⁶². Céline Scaringi, qui s'est intéressé aux fonds photographiques et ethnographiques du Musée du quai Branly, écrit : « L'exotisme est identifiable à partir du moment où il existe une distance entre le spectateur et ce qu'il voit. Cette notion ignore les individualités et amplifie l'étrangeté de l'autre pour en faire des stéréotypes facilement identifiables⁴⁶³. » Cet exotisme est d'autant plus notable lorsque l'on compare la représentation des femmes inuit et celle des femmes allochtones présentes dans les postes de traite. Le 17 août 1909, Peck semble tout autant impressionné par la force et l'endurance de Madame Droulette⁴⁶⁴, une femme allochtone présente à l'un des postes des îles Strutton. Il explique qu'elle a déjà marché près de 400 miles en hiver, à des températures de 60-70°F sous zéro, dans une forêt dense. Il mentionne que cela serait un exploit même pour un homme. Il ajoute : « She is a fine woman for up here, although she wouldn't show up much a drawing room, after went on shore. »

Les femmes d'origine britanniques posent devant ou à l'intérieur des demeures seigneuriales. C'est le cas par exemple pour le portrait de Beatrice Arnold Wilson Cotter, accompagnée de son mari, H.M.S. Cotter, à la page 269-272. Vêtue d'une

⁴⁶² Marie-Pierre Bousquet, « Êtres libres ou sauvages à civiliser ? L'éducation des jeunes Amérindiens dans les pensionnats indiens au Québec, des années 1950 à 1970 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, n°14, 30 décembre 2012.

⁴⁶³ Céline Scaringi, *Le difficile statut de la photographie ethnographique : étude du fonds photographique du musée du quai Branly*, Mémoire, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2009, p. 39-40.

⁴⁶⁴ Elle est probablement la femme d'Yvon Drollet, dirigeant d'un poste près de la rivière Koksoak pour Revillon Frères, mentionné plus haut.

blouse blanche et coiffée d'un chignon, sa posture est bien droite à l'intérieur de leur résidence. Les femmes inuit, qui contribuent activement au travail physique du poste, n'ont pas la même « élégance » selon l'historienne Carol Williams : elles s'assoient sur les roches et regardent directement la caméra. Elles ne prennent pas la pose telle que le font les femmes britanniques regardant l'autre côté de la caméra, les yeux rêveurs et la tête savamment penchée⁴⁶⁵. Elle explique que la représentation des corps et des comportements des femmes autochtones est utilisée à répétition lorsqu'il est question du pouvoir colonial⁴⁶⁶.

Hugh A. Peck s'insère dans un discours colonialiste et sexiste présent plus largement dans la société victorienne de l'époque. Toutefois, comme nous le rappelle John Wadland à propos de l'artiste et pionnier des *Boy Scouts of America*, Ernest Thompson Seton (1860-1946), Hugh A. Peck n'est pas une figure unidimensionnelle⁴⁶⁷. La démarche de Peck dans le Nord canadien n'est pas totalement insensible aux différents peuples autochtones présents. Son regard est teinté par la grille de perception de sa société de départ et de l'éducation qu'il a reçue, certes. Comme le démontre la lecture de son album photographique, il est un être complexe, parfois ambigu, d'autre fois contradictoire. Wadland écrit : « Instead of looking backward at him, from the comfort of our visionary hindsight, perhaps we could bring him forwards into our own time⁴⁶⁸. »

Le « rapatriement » d'archives

Comme nous l'avons constaté, des milliers de documents photographiques représentant les communautés autochtones et les régions nordiques canadiennes se trouvent enfouis dans les archives institutionnelles canadiennes. Souvent l'œuvre de photographes

⁴⁶⁵ Carol Williams, *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 125.

⁴⁶⁶ *Ibid.* p. 135.

⁴⁶⁷ John Wadland, « Ernest Thompson Seton : On the Portage », dans *Pike's Portage: Stories of a Distinguished Place*, Toronto, Dundurn Press, 2010, p. 122.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

amateurs issus des compagnies de fourrures, des missions anglicanes ou gouvernementales⁴⁶⁹, ces photographies nous montrent à voir les paysages arctiques, mais surtout la vie quotidienne autour des postes de traites et la complexité des relations humaines autour de ces zones de contacts. S'intéresser davantage à ces archives nous permettrait d'ouvrir les récits historiques à de nouvelles perspectives, à de nouveaux discours tout en nuance. Ces objets parfois bien codés, nous invitent à nous interroger sur le passé, sur la pluralité des voix qui forme l'Histoire du pays, dans l'objectif de raconter à des histoires alternatives. D'autres recherches portant sur la production, la circulation et la réception des albums photographiques contenus dans ces archives contribueraient à déplier davantage l'histoire, puisque ces photographes amateurs sont de vraies gens, comme nous le rappelle Edwards, avec des expériences uniques, des idées, des espoirs et des peurs qui témoignent d'une époque⁴⁷⁰. Pour John Berger, la photographie, amateur ou professionnelle, se doit maintenant d'être incluse dans une mémoire politique et sociale, et ne plus uniquement jouer le rôle de faire-valoir auprès des autres collections des musées⁴⁷¹. Nous devons nous efforcer de trouver un présent à ces photographies historiques⁴⁷².

C'est d'ailleurs la mission de plusieurs chercheuses et groupes de citoyens inuit, ici au Canada, à commencer par le projet « Un visage, un nom » créé par BAC. Cette initiative vise à retrouver les noms des Autochtones représentés sur des milliers de photographies qui se trouvent dans les archives de l'institution. Beth Greenhorn, qui dirige le projet depuis 2003, affirme que sur les photographies de leur collection, les allochtones sont bien souvent nommés, alors que les Autochtones auront seulement la mention « autochtone » comme identifiant⁴⁷³. En septembre 2018, uniquement 2% des

⁴⁶⁹ P.G. Geller, *Northern exposures...*, *op. cit.*

⁴⁷⁰ E. Edwards, *The Camera as Historian...*, *op. cit.* p. 24.

⁴⁷¹ J. Berger, « Uses of Photography »..., *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷² Elizabeth Edwards et Janice Hart, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Londres, Routledge, 2004, coll. « Material Cultures ».

⁴⁷³ Caroline Montpetit, « Retracer la mémoire autochtone », *Le Devoir*, En ligne, 11 septembre 2018. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/536446/qui-suis-je>

dizaines de millions de photographies que possède BAC étaient identifiées. Les organisateurs du projet ont créé une page Facebook où ils publient les photographies numérisées contenant des personnes dont l'identité reste à déterminer. Ils comptent sur l'aide du public, et plus précisément l'aide des communautés autochtones, pour les identifier.

Dans le même ordre d'idée, en 2018, Joanne Schmidt, conservatrice des études autochtones pour le Glenbow Library and Archives, a voyagé avec plus de 400 images numérisées et 70 impressions, dans le but d'identifier des personnes autochtones représentées sur certaines photographies prises par Geraldine Moodie. Doroty Harley Eber avait fait de même quelques années auparavant⁴⁷⁴. Elle a visité les communautés de Iqaluit, Rankin Inlet (Kangiqtiniq), Baker Lake (Qamani'tuaq), Chesterfield Inlet (Igluligaarjuk) et Churchill pour montrer les images aux membres des communautés. L'un de ces membres, George Qulaut, explique : « We don't have a written history, all we have is oral history and it would have a huge impact on the younger generation : who they are, where they're from⁴⁷⁵. » Il encourage du même coup d'autres institutions à faire de même avec leurs fonds d'archives. Éventuellement, Schmidt aimerait pouvoir rendre, rapatrier, les photographies aux communautés représentées.

De la même manière, un travail de rapatriement s'est effectué avec le *Holman Photohistorical Project*, qui a pris forme en 1989. Formé par un groupe d'Inuit résidents de Holman Island (Ulukhaktok), le projet a permis d'accumuler des photographies historiques prises dans la région trouvées dans différentes collections privées, archives et musées. Ils ont ensuite utilisé cette collection pour mener des

⁴⁷⁴ S. Close, *Framing Identity...*, *op. cit.* p. 69.

⁴⁷⁵ Katherine Barton, « Know These Faces? Inuit Life in Early 1900s Captured in Photos Travelling the North », *CBC*, En ligne, 15 septembre 2018. Récupéré de <https://www.cbc.ca/news/canada/north/archival-photos-nunavut-inuit-1.4821192>

entrevues de type récit de vie avec les aînés de la communauté⁴⁷⁶. L'anthropologue Pamela Stern explique que les photographies « became much more than aids to memory; viewing the photographs and repatriated clothing "may have triggered a sort of cultural revitalization⁴⁷⁷". »

La subjectivité du regardeur y est encore une fois pour beaucoup dans la lecture de ces images. Alors que le sens donné à ces photographies change à travers les époques, développant de nouveaux discours et de nouvelles critiques, nous n'avons jamais terminé de les décoder. Comme l'expliquent les chercheuses Laura Peers et Alison K. Brown concernant le rapatriement de photographies dans la nation Kainai⁴⁷⁸, nous savons rarement beaucoup de choses sur l'autre réalité des photographies de ce type, soit celle de leurs communautés d'origine. En rapatriant de cette manière les photographies dans leurs communautés, il est possible d'enrichir les archives de connaissances importantes : l'histoire des personnes représentées, identifier leurs proches, et ainsi rattacher des récits biographiques et historiques à ces images. Il serait intéressant que l'équipe du Musée McCord, dans cette démarche d'ouverture avec les communautés autochtones, aillent à la rencontre des communautés visitées par Hugh A. Peck, lors de son voyage en 1909, dans l'objectif d'identifier quelques personnes qui figurent dans cet album⁴⁷⁹. Je pense notamment à Caroline, Mutua, Hattie, Sugar,

⁴⁷⁶ Richard G. Condon, « The History and Development of Arctic Photography », *Arctic Anthropology*, vol. 26, n°1, 1989.

⁴⁷⁷ P.G. Geller, *Northern exposures...*, *op. cit.* p. 183.

⁴⁷⁸ La communauté Kainai, ou Gens-du Sang ou Kainaiwa, est l'une des trois nations incluses dans la Confédération des Pieds-Noirs. Jusqu'au XIX^e siècle, ils occupaient l'Alberta jusqu'au Montana. Ils se sont par la suite déplacés plus au sud dans les régions du lac Pakowki et des rivières Belly et Teton. Pour plus d'information, voir Hugh A. Dempsey, « Kainai (Gens-du-Sang) », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2018. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gens-du-sang-kainah>

⁴⁷⁹ La Direction du patrimoine et de la muséologie du Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine a publié un guide pratique « Élaborer une politique de gestion des collections » en 2008, en collaboration avec la Société des musées québécois. Une courte section est dédiée à la restitution et le rapatriement du patrimoine culturel autochtone (p. 26), faisant référence aux différentes conventions de l'UNESCO. Internationalement, certains gouvernements ont mis en place des projets de loi en vue de restituer définitivement des objets culturels pillés lors de la colonisation d'autres communautés. Voir https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2011-politiquedegestion_collections.pdf.

Susie et Maggie de la page 155-158, ou à Goose, Poke, Dazali Sandy, David et Jonnie de la page 178-181. L'examen de ces photographies par les membres des communautés permet de restituer des connaissances jusqu'ici perdues au fil des années. Ces images servent à raconter leurs histoires, leurs cultures, et à en faire la passation pour les générations à venir⁴⁸⁰. Comme l'écrivait l'archiviste canadien Arthur G. Doughty (1860-1936) en 1924, de tous les biens nationaux, les archives sont les plus précises, puisqu'elles représentent le don d'une génération à l'autre : l'étendue de nos soins envers elles marque l'étendue de notre civilisation⁴⁸¹. Peers et Brown abondent dans le même sens : « Historical photographs portray included messages from past ancestors to guide life in the present⁴⁸². »

⁴⁸⁰ Laura Peers et Alison K. Brown, « “Just by Bringing These Photographs...” : On the Other Meanings of Anthropological Images », dans *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Londres, Routledge, 2009, p. 273.

⁴⁸¹ J.M. Schwartz, « The National Archives of Canada »..., *op. cit.*

⁴⁸² L. Peers et A.K. Brown, « “Just by Bringing These Photographs...” : On the Other Meanings of Anthropological Images »..., *op. cit.* p. 277.

ANNEXE

FIGURES



Figure 1.1 : Notman, William, *Thomas Peck fils*. [1863]. [Photographie]. Fonds d'archives photographiques Notman (I-7386.1). En ligne, Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-7386.1>

Figure 1.2 : Notman, William, *Thomas Peck père*. [1863]. [Photographie]. Fonds d'archives photographiques Notman (I-7341.1). En ligne, Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-7341.1>

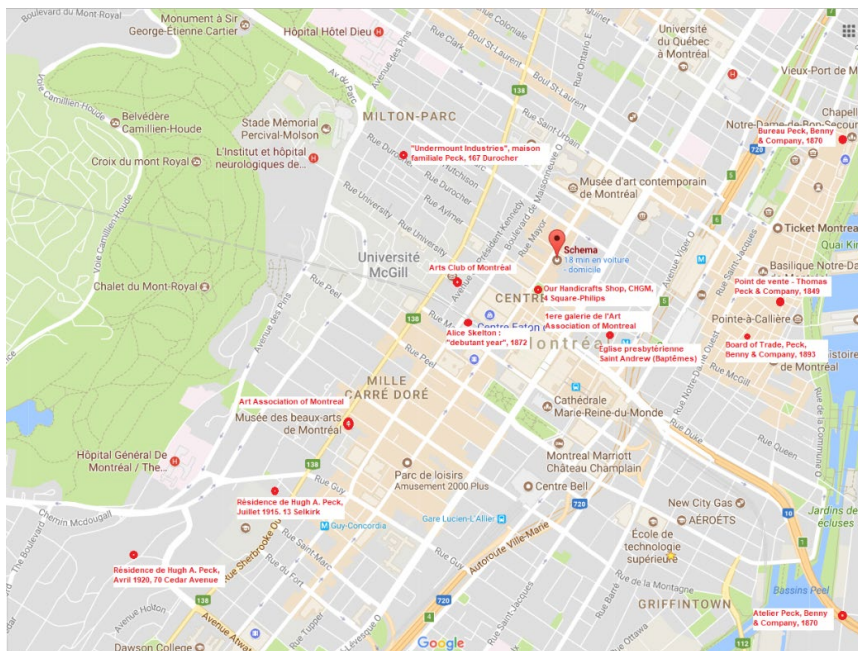
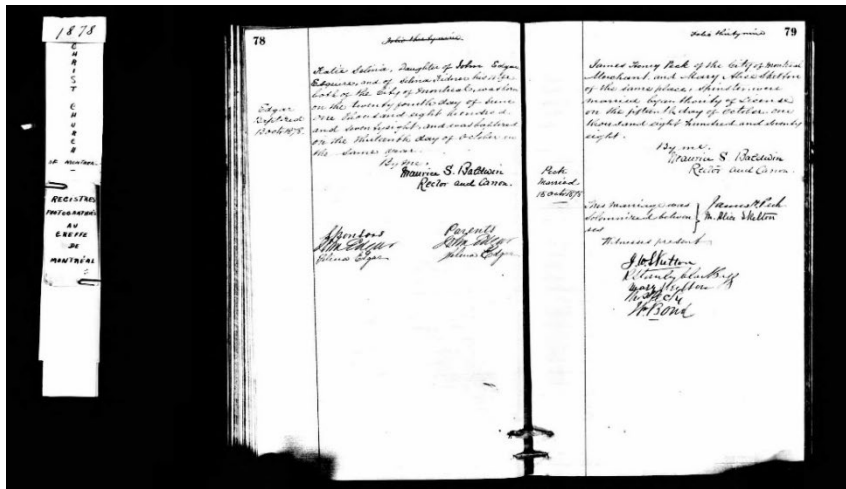


Figure 1.3 : Le fonds Drouin, *Registres paroissiaux et actes d'état civil du Québec : acte de mariage entre James Henry Peck et Mary Alice Skeleton, 1878, Longueuil, Québec*. Récupéré de <https://www.ancestry.ca/?lcid=3084>

Figure 1.4 : Google Map. (2017). *Centre-ville de Montréal* [carte]. Ajouts des lieux fréquentés par les Peck par Fanny Poupart.



Figure 1.5 : *Alice Skelton Peck*. [1890]. [Photographie]. Collection Barbara Carter, Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de l'ouvrage d'Ellen Easton McLeod, *Entre bonnes mains. La guilde : un siècle de savoir-faire canadien*, Les Éditions Carte blanche, 2016, p. 16.

Figure 1.6 : *La boutique Our Handicrafts Shop, au Square Phillips, sur la rue Peel*. [1934]. [Photographie]. Récupérée de l'article de Elaine C. Paterson, « Crafting Empire: Intersections of Irish and Canadian Women's History », *Journal of Canadian Art History*, 34(2), 2013, p. 243-267.

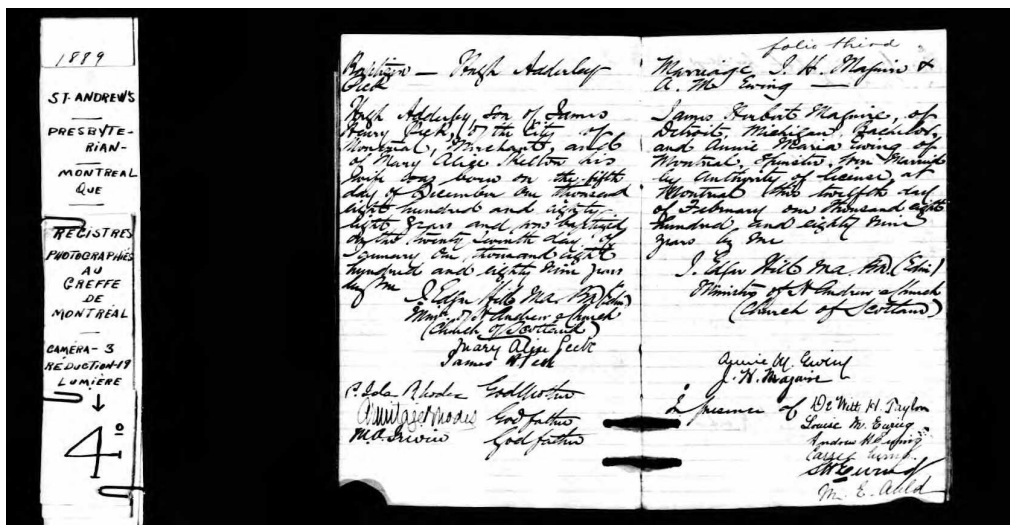


Figure 1.7 : Thomas Lunt. [1908]. *Exposition « Eskimo Life » du American Museum of Natural History de New York*. [Photographie]. Récupérée de <https://artsandculture.google.com/asset/eskimo-life-exhibit-1908/QQHiausteCkmiA>

Figure 1.8 : Le fonds Drouin, *Registres paroissiaux et actes d'état civil du Québec : naissance et baptême de Hugh Adderley Peck, 1888, Longueuil, Québec*. Récupéré de <https://www.ancestry.ca/?lcid=3084>

ROYAL NAVAL AIR SERVICE
FORM OF APPLICATION FOR ENTRY FOR USE OF CIVILIANS

1. Name of Candidate in full: Hugh A. Peck

2. Date of Birth (Certificate to be attached): Dec. 5, 1888

3. Whether candidate wishes to join for continuous service or for the reserve: Reserve, but available to enter final decision

4. Whether married: Yes

5. Whether of pure European descent: Yes

6. Whether born of Natural British subjects or Naturalized British subjects: British subject

7. Profession of Father: Manufacturer (Peck Rolling Mills) (now deceased)

8. Permanent address: 13 St-Louis Ave. Montreal, Canada

9. Present address for correspondence: 13, St-Louis Avenue, Montreal Canada

10. Profession or occupation of candidate for last 5 years: Architect

11. Schools or Colleges at which educated, with dates of joining and leaving each Establishment:
Upper Canada College, Toronto, Oct. 1905 -
St. John's College, Montreal, (Now Lower Canada College) 1907 -
McGill University, Montreal, 1907-12

12. Whether previously served in any branch of His Majesty's Forces or any Governmental department giving full particulars:
 (a) Branch: Office of Police (Canadian Militia)
 (b) Date of joining: Feb. 1911
 (c) Rank or grade: ---
 (d) Date of leaving: ---
 (e) Cause of leaving: ---



Figure 1.9 : Bibliothèque et Archives Canada, *Dossier militaire de Hugh A. Peck : Royal Naval Air Service. Form of Application for Entry for Use of Civilians*, 1915, RG24, 7-4-3-P-2, Ottawa, Ontario. Photographie prise par Fanny Poupart.

Figure 1.10 : Musée McCord, *Troisième de couverture de l'album photographique de Hugh A. Peck : Prefects, 1905-1906*. [1909]. [Page d'album]. M2000.113.6.1-295, Collection Photographies, Montréal, Québec.

MCGILL HONOUR ROLL	OTHER ENLISTMENTS
<p>JAMES HENRY PATRICK Enlisted, May 20, 1914, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914.</p> <p>WILLIAM ROBERT PATRICK Commissioned Lieutenant, June 10, 1915, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914. Served in France, 1915-1918.</p> <p>WILLIAM ROBERT PATRICK Enlisted, May 20, 1914, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914. Served in France, 1915-1918.</p> <p>WILLIAM ROBERT PATRICK Enlisted, May 20, 1914, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914. Served in France, 1915-1918.</p>	<p>WILLIAM ROBERT PATRICK Enlisted, May 20, 1914, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914. Served in France, 1915-1918.</p> <p>WILLIAM ROBERT PATRICK Enlisted, May 20, 1914, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914. Served in France, 1915-1918.</p> <p>WILLIAM ROBERT PATRICK Enlisted, May 20, 1914, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914. Served in France, 1915-1918.</p> <p>WILLIAM ROBERT PATRICK Enlisted, May 20, 1914, in the 10th Battalion, Canadian Field Artillery, transferred to the 10th Battalion, Canadian Infantry, in August, 1914. Served in France, 1915-1918.</p>

BAROTT, BLACKADER & WEBSTER
447 WEST BRIDGE
MONTREAL

APRIL 28th, 1915.

Dear Sir:-

Mr. Hugh Peck has been associated with us for a period of two and a half years. It gives us very great pleasure to recommend him as a man of highest standards. He has received a very thorough technical training, having studied both on this side and abroad, and we have no hesitancy in stating that we consider him as one of the finest types of men whom we have had the pleasure to employ.

Yours very truly,
Janett Blackader Webster

HB/L.

Figure 1.11 : McGill University Archives, *McGill Honour Roll 1914-1918*, Université McGill, En ligne, Montréal, Québec. Récupéré de http://www.archives.mcgill.ca/public/exhibits/mcgillremembers/honour_roll.htm

Figure 1.12 : Bibliothèque et Archives Canada, *Dossier militaire de Hugh A. Peck : lettre de recommandation de Barott, Blackader & Webster, 1915*, RG24, 7-4-3-P-2, Ottawa, Ontario. Photographie prise par Fanny Poupard.

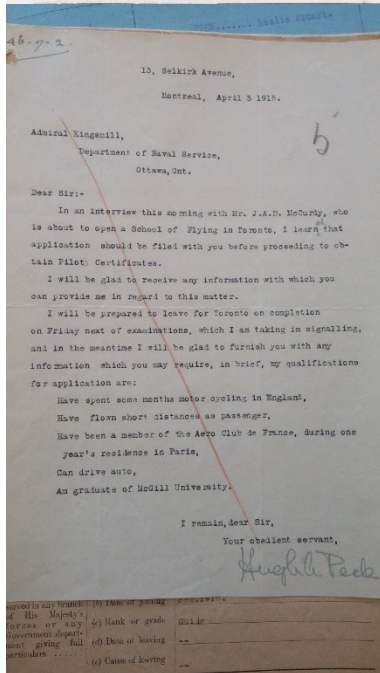


Figure 1.13 : La Presse, « La traite des fourrures au Canada », *La Presse : Deuxième section*, 24 juillet 1909, En ligne, p. 9. Récupéré de <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3214425>

Figure 1.14 : Bibliothèque et Archives Canada, *Dossier militaire de Hugh A. Peck : lettre adressée à l'Amiral Kingsmill, du département du service naval*, 3 avril 1915, RG24, 7-4-3-P-2, Ottawa, Ontario. Photographie prise par Fanny Poupart. .

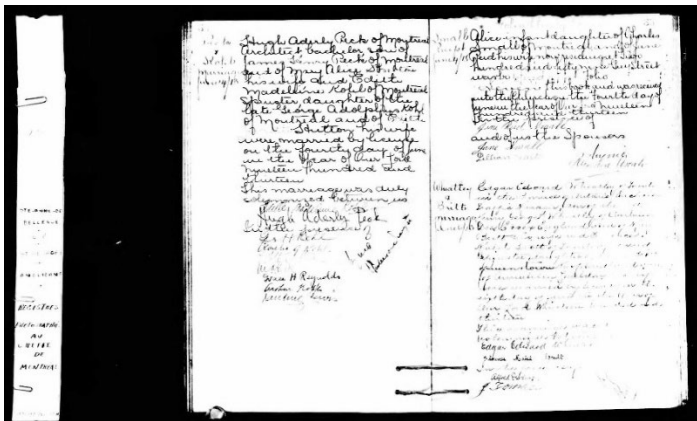
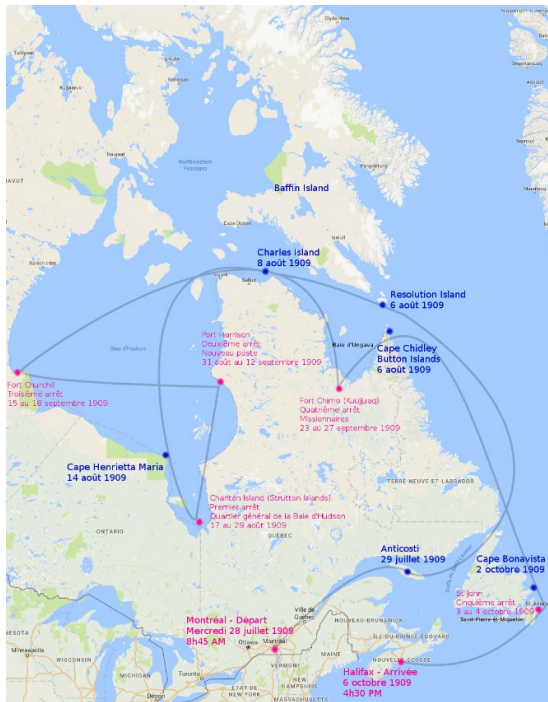


Figure 1.15 : Google Map. (2017). *Nord du Canada* [carte].
Ajouts des arrêts par le navire *Adventure* par Fanny Poupart.

Figure 1.16 : Le fonds Drouin, *Registres paroissiaux et actes d'état civil du Québec* : acte de mariage de Hugh A. Peck et Edith Madeline Kohl, 1913, Longueuil, Québec. Récupéré de <https://www.ancestry.ca/?lciid=3084>

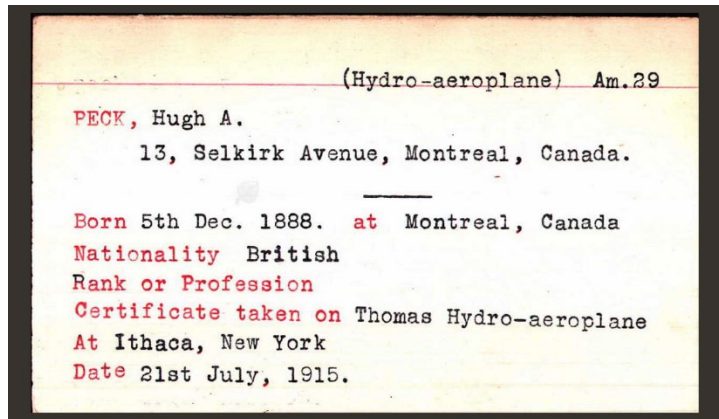


Figure 1.17 : *Permis de vol d'hydravion attribué à Hugh A. Peck.* [21 juillet 1915]. [document officiel].

Récupéré de <https://www.ancestry.ca/?lcid=3084>

Figure 1.18 : McGill University Archives, *War records : Hugh Sands Peck, 1943*, En ligne, Montréal, Québec. Récupéré de

<http://www.archives.mcgill.ca/public/exhibits/mcgillremembers/search.htm>.

U.S. METAGAMA 1920 LIVERPOOL
 Page 6 Line 16 Class 7 APR 21 1920
 PASSENGER'S DECLARATION

1. NAME Hugh A. Peck
 2. Age 31 Male Married White Single Down Occupation Architect
 Intended occupation
 3. Birthplace Montreal Race or people Canadian
 4. Citizenship British
 5. Religion of 2.
 6. Object in coming to Canada Returning
 Ever lived in Canada? Yes Address _____
 7. Port of previous entry _____ Date _____
 Port of departure _____ Date _____
 8. Why left Canada _____
 9. Money in possession, belonging to immigrant \$ _____
 10. Able to read? _____ Can you write? _____
 11. What language? English
 12. By whom was passage paid? _____
 13. Intend to remain permanently in Canada? _____
 14. If admission refused, cause of rejection _____
 15. Destined to _____
10 Cedar Ave Montreal
 16. Name of Railway on which passenger has order or ticket _____
 17. Nearest relative in country from whence passenger came _____
 (Relationship) (Name)
 (Address in full)
 18. If ever in insane asylum state where and between what dates _____
 19. Ever had tuberculosis or epilepsy? _____
 20. If relative ever insane, tubercular or epileptic, give particulars _____
 21. Physical defective Yes _____ No _____ (Give particulars)
 I declare the above statements are true. I am aware that an inaccurate statement constitutes misrepresentation and that my penalty is a fine, imprisonment or deportation.
 *Signature of passenger Hugh A. Peck
 Form 20 A Date 1-4-20

PECK, HUGH A. [REDACTED]

3-3-41. ARCHITECT TO WORKS AND BUILDING DIV, No. 3
 TRAINING COMMAND, R.C.A.F, MONTREAL.

Series: Civil (Recto)
 McGill University Archives, 0000-0481.01.1.66507

Figure 1.19 : Carte d'embarquement de Hugh A. Peck à son arrivée à Liverpool. [1920]. [Document officiel]. Récupérée de <https://www.ancestry.ca/?lcid=3084>

Figure 1.20 : McGill University Archives, War records : Hugh Adderley Peck, 1941, En ligne, Montréal Québec. Récupéré de <http://www.archives.mcgill.ca/public/exhibits/mcgillremembers/results.asp?id=6470>

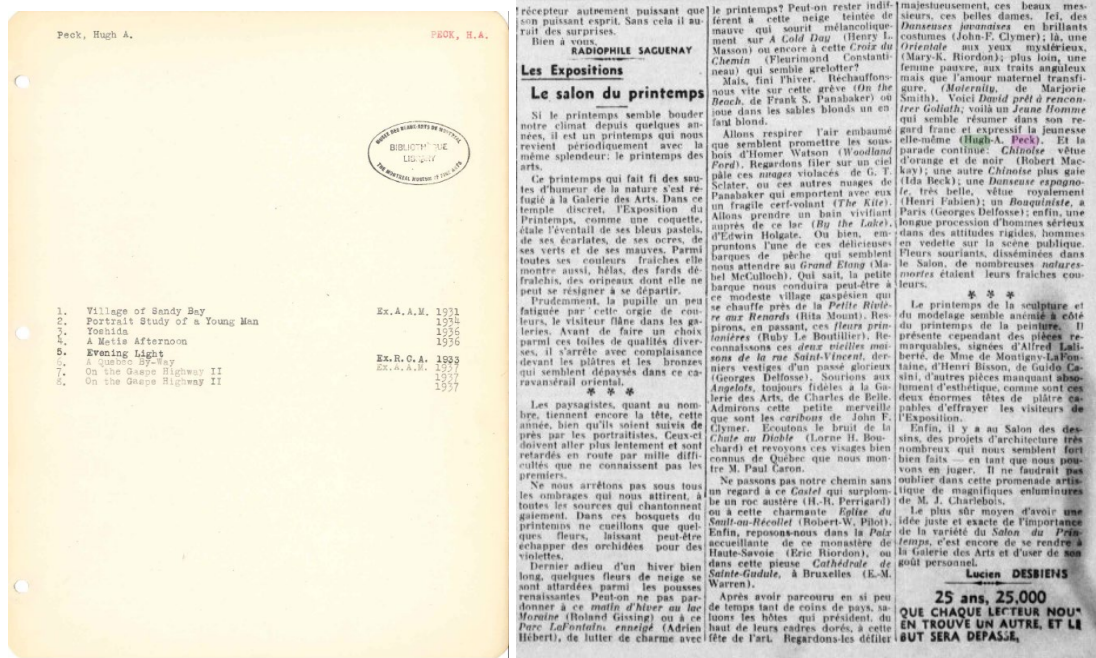


Figure 1.21 : Dossier d'artiste de Hugh A. Peck du Musée des beaux-arts de Montréal. [1937]. [Document officiel]. Fonds d'archive du MBAM, Montréal, Québec. Récupéré par courriel le 10 août 2017.

Figure 1.22 : Desbiens, Lucien, « Les expositions : le salon du printemps ». *Le Devoir*, Volume XXV, n°97, 26 avril 1934, En ligne, p. 3. Récupéré de <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3214425>

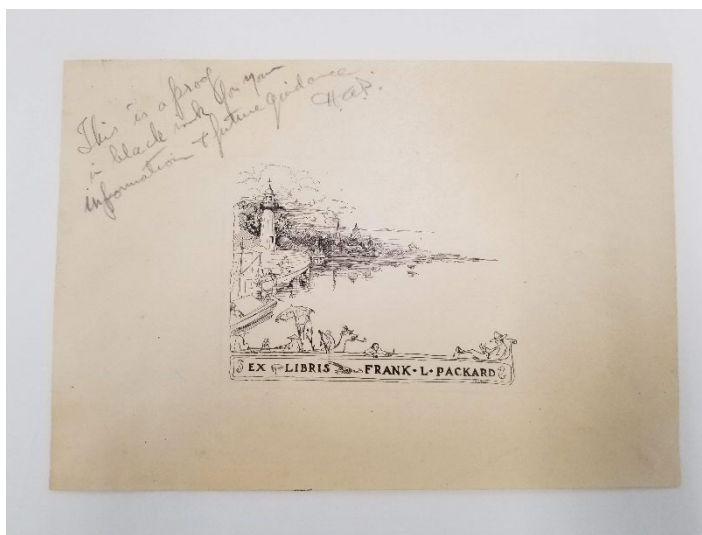


Figure 1.23 : Bibliothèque et Archives Canada, *Fonds d'archives de Frank L. Packard : ex-libris Frank L. Packard par Hugh A. Peck*, 1897-1990, MG30-D114, R1916-0-4-E, Ottawa, Ontario.
Photographie prise par Fanny Poupart.

Figure 1.24 : Bibliothèque et Archives Canada, *Fonds d'archives de Frank L. Packard : ex-libris Frank L. Packard par Hugh A. Peck (copie annotée)*, 1897-1990, MG30-D114, R1916-0-4-E, Ottawa, Ontario.
Photographie prise par Fanny Poupart.

320 PATTISON	
1913 233 Place d'Armes Square wc	PAYZANT, CHARLES ST G.
234 Inspector Street wc	Addr: 1931, 61 Oxford St, Halifax
1924 160 Charing Cross Bridge, London wc	1931 222 The yellow awning wc \$40
161 Bastille Day, Rouen wc	223 Forty love wc \$40
1929 277 The new harbour bridge, Montreal pencil \$25	PEACOCK, DONALD K.
278 Church of St Andrew and St Paul pencil \$25	b 1920 M
PATULO, MARY FRANCES (Mrs W.D. Gregory)	1966 86 Torso walnut 13 1/2h \$130
fl 1889-90 H	PEARSON, JOHN ANDREW
1889 40 Student's table \$100	22 Jun 1867, Derbyshire, Eng 11
PAUL, GREGORY PRESTON	Jun 1940, Toronto CWJ36 MGC TE3
18 Mar 1933, Toronto M WMA55	WGC21
1953 66 Half Mile Hill \$150	ARCA 1929 RCA 1936 Sr 1937 Architect
PAUL, LOUISE	Addr: 1930-40, Toronto
b Fort William, Ont 11 Aug 1961,	DW 1936 Peace Tower, Ottawa
Oakville, Ont M	pencil drug 24 3/4 x 12
1948 174 Gina Mallow as 'Ophelia' sculp \$100	port: by, E.N. Crier, 1936-86
PAULL, ALMOND E.	see also Darling, Frank,
1824, Cornwall, Eng 26 May 1902, Toronto	1893-53A
ARCA 1880-5 Architect	PEARSON, LEE S.
Addr: 1880-5, Toronto	1945 161 Lake McArthur wc \$75
PAVELIC, MYFANNY SPENCER (Mrs Donald Campbell) (Mrs Nikola Pavelic)	PEARSON, PETER
27 Apr 1916, Victoria	1970 Best damn fidelier from Cala-
RCA(e) 1975 RCA 1976 Painter	dogie to Jaladar film
Addr: 1979, Sidney, BC	screened 19 Feb
98 1976 Herbert Siebner	PECK, ESMOND H. (Mrs)
acry & oil 35 x 34	1949 70 Studio view \$250
PAVITT, D.A.J.	PECK, HUGH A.
Addr: 1934, 220 Elm Ave, Westmount, Que	5 Dec 1888, Montreal M
1934 153 Winter wc \$30	Addr: 1925-33, 1 Belvedere Rd, Westmount, Que
222 Reed pen drawing \$25	1925 242 Small residence, West-
PAYETTE, DANIEL	mount, Quebec
1971 Filie pour les Stranges film screened 7 Apr	1933 182 Evening light \$150
PAYNE, GORDON EASTCOTT	PEDEN, FRANK
16 Oct 1890, or 1891, Payne's Mills, Ont AGO M	fl 1900-45
Addr: 1925, Ingersoll, Ont	Addr: 1907, Montreal
1925 171 Plioc	1907 Peden & McLaren
172 Rockport	337 Mount Royal Avenue Church.
port: by Manly Macdonald, 1925-147	Perspective
	338 Pictou Public Library.
	Perspective
	FEDERY, DORA DE see HUNT, DORA
	PEEL, MILDRED (Lady, m Sir George William Ross)
	b 1856 d 1920 H Mo98/12 M
	1889 47 Le déjeuner pour Marie
	\$100

Figure 1.25 : McMann, Evelyn de R., *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des arts du Canada exhibitions and members : Hugh A. Peck, 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 320.

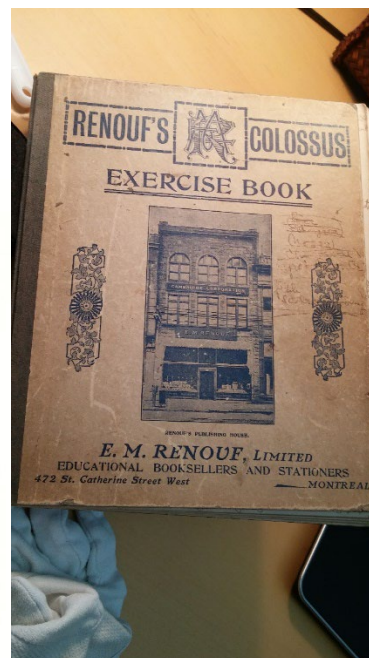
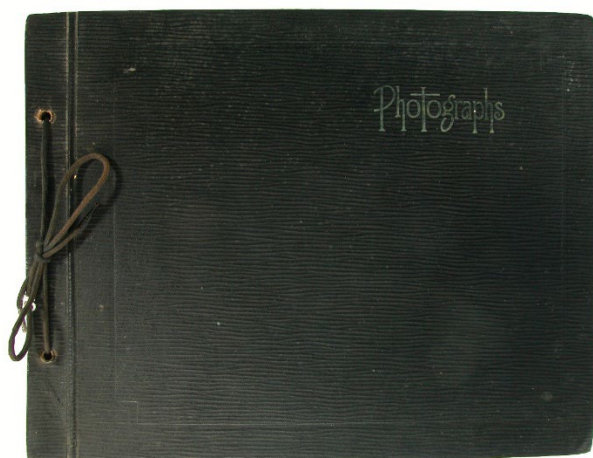


Figure 2.1 : Musée McCord, *Couverture de l'album photographique de Hugh A. Peck*. [1909]. [Album]. M2000.113.6.1-295, Collection Photographies, Montréal, Québec.
Récupéré de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.1-295>

Figure 2.2 : *Journal de bord de Hugh A. Peck*. [1909]. Collection Photographies, Musée McCord, Montréal, Québec.
Photographie prise par Fanny Poupart.



Figure 2.3 : The Franklin Institute, « Pony Premo No. 6 Camera by Rochester Optical Company / Eastman Kodak », En ligne, 2019. Récupéré de <https://artsandculture.google.com/asset/pony-premo-no-6-camera/EwGMBtip94J3jw> Figure 2.4 : Purcell, David, « No 3A Pocket Kodak [Photographie]. Dans *Antique & Vintage Photographic Equipment* », En ligne, 2016. Récupéré de http://redbellows.co.uk/CameraCollection/Kodak/No3APocketKodak_645.htm

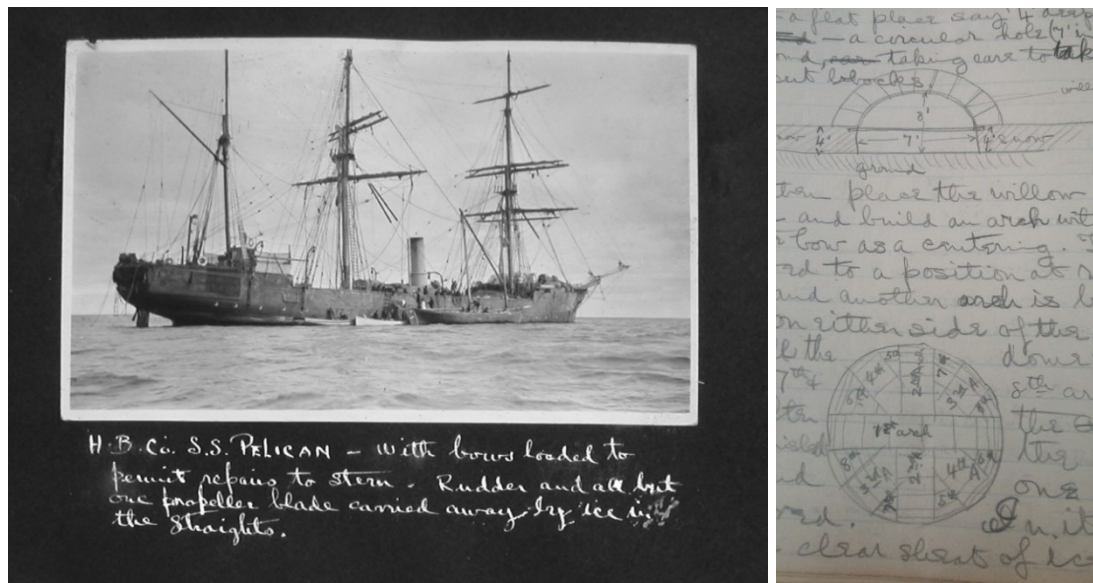
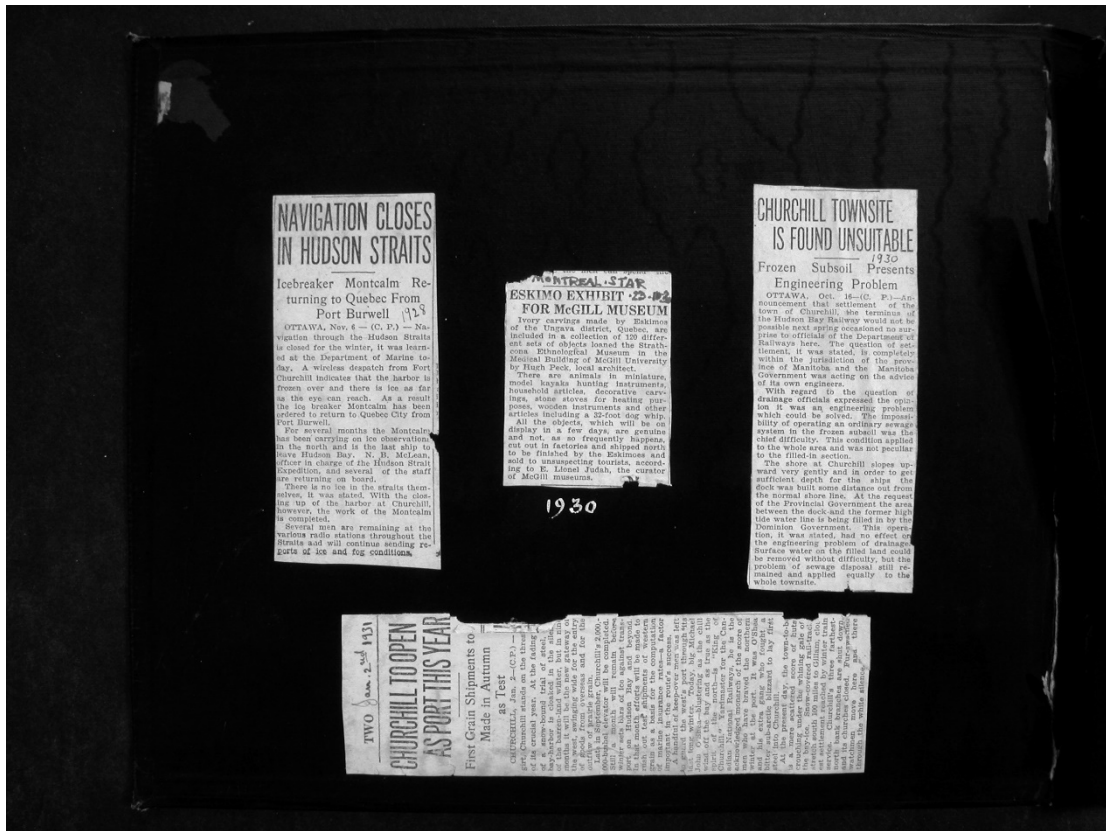


Figure 2.5 : Musée McCord, *Agrandissement de la page 120-122 de l'album de Hugh A. Peck, 1909.*
 [Page de l'album]. M2000.113.6.1-295, Collection Photographies, Montréal, Québec.
 Récupéré de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.120>

Figure 2.6 : *Écrits dans le journal de bord de Hugh A. Peck. [1909].* Collection Photographies, Musée McCord, Montréal, Québec.
 Photographie prise par Fanny Poupart.



**NAVIGATION CLOSES
IN HUDSON STRAITS**

Icebreaker Montcalm Returning to Quebec From Port Burwell
OTTAWA, Nov. 4 — (C. P.) — Navigation through the Hudson Straits is closed for the winter, it was learned at the Department of Marine today. A wireless despatch from Fort Churchill indicates that the harbor is frozen over and there is ice as far as the eye can reach. As a result the icebreaker Montcalm has been ordered to return to Quebec City from Port Burwell.
For several months the Montcalm has been carrying on ice observations in the north and is the last ship to leave Hudson Bay. N. R. McLean, officer in charge of the Hudson Strait Expedition, and several of the staff are returning on board.
There is no ice in the straits themselves, it was stated. With the closing up of the harbor at Churchill, however, the work of the Montcalm is completed.
Several men are remaining at the meteoric radio stations throughout the Straits and will continue sending reports of ice and fog conditions.

ATLANTIC STAR
ESKIMO EXHIBIT FOR MCGILL MUSEUM
Ivory carvings made by Eskimos of the Ungava district, Quebec, are included in a collection of 120 different articles loaned the Strathcona Ethnological Museum in the Medical Building of McGill University by Hugh Peck, local architect.
These are animals in miniature, model kayaks, hunting instruments, household articles, decorative carvings, stone stoves for heating purposes, wooden instruments and other articles including a 32-foot dog whip.
All the objects, which will be on display in a few days, are genuine and not, as so frequently happens, cut out in factories and shipped north to be flouted by the Eskimos and sold to unsuspecting tourists, according to E. Lionel Fitch, the curator of McGill museum.

1930

**CHURCHILL TOWNSITE
IS FOUND UNSUITABLE**

Frozen Subsoil Presents Engineering Problem
OTTAWA, Oct. 14.—(C. P.)—A report that settlement of the Hudson Bay Railway would not be possible near any location has arisen to officials of the Department of Railways here. The question of settlement, it was stated, is completely within the jurisdiction of the province of Manitoba and the Manitoba Government was acting on the advice of its own engineers.
With regard to the question of drainage officials expressed the opinion it was an engineering problem which could be solved. The impossibility of operating a sanitary sewage system in the frozen subsoil was the chief difficulty. This condition applied to the whole area and was not peculiar to the filled-in section.
The shore at Churchill slopes upward very gently and is not of sufficient depth for the ships. The dock was built some distance inland from the normal shore line. At the request of the Provincial Government the area between the dock and the former high tide water line is being filled in by the Dominion Government. This operation, it was stated, had no effect on the engineering problem of drainage. Surface water on the filled land could be removed without difficulty, but the problem of sewage disposal still remained and applied equally to the whole townsite.

TWO GRAIN SHIPMENTS TO CHURCHILL TO OPEN AS PORT THIS YEAR
First Grain Shipments to Churchill, Jan. 2.—(C. P.)—The first grain shipments to Churchill, Manitoba, are expected to be made this year. The shipments will be made by the icebreaker Montcalm, which is expected to arrive at Churchill in the latter part of the year. The shipments will be made to the grain elevators at Churchill, which are being built by the Dominion Government. The shipments will be made to the grain elevators at Churchill, which are being built by the Dominion Government. The shipments will be made to the grain elevators at Churchill, which are being built by the Dominion Government.

Figure 2.7 : Musée McCord, *Deuxième de Couverture de l'album photographique de Hugh A. Peck*. [1909]. [Album]. M2000.113.6.1-295, Collection Photographies, Montréal, Québec.



Figure 2.8 : Peck, H. [1909] *M. Herodier, commandant du poste de traite, Port Harrison (Inukjuak), baie d'Hudson*. [Photographie]. Collection Photographies (M200.113.6.113). Musée McCord, Montréal, Québec.

Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.113>

Figure 2.9 : Stewart, B. [1920-1921]. *Inconnu vêtu d'un parka, Port Harrison (?), Qc.* [Photographie]. Collection Photographies (MP-1976.25-138). Musée McCord, Montréal, Québec.

Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/MP-1976.25.138>

Figure 2.10 : Romanet, L.-A. [avant 1920]. *Gaston Herodier in Military Outfit*. [Photographie]. Fonds Louis-Auguste Romanet (CA UOFA-952-580). University of Alberta Archives, Edmonton, Alberta.

Récupérée de <https://albertaonrecord.ca/is-uofa-580>

NAME: HERODIER, Gaston **PLACE OF BIRTH:** Paris, FRANCE **ENTERED SERVICE:** 1 October 1920 **DATES:** b. 26 March 1879
d. 22 Nov. 1929

Appointments & Service Outfit Year*	Position	Post	District	HBCA Reference
<i>*An Outfit year ran from 1 June to 31 May</i>				
1903-ca. 1914	employed by Revillon Freres			<i>The Beaver</i> , March 1930, p. 394
ca. 1914-ca. 1919	Lt. of artillery in the Vosges, French forces			<i>The Beaver</i> , March 1930, p. 394
1920, 1 Oct.-1924	Post Manager (and involved in special exploration work)	Pond Inlet	Labrador	RG3/40A/1; RG3/40B/1
1924-1928, 1 May	Sub-district Inspector	Eastern Posts (all posts East of Baillie Island with headquarters on Kent Peninsula)	Western Arctic	RG3/40A/1; 3/40B/1; Search File: "HERODIER, Gaston"
1928, May	Inspector		Mackenzie River	RG3/40B/1
1928-1929, 22 Nov. 1929, 22 Nov.	Post Manager died in fire at Fort Good Hope	Fort Good Hope	Mackenzie River	RG3/40B/1 RG3/40B/1: <i>The Beaver</i> , Mar. 1930, pp. 394-395

Photographs: HBCA Photographs: 1987/363-E-700-H/117 [1920's] - (reproduced in *The Beaver*, March 1930, p. 394);
Album 47/53 (1928)

See also: Louis Romanet Papers, University of Alberta, MG7/1/4/2-4 (correspondence)
and 7/1/9/77-83,712 (photographs)

*A Guide to the Papers of
Louis Auguste Romanet,
1890's, 1900-45* (Univ.
of Alberta Archives;
Winter 1975) Z6166 U5 1975



Filename: Herodier, Gaston (1879-1929) (fl. 1920-1929); DSM-wg November 1987; revised April 2000/DSM

Figure 2.11 : Hudson's Bay Company Archives, *Biographical Sheets: Gaston Herodier, 1751-1958*,
Records of the Manitoba Government, En ligne, Winnipeg, Manitoba. Récupéré de
<https://www.gov.mb.ca/chc/archives/hbca/biographical/index.html>

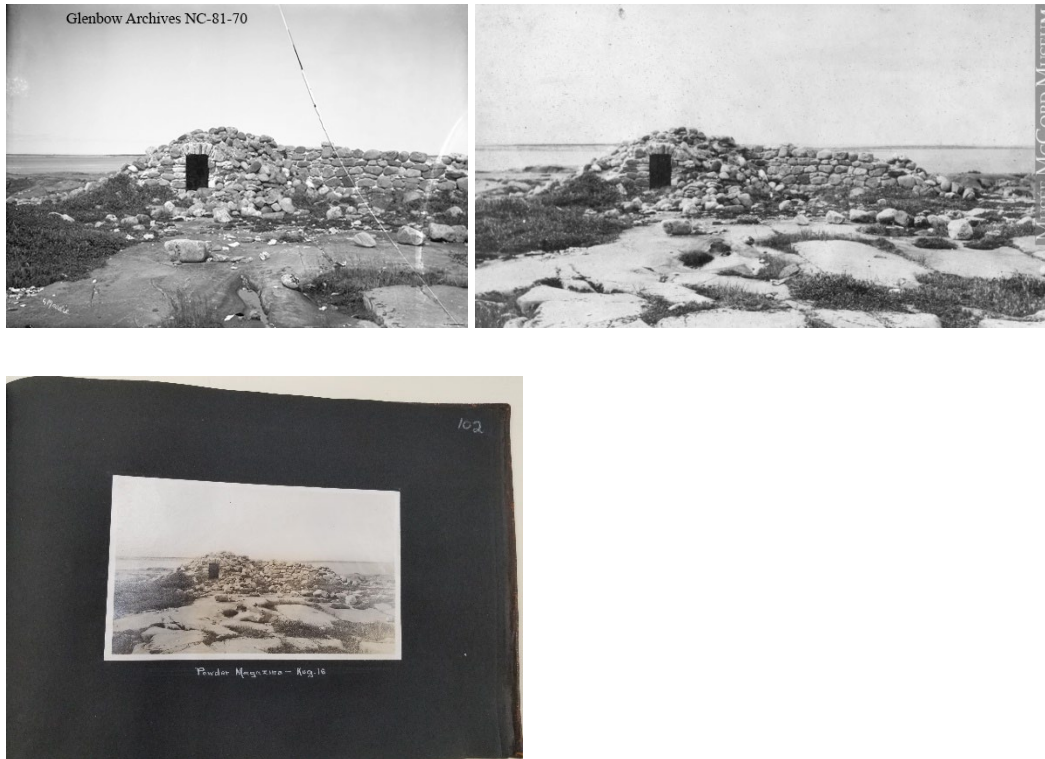


Figure 2.12 : Peck, H. [1909] *Poudrière, Fort Prince-de-Galles, Man.* [Photographie]. Collection Photographies (M200.113.6.135). Musée McCord, Montréal, Québec.
Récupérée de <http://www.mccdev.mcgill.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.135>

Figure 2.13 : Moodie, G. [1906, 7 octobre]. *Ruins of old magazine, Fort Prince of Wales, Churchill, Manitoba.* [Photographie]. Fonds d'archives Geraldine et Douglas Moodie (NC-81-70). Archives Glenbow, Calgary, Alberta.
Récupérée de http://ww2.glenbow.org/search/archivesPhotosResults.aspx?AC=NEXT_BLOCK&XC=/search/archivesPhotosResults.aspx&BU=&TN=IMAGEBAN&SN=AUTO10427&SE=1238&RN=350&MR=10&TR=0&TX=1000&ES=0&CS=0&XP=&RF=WebResults&EF=&DF=WebResultsDetails&RL=0&EL=0&DL=0&NP=255&ID=&MF=WPEngMsg.ini&MQ=&TI=0&DT=&ST=0&IR=0&NR=0&NB=35&SV=0&BG=&FG=&QS=&OEX=ISO-8859-1&OEH=ISO-8859-1

Figure 2.14 : Reid Munro, G. [1909]. *Powder Magazine – Aug. 16. (Premier album)* [Photographie]. Fonds d'archives de George Reid Munro (R1458-0-6-E). Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Ontario.
Photographie prise par Fanny Poupart.



Figure 2.15 : Moodie, G. [1906, 7 octobre]. *Gateway to ruins of Fort Prince of Wales, Churchill, Manitoba*. [Photographie]. Fonds d'archives Geraldine et Douglas Moodie (NC-81-122). Archives Glenbow, Calgary, Alberta.

Récupérée de

http://ww2.glenbow.org/search/archivesPhotosResults.aspx?AC=NEXT_BLOCK&XC=/search/archivesPhotosResults.aspx&BU=&TN=IMAGEBAN&SN=AUTO10427&SE=1238&RN=360&MR=10&TR=0&TX=1000&ES=0&CS=0&XP=&RF=WebResults&EF=&DF=WebResultsDetails&RL=0&EL=0&DL=0&NP=255&ID=&MF=WPEngMsg.ini&MQ=&TI=0&DT=&ST=0&IR=0&NR=0&NB=36&SV=0&BG=&FG=&QS=&OEX=ISO-8859-1&OEH=ISO-8859-1

Figure 2.16 : Peck, H. [1909]. *Entrée du Fort Prince-de-Galles, Man.* [Photographie]. Collection Photographies (M200.113.6.137). Musée McCord, Montréal, Québec.

Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.137>



Figure 2.17 : Moodie, G. [1906-1909]. *First Nations camp, Fort Chimo, Québec*. [Photographie]. Fonds d'archives Geraldine et Douglas Moodie (NB-60-GM-3). Archives Glenbow, Calgary, Alberta. Récupérée de

http://ww2.glenbow.org/search/archivesPhotosResults.aspx?AC=NEXT_BLOCK&XC=/search/archivesPhotosResults.aspx&BU=&TN=IMAGEBAN&SN=AUTO10427&SE=1238&RN=380&MR=10&TR=0&TX=1000&ES=0&CS=0&XP=&RF=WebResults&EF=&DF=WebResultsDetails&RL=0&EL=0&DL=0&NP=255&ID=&MF=WPEngMsg.ini&MQ=&TI=0&DT=&ST=0&IR=0&NR=0&NB=38&SV=0&BG=&FG=&QS=&OEX=ISO-8859-1&OEH=ISO-8859-1

Figure 2.18 : Peck, H. [1909]. *Campement autochtone à Fort Chimo (Kuujiuaq), baie d'Ungava*. [Photographie]. Collection Photographies (M200.113.6.266). Musée McCord, Montréal, Québec. Récupéré de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.266>



Figure 2.19 : Moodie, J.D. [1909, octobre]. *Sled Dogs waiting to be fed at the Royal North-West Mounted Police barracks, Churchill, Manitoba.* [Photographie]. Fonds d'archives Geraldine et Douglas Moodie (NE-11-53). Archives Glenbow, Calgary, Alberta.

Récupérée de

http://ww2.glenbow.org/search/archivesPhotosResults.aspx?AC=NEXT_BLOCK&XC=/search/archivesPhotosResults.aspx&BU=&TN=IMAGEBAN&SN=AUTO32512&SE=1325&RN=470&MR=10&TR=0&TX=1000&ES=0&CS=0&XP=&RF=WebResults&EF=&DF=WebResultsDetails&RL=0&EL=0&DL=0&NP=255&ID=&MF=WPEngMsg.ini&MQ=&TI=0&DT=&ST=0&IR=0&NR=0&NB=47&SV=0&BG=&FG=&QS=&OEX=ISO-8859-1&OEH=ISO-8859-1

Figure 2.20 : Peck, H. [1909]. *Chiens de la Gendarmerie royale du Canada, Fort Churchill, Man.* [Photographie]. Collection Photographies (M200.113.6.140). Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.140>



Figure 2.21 : Peck, H. [1909]. *Femmes autochtones devant une cabane en rondins, Fort Churchill, Man.* [Photographie]. Collection Photographies (M200.113.6.158). Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.158>

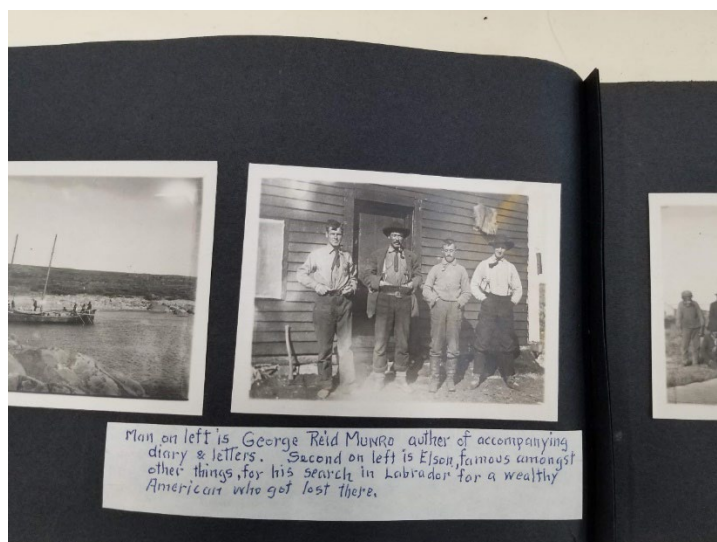


Figure 2.22 : Reid Munro, G. [1909]. *George Reid Munro et George Elson. (Premier album)*
 [Photographie]. Fonds d'archives de George Reid Munro (R1458-0-6-E). Bibliothèque et Archives
 Canada, Ottawa, Ontario.
 Photographie prise par Fanny Poupart.

Figure 2.23 : Reid Munro, G. [1909]. *Lady with tobacco pipe, page 85 (Premier album)*
 [Photographie]. Fonds d'archives de George Reid Munro (R1458-0-6-E). Bibliothèque et Archives
 Canada, Ottawa, Ontario.
 Photographie prise par Fanny Poupart.

NAME: BOUCHER, George Burnham PLACE OF BIRTH: Peterborough, Ont. ENTERED SERVICE: 1 June 1893 DATES: b.24 June 1872 d.29 Sept. 1939

Appointments & Service Outfit Year*	Position	Post	District	HBCA Reference
Before 1893	Worked in hardware store			D 38/12, fo.12
1893 - 1897	Apprentice Clerk	Fort Chimo	Ungava	RG3 40B/1, fo.28; D 38/12, fo.2
1897 - 1898	Apprentice Clerk in charge	George's River	Ungava	D 38/12, fo.14
1898, 9 Sept.	Retired. Mr. Guy took charge of post. Boucher to Canada via Rigolet			B 281/a/1, fo.5; RG3 40B/1, fo.28
1899 - 1900	Clerk	Marble Island Churchill	York	RG3 40B/1, fo.28; D 38/44, fo.81
1900 - 1901	Clerk	York Factory	York	D 38/44, fo.83,85
1901 - 1903	Clerk in charge-Manager	Churchill	Churchill	D 38/44, fo.85
1903 - 1906	Clerk in charge	York Factory	York	B 239/a/185; RG3 Records of Service
1906 - 1907	Clerk	Churchill	York	B 239/a/185
1907 - 1908	Clerk	Fort Chimo	Ungava	B 38 a 33; B 38 b 8, fo.209
1908 - 1911	in charge of District	Coochecoche	St. Maurice	B 38 a 33
1911 - 1912	in charge of District	Weymontachingue	St. Maurice	Letter book held by Mrs. Boucher
1912, May	Resigned			RG3 40B/1, fo.28
1939, 29 Sept.	Died at Peterborough			Corr., 2003

Father: R.P. Boucher, M.D.
 Wife: (1) Sarah Oman, daughter of George Oman of Churchill married Boucher on 14 January 1901
 1902 sick from "La Grippe" (B.42/a/198, fo.3,4): A woman looking after children 1910,
 Boucher's mother looking after them 1911.
 (2) May Georgina Belcher, married in Peterborough, 27 Sept. 1911
 Daughters: Helen, b.19 April 1902, Churchill.
 Mammie Rutan, born 14 July 1903, baptized 9 Sept. 1903
 Fanny Catherine, b.22 March 1905 at York Factory.
 Son: George Beauchamp Boucher January 1907, Churchill

Journals kept partially or wholly by G.B. Boucher:
 Fort Chimo 1893-1897 (B.38/a/29,30) York Factory 1903-1906 (B.239/a/184, fo.138d-139d; B.239/a/185, fo.1-54)
 George's River 1898 (B.281/a/1) Churchill 1906-1907 (B.42/a/199, 20 July 1906-August 1907)
 York Factory 1900-1901 (B.239/a/84, fo.109d-110) Fort Chimo 1908 (B.38/a/33, fo.53-72; B.38/a/34, fo.1-5)
 Churchill 1902 (B.42/a/198)

Search file: 'Boucher, George Burnham' (notes) Corr. (HBC & Personal), 1908-1913 in E.83 (Reel 4M34)

Filename: Boucher, George B. (1872-1939) (B. 1893-1912) JHB mg November 1985 (revised JHB mg Feb. 1986); May 99 mhd, Reformatted L.C. Dec. 2001.
 Rev: AM 08/03

NAME: ROMANET, Louis Auguste PARISH: France ENTERED SERVICE: November 1916 DATES: b. 1880 d. 1964

Appointments & Service Outfit Year*	Position	Post	District	HBCA Reference
1903	landed at New York, travelled to Quebec, took <i>Storn</i> , a ship purchased by Revillon Freres from the Norwegians in 1903, to Fort Chimo			Info. G. Grande, 1991; Search File "Revillon Freres"
1903-1916	worked for Revillon Freres in Northern Quebec-Ungava			U of A. Romanet Coll. Guide
1916-1918	General Inspector	James Bay		U. of Alberta, Romanet Coll., 7/1/4-2-2; RG3/28, 1916-1918
1918-1919	served with a French infantry regiment in France			U. of A., 7/1/1-1; A.10/443, 444 (15 Nov. 1918 and others)
1919-1921	District Inspector		Lake Superior	U of A., 7/1/4-2-2; A.92/19/9; p. 11
1922-1924	Acting District Manager		Mackenzie River	<i>The Beaver</i> , March 1923, p. 175
1924-1930	District Manager		Mackenzie-Athabasca	RG3/2, 1923-1930, A.92/180/3, 1927/Factor 1926-1930; A.93/42, 1925; RG3/10, 1924
1930, May	resigned			

Photographs:
 1919-1925 photographs accompanied his Inspection Reports (A.92/19/5, 7, 10, 11, 14, 15; A.74/34, 54)

Bibliography:
 Lowell Thomas, *Kabluk of the Eskimo* (biographical account of Romanet, ms. in U. of A. Romanet Collection)
 The University of Alberta Archives, *A Guide to the Papers of Louis Auguste Romanet, 1890s, 1900-1915*, Edmonton, 1975 (biography on pp. i-iv)
 L.A. Romanet, "If I Were Governor", 1920 (A.93/45).

ROMANTL JHB/Jan. 1991

Figure 2.24 : Hudson's Bay Company Archives, *Biographical Sheets: George Burnham Boucher, 1751-1958*, Records of the Manitoba Government, En ligne, Winnipeg, Manitoba. Récupéré de <https://www.gov.mb.ca/chc/archives/hbca/biographical/index.html>

Figure 2.25 : Hudson's Bay Company Archives, *Biographical Sheets: Louis-Auguste Romanet, 1751-1958*, Records of the Manitoba Government, En ligne, Winnipeg, Manitoba. Récupéré de <https://www.gov.mb.ca/chc/archives/hbca/biographical/index.html>

NAME: COTTER, Henry Martin Stewart		PARISH: Algoma	ENTERED SERVICE: 1889, 1 Aug. (RG3 Records of Service)		DATES: b. 17 Sept. 1873
Appointments & Service Outfit Year*:	Position:	Post:	District:	HBCA Reference:	
<small>*An Outfit year ran from 1 June to 31 May</small>					
1889-1891	App. Clerk		Temiscamingue	B 134/g/64,65	
1891-1893	App. Clerk	Rigolet	Esquimaux Bay	B 134/g/66; D.33/1	
1893-1894	Clerk	North West R	Esquimaux Bay	D.38/17, fo.16; D.33/1	
1894-1903	Clerk in charge	North West R	Esquimaux Bay/Labrador	D.38/17, fo.8, 10ff; D.33/2-5; RG3 Records of Service	
1903-1904	Post Manager	Davis Inlet	Labrador	D.33/5; D.38/17, fo.31	
1904-1907	Post Manager	North West River	Labrador	D.33/6, 7	
1907-1912	Post Manager	Fort Chimo	Labrador	D.33/7-11	
1912-1916	Clerk	Cumberland House	Saskatchewan	RG3, Records of Service; D.33/11-15	
1916-1929	Store or Post Manager	Cumberland House	Saskatchewan	D.33/16-22; <u>The Beaver</u> V No.2 p.95	
1929-1930	Trader	Cumberland House	Saskatchewan	RG3, Records of Service.	
1930, 1 Sept.	Pensioned			RG3, Records of Service.	

Parents: James L. Cotter, Frances Symington Ironside

References: H.M.S. Cotter, "Chief Factor and Photographer (James L. Cotter)" The Beaver, Dec. 1933, p.23-26
H.M.S. Cotter, "The Ship Prince of Wales", The Beaver, March 1934, pp.42-44
H.M.S. Cotter, "A Fur Trade Glossary", The Beaver, September 1941, pp.36-39
RG2/4/67 Deposition re Labrador days by H.M.S. Cotter, 10 April 1922 6pp.

Filename: Cotter, Henry Martin Stewart (6.1873) (n.1889-1930); CO 2002 October




Figure 2.26 : Hudson's Bay Company Archives, *Biographical Sheets: Henry Martin Stewart Cotter, 1751-1958*, Records of the Manitoba Government, En ligne, Winnipeg, Manitoba. Récupéré de <https://www.gov.mb.ca/chc/archives/hbca/biographical/index.html>

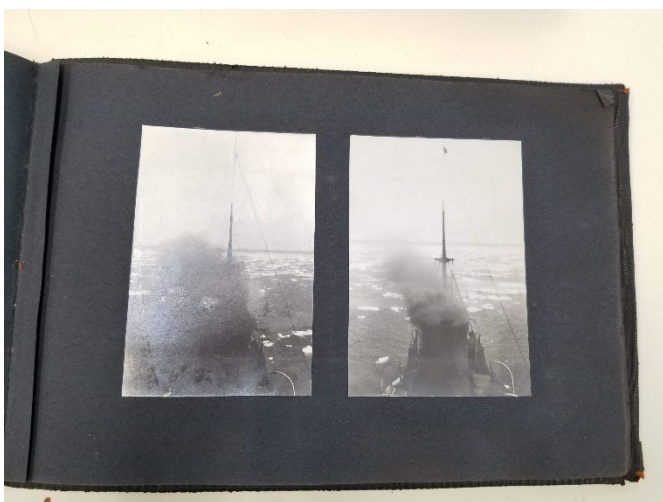


Figure 3.1 : Peck, H. [1909]. *Page 11-14 de l'album de Hugh A. Peck*. [Page de l'album]. Collection Photographies (M2000.113.6.11-14). Musée McCord, Montréal, Québec.
Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M2000.113.6.11> .

Figure 3.2 : Reid Munro, G. [1909]. *Photographie page du deuxième album de Munro*. [Page de l'album]. Fonds d'archives de George Reid Munro (R1458-0-6-E). Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa, Ontario.
Photographie prise par Fanny Poupart.

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Archives of Manitoba, *Fonds George Burnham Boucher*, 1893-1917, E.83, Manitoba Government, En ligne, Winnipeg, Manitoba. Récupéré de http://pam.minisisinc.com/scripts/mwimain.dll/144/PAM_DESCRIPTION/WEB_DESC_DET_REP/REFD%20%2214420%22?SESSIONSEARCH

Bibliothèque et Archives Canada, *Dossier militaire de Hugh A. Peck*, 1915, RG24, 7-4-3-P-2, Ottawa, Ontario.

Bibliothèque et Archives Canada, *Fonds d'archives de Frank L. Packard*, 1897-1990, MG30-D114, R1916-0-4-E, Ottawa, Ontario.

Bibliothèque et Archives Canada, *Fonds d'archives de George Reid Munro*, 1899-1909, R1458-0-6-E, Ottawa, Ontario.

Glenbow-Alberta Institute, *Fonds Geraldine et Douglas Moodie*, 1850-1967, M-9718 (8 séries), En ligne, Calgary, Alberta. Récupéré de <https://www.glenbow.org/collections/search/findingAids/archhtm/moodieg.cfm#series2>

Hudson's Bay Company Archives, *Biographical Sheets*, 1751-1958, Records of the Manitoba Government, En ligne, Winnipeg, Manitoba. Récupéré de <https://www.gov.mb.ca/chc/archives/hbca/biographical/index.html>

Le fonds Drouin, *Registres paroissiaux et actes d'état civil du Québec*, 1621-1968, En ligne, Longueuil, Québec. Récupéré de <https://www.ancestry.ca/?lcid=3084>

McGill University Archives, *McGill Honour Roll 1914-1918*, Université McGill, En ligne, Montréal, Québec. Récupéré de http://www.archives.mcgill.ca/public/exhibits/mcgillremembers/honour_roll.htm

McGill University Archives, *War Records : Hugh Adderley Peck*, 1941, En ligne, Montréal Québec. Récupéré de <http://www.archives.mcgill.ca/public/exhibits/mcgillremembers/results.asp?id=6470>

McGill University Archives, *War Records : Hugh Sands Peck*, 1943, En ligne, Montréal, Québec. Récupéré de <http://www.archives.mcgill.ca/public/exhibits/mcgillremembers/search.htm>

Musée McCord, *Album photographique de Hugh A. Peck*, 1909, M2000.113.6.1-295, Collection Photographies, Montréal, Québec.

University of Alberta Archives, *Fonds Louis Auguste Romanet*, 1880-1945, 72-81, En ligne, Edmonton, Alberta. Récupéré de <http://archives.library.ualberta.ca/FindingAids/LouisRomanet/LouisRomanet.html>

The Glenbow Museum, *Fonds H. O'Toole*, 1905-1909, NA-1338, Archives photographiques, Calgary, Alberta.

Articles de périodiques et de journaux

Alfoldy, Sandra, « The Commodification of William Morris: Emotive Links in a Mass-Produced World », *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 27, n°1/2, 2000, p. 102-110.

Bann, Stephen, « Introduction », *Studies in the History of Art*, vol. 77, 2011, p. 1-6.

Barton, Katherine, « Know These Faces? Inuit Life in Early 1900s Captured in Photos Travelling the North », *CBC*, En ligne, 15 septembre 2018. Récupéré de <https://www.cbc.ca/news/canada/north/archival-photos-nunavut->

Beaudoin-Ross, Jacqueline, « Les hivers emmaillotés du XIX^e siècle », *Continuité*, n°63, Hiver 1995, p. 31-32.

Bergeron, Yves, « Le « complexe » des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967 - 2002 », *Ethnologies*, vol. 24, n°2, 2002, p. 47-77.

- Birrell, Andrew J., « The North American Boundary Commission », *History of Photography*, vol. 20, n°2, Juin 1996, p. 113-121.
- Bouju, Emmanuel, « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman "historique" contemporain », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n°11, 15 mai 2013, p. 51-60.
- Bousquet, Marie-Pierre, « Êtres libres ou sauvages à civiliser ? L'éducation des jeunes Amérindiens dans les pensionnats indiens au Québec, des années 1950 à 1970 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière ». Le Temps de l'histoire*, n°14, 30 décembre 2012, p. 162-192.
- Charpy, Manuel, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^e siècle*, n°34, 2007, p. 147-163.
- Chartier, Daniel, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? », *Études germaniques*, vol. 71, n°2, 2016, p. 189-200.
- Chartier, Daniel, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », dans *Couleurs et lumières du Nord*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 22-30.
- Chartier, Daniel, « “Au-delà, il n’y a plus rien, plus rien que l’immensité désolée.” Problématiques de l’histoire de la représentation des Inuits, des récits des premiers explorateurs aux œuvres cinématographiques », *Revue internationale d'études canadiennes*, 2005, p. 177-196.
- Condon, Richard G., « The History and Development of Arctic Photography », *Arctic Anthropology*, vol. 26, n°1, 1989, p. 46-87.
- Crawford, Alan, « Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain », *Design Issues*, vol. 13, n°1, 1997, 15-26.
- Davidson, James West et John Rugge, « George Elson (ca. 1875-ca. 1950) », *ARCTIC*, vol. 40, n°1, 1987, p. 82-83.
- Desbiens, Lucien, « Les expositions : le salon du printemps ». *Le Devoir*, Volume XXV, n°97, 26 avril 1934, En ligne, p. 3. Récupéré de <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3214425>

- Dorais, Louis-Jacques, « Rectitude politique ou rectitude linguistique? Comment orthographier «Inuit» en français », *Études Inuit Studies*, vol. 28, n°1, En ligne, 2004. Récupéré de <http://www.erudit.org/fr/revues/etudinit/2004-v28-n1-etudinit1096/012644ar/>
- Edwards, Elizabeth, « Exchanging Photographs: Preliminary Thoughts on the Currency of Photography in Collecting Anthropology », *Journal des anthropologues*, n°80-81, 1 juin 2000, p. 21-46.
- Gowrley, Freya et Katie Faulkner, « Introduction : Making Masculinity: Craft and Material Production in the Long Nineteenth Century », *Nineteenth-Century Gender Studies*, n°14.2, automne 2018.
- Greenfield, Rebecca, « Celebrity Invention : Mark Twain’s Scrapbook », *The Atlantic*, En ligne, 12 novembre 2010. Récupéré de <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/11/celebrity-invention-mark-twains-scrapbook/66490/>
- Katriel, Tamar et Thomas Farrell, « Scrapbooks as Cultural Texts: An American Art of Memory », *Text and Performance Quarterly*, vol. 11, n°1, 1991, p. 1-17.
- La Presse, « La traite des fourrures au Canada », *La Presse : Deuxième section*, 24 juillet 1909, En ligne, p. 9. Récupéré de <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3214425>
- Lessard, Michel, « Phénoménal! Le “kodakisme” », *Cap-aux-Diamants*, n°48, 1997, p. 26-29.
- McCauley, Anne, « En-dehors de l’art. La découverte de la photographie populaire, 1890-1936 », *Études photographiques*, n°16, 2005, p. 50-73.
- McNally, Larry, « Technical Advance and Stagnation: The Case of Nail Production in Nineteenth-Century Montreal », *Revue de la culture matérielle*, vol. 36, n°1, 1992, p. 38-48.
- Michaud, Maxime, « De l’animal au trophée : réification ou relation amoureuse ? », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 39, n° 1-2, 2015, p. 165-178.
- Millet, Bernard, « Le “grand tour”, un paysage photographique », *La pensée de midi*, vol. 3, n° 3, 2000, p. 63-68.

- Montpetit, Caroline, « Retracer la mémoire autochtone », *Le Devoir*, En ligne, 11 septembre 2018. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/536446/qui-suis-je>
- Paterson, Elaine C., « Crafting Empire: Intersections of Irish and Canadian Women's History », *Journal of Canadian Art History*, vol. 34, n°2, 2013, p. 243-267.
- Phillips, Ruth B., « Re-placing Objects : Historical Practices for the Second Museum Age », *The Canadian Historical Review*, vol. 86, n°1, 2005, p. 83-110.
- Provencher, Jean, « Ni or, ni diamant, que de la fourrure », *Cap-aux-Diamants*, n°24, 1991, p. 34-37.
- Schwartz, Joan M., « The National Archives of Canada », *History of Photography*, vol. 20, n°2, juin 1996, p. 166-170.
- Strong, David Calvin, « Sidney Carter and Alfred Stieglitz : The Canadian Pictorialist Exhibition (1907) », *History of Photography*, vol. 20, n°2, juin 1996, p. 160-162.
- The Guardian, « The White Frontier: Inuit Life in 1900s Canada – in Pictures », *The Guardian*, En ligne, 15 février 2017. Récupéré de <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/feb/15/geraldine-moodie-douglas-moodie-photographers-1900s-canada-inuit>
- Triggs, Stanley G., « The Notman Photographic Archives », *History of Photography*, vol. 20, n°2, Juin 1996, p. 180-185.
- Venayre, Sylvain, « La Belle Époque de l'aventure (1890-1920) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°24, 2002, p. 93-110.
- Wonders, Karen, « Hunting Narratives of the Age of Empire: A Gender Reading of Their Iconography », *Environment and History*, vol. 11, n°3, 2005, p. 269-291.

Articles d'encyclopédies et de dictionnaires électroniques

Busby, Brian John, « Frank L. Packard », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2014. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/frank-l-packard>

Collins Dictionary, « Definition and meaning : Oomiak », *Collins English Dictionary*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/oomiak>

Collins Dictionary, « Definition and meaning : Kayak », *Collins English Dictionary*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/kayak>

Colombo, John Robert et Ken Reynolds, « Red Ensign canadien », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2015. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/red-ensign-canadien>

Cuff Robert D.W. et al. (éd.), « George Henry Emerson (1853-1916) », dans *Dictionary of Newfoundland and Labrador Biography*, St. John's, Harry Cuff Publications, Limited, En ligne, 1990. Récupéré de <https://www.heritage.nf.ca/articles/economy/reid-family.php>

Dempsey, Hugh A., « Kainai (Gens-du-Sang) », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2018. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gens-du-sang-kainah>

Dictionnaire français Larousse, « Définitions : collection », *Recherche dans le dictionnaire Larousse*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/collection/17174>

Dictionnaire français Larousse, « Définition : tipi », *Recherche dans le dictionnaire Larousse*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tipi/78133>

Dictionnaire Littré, « collectionnement », En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.littre.org/definition/collectionnement>

Freeman, Minnie Aodla, « Inuits », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2015, Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/inuit>

- Gates, Michael, « Ruée vers l'or du Klondike », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2015. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ruee-vers-lor-du-klondike>
- Henderson, William B., « Loi sur les Indiens », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2006. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens>
- MacDonald, Colin S., « Hugh A. Peck », *Dictionary of Canadian Artists*, En ligne, 1967. Récupéré de https://app.pch.gc.ca/application/aac-aic/artiste_detailler_bas-artist_detail_bas.app?rID=12806&fID=2&lang=fr&qlang=fr&pID=1&an=Pek&ps=50&sort=AM_ASC
- Merriam-Webster Dictionary, « Definition: tupek », En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tupik>
- McCormack, Patricia A. et James G.e. Smith, « Les dénésulines (Chipewyans) », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2016. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chipewyans>
- McLean, Steve, « Upper Canada College », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2012. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/upper-canada-colleg>
- Mélon, Marc-Emmanuel, « Pictorialisme », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2019. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/pictorialisme/>
- Pariseau, Jean, « Andrew Hamilton Gault », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2013. Récupéré de <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gault-andrew-hamilton>
- Paterson, W.S.B. *et al.*, « Cercle arctique », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2017. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/cercle-arctique>
- Rafferty, John P., « Robert Peary (1856-1920) », *Encyclopedia Britannica*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.britannica.com/biography/Robert-Edwin-Peary>
- Ray, Arthur J. *et al.*, « Compagnie de la Baie d'Hudson », *L'Encyclopédie Canadienne*, En ligne, 2019. Récupéré de

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/compagnie-de-la-baie-dhudson>

- Reford, Alexander, « Smith, Donald Alexander (Lord Strathcona) (1820-1914) », *Dictionnaire biographique du Canada*, En ligne, 2019. Récupéré de http://www.biographi.ca/fr/bio/smith_donald_alexander_14E.html
- Rosental, Paul-André, « Micro-histoire », *Encyclopædia Universalis*, En ligne, 2019. Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/micro-histoire/>
- Sisler, Rebecca et Nancy Hushion, « Royal Canadian Academy of Arts », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2015. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/royal-canadian-academy-of-arts>
- Skelly, Julia, « Art Association of Montreal », *The Canadian Encyclopedia*, En ligne, 2016. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/art-association-of-montreal>
- Smith, Shirlee Anne, « Cotter, James Laurence », *Dictionnaire biographique du Canada*, En ligne, 1982. Récupéré de http://www.biographi.ca/fr/bio/cotter_james_laurence_11E.html

Chapitres de livres

- Berger, John, « Uses of Photography », dans *About Looking*, New York, NY, Vintage International, 1991, p. 52-67.
- Birrell, Andrew J., « Moose Factory Group », dans *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, Markham, ON, Fitzhenry & Whiteside, 1984, p. 320.
- Borm, Jan et Daniel Chartier, « Le froid comme objet de savoir », dans Presses de l'Université du Québec (dir.), *Le froid. Adaptation, production, effets, représentations*, Montréal, 2018, coll. « Droit au Pôle », p. 1-15.
- Chartier, Daniel, « L'album de photographies personnel. Le récit fragmentaire de soi comme multiplication des points de vue », dans *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 53-74.

- Dumont, Micheline, « Réfléchir sur le féminisme du troisième millénaire », dans Éditions du remue-ménage (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, 2005, p. 59-73.
- Farrell Racette, Sherry, « Returning Fire, Pointing the Canon : Aboriginal Photography as Resistance », dans *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, coll. « McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation studies in art history », p. 70-90.
- Friedland, Judith, « Mary Alice (Skelton) Peck 1855-1943 », dans *Restoring the spirit: the beginnings of occupational therapy in Canada, 1890-1930*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 74-79.
- Hansson, Heidi, « Between Nostalgia and Modernity: Competing Discourses in Travel Writing about the Nordic North », dans Presses de l'Université du Québec (dir.), *Iceland and Images of the North*, Montréal, 2011, p. 255-28.
- Hartsock, Nancy, « The Feminist Standpoint : Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism », dans *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*, New York, Routledge, 2004, p. 35-54.
- James, Ellen, « L'architecture de Edward & W.S. Maxwell », dans *The architecture of Edward & W.S. Maxwell [catalogue d'exposition]*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, p. 24-28.
- Kunard, Andrea, « Une synthèse harmonieuse des arts. Les diverses expressions du pictorialisme », dans *Artistes, architectes & artisans: art canadien 1890-1918*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 216-239.
- Kunard, Andrea, « Photography, Ethnology, and the Domestic Arts: Interpreting the Sir Daniel Wilson Album », dans *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, coll. « McGill-Queen's/Beaverbrook Canadian Foundation studies in art history », p. 43-56.
- Lacroix, Laurier, « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », dans *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides : Bibliothèque nationale Québec, 2005, p. 55-70.
- Linteau, Paul-André, « Deuxième partie : la grande expansion, 1896-1914 », dans 2e éd. (dir.), *Histoire de Montréal depuis la Confédération*, Montréal, Boréal, 2000, p. 139-195.

- McNair Vosmeier, Sarah, « Picturing Love and Friendship : Photograph Albums and Network of Affection in the 1860s », dans *The Scrapbook in American Life*, Philadelphie, PA, Temple University Press, 2006, p. 207-219.
- Peers, Laura et Alison K. Brown, « “Just by Bringing These Photographs...” : On the Other Meanings of Anthropological Images », dans *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Londres, Routledge, 2009, p. 265-280.
- Pepall, Rosalind, « Les intérieurs domestiques canadiens et les traditions Arts and Crafts », dans *Artistes, architectes & artisans: art canadien 1890-1918*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 56-87.
- Rajotte, Pierre (éd.), « Le récit touristique. Se retrouver pour mieux se perdre. », dans *Le voyage et ses récits au XX^e siècle*, Québec, Éd. Nota Bene, 2005, p. 105-164.
- Smith, Marc H., « Écritures et lectures italiennes de l’espace français au XVI^e siècle », dans *La culture du voyage: pratiques et discours de la renaissance à l’aube du XX^e siècle*, Paris, Harmattan, 2004, coll. « Logiques historiques », p. 21-50.
- Wadland, John, « Ernest Thompson Seton : On the Portage », dans *Pike’s Portage: Stories of a Distinguished Place*, Toronto, Dundurn Press, 2010, p. 107-122.

Documents audiovisuels et photographiques

- Alice Skelton Peck*. [1890]. [Photographie]. Collection Barbara Carter, Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de l’ouvrage d’Ellen Easton McLeod, « Entre bonnes mains. La guilde : un siècle de savoir-faire canadien », Les Éditions Carte blanche, 2016, p. 16.
- Carte d’embarquement de Hugh A. Peck à son arrivée à Liverpool*. [1920]. [Document officiel]. Récupérée de <https://www.ancestry.ca/?lciid=3084>
- Dossier d’artiste de Hugh A. Peck du Musée des beaux-arts de Montréal*. [1937]. [Document officiel]. Fonds d’archive du MBAM, Montréal, Québec. Récupéré par courriel le 10 août 2017.

- Fitzgerald, Lara, *Traces d'une histoire oubliée*, ONF, 50 mins, En ligne, 1999.
Récupéré de https://www.onf.ca/film/traces_dune_histoire_oubliee/
- Moodie, John Douglas. [1904]. *Loading a Polar Bear Carcass on to Neptune, Hudson Bay, Nunavut, 20 July 1904*. [Photographie]. Fonds d'archives Geraldine et Douglas Moodie, Glenbow Archives, Alberta. Récupérée de <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/feb/15/geraldine-moodie-douglas-moodie-photographers-1900s-canada-inuit>
- Stewart, Bob. [1920]. *Inconnu vêtu d'un parka, Port Harrison, Qc*. [Photographie]. Fonds d'archives du Musée McCord, Montréal. Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/MP-1976.25.138>
- La boutique Our Handicrafts Shop, au Square Phillips, sur la rue Peel*. [1934]. [Photographie]. Récupérée de l'article de Paterson, E. C. (2013). Crafting Empire: Intersections of Irish and Canadian Women's History. *Journal of Canadian Art History*, 34(2), 243-267.
- Lunt, Thomas. [1908]. *Exposition « Eskimo Life » du American Museum of Natural History de New York*. [Photographie]. Récupérée de <https://artsandculture.google.com/asset/eskimo-life-exhibit-1908/QQHiausteCkmiA>
- Lyttelton, Elizabeth. [1670s-1713]. *Christian Works : Elizabeth Lyttelton's commonplace book*. [Album de type *commonplace book*]. Fonds d'archives *Cambridge Digital Library*, Cambridge .Récupéré de <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-ADD-08640/6>
- Notman, William, *Thomas Peck Fils*. [1863]. [Photographie]. Fonds d'archives photographiques Notman (I-7386.1). En ligne, Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-7386.1>.
- Notman, William, *Thomas Peck Père*. [1863]. [Photographie]. Fonds d'archives photographiques Notman (I-7341.1). En ligne, Musée McCord, Montréal, Québec. Récupérée de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-7341.1>
- Permis de vol d'hydravion attribué à Hugh A. Peck*. [21 juillet 1915]. [document officiel].
Récupéré de <https://www.ancestry.ca/?lcid=3084>

Livres

- Bacon, Joséphine, *Uiesh - Quelque part*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, 125 p.
- Batchen, Geoffrey, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Amsterdam, Princeton Architectural Press, 2006, 128 p..
- Benson Hubbard, Mina et Sherrill E. Grace, *A Woman's Way Through Unknown Labrador*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2008, 346 p.
- Bertrand, Gilles, *La culture du voyage: pratiques et discours de la renaissance à l'aube du XX^e siècle*, Paris, Harmattan, 2004, coll. « Logiques historiques », 296 p.
- Brooke, Janet, *Le goût de l'art. Les collectionneurs montréalais, 1880-1920*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, 254 p.
- Chartier, Daniel, *A.C.R. Grønland =: l'univers mystérieux et intime du Nord disparu*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, coll. « Imagoborealis », 46 p.
- Christopher, Robert J. et al., *Robert and Frances Flaherty: A Documentary Life, 1883-1922*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2005, coll.« McGill-Queen's native and northern series », 453 p.
- Close, Susan, *Framing Identity: Social Practices of Photography in Canada, 1880-1920*, Winnipeg, Arbeiter Ring Pub, 2007, 211 p.
- Crandall, Richard C., *Inuit Art: A History*, Caroline du Nord, McFarland, 2000, 438 p.
- Crossman, Kelly, *Architecture in Transition: From Art to Practice, 1885-1906*, Kingston, McGill-Queen's University Press, 1987, 193 p.
- Cummins, Bryan David, *Faces of the North: The Ethnographic Photography of John Honigmann*, Toronto, Natural Heritage/Natural History, 2004, 192 p.
- Curtis, Verna Posever, *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography*, New York, N.Y., Aperture Foundation, 2011, 288 p.
- Davis, Richard Clarke et al. (éd.), *Rupert's Land: A Cultural Tapestry*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1988, 314 p.

- Delvaux, Martine, *Le monde est à toi*, Montréal, Québec, Éditions Hélio trop e, 2017, coll. « Série K », 148 p.
- Didi-Huberman, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, coll. « Atlas ou le gai savoir inquiet », 384 p.
- Edwards, Elizabeth, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, NC, Duke University Press, 2012, coll. « Objects/histories », 326 p.
- Edwards, Elizabeth et Janice Hart, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, Londres, Routledge, 2004, coll. « Material cultures », 240 p.
- Engel, Susan, *Context Is Everything: The Nature of Memory*, New York, NY, W.H. Freeman, 1999, 188 p.
- Geller, Peter G., *Northern Exposures: Photographing and Filming the Canadian North, 1920-45*, Vancouver, UBC Press, 2004, 258 p.
- Grace, Sherrill E., *On the Art of Being Canadian*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2010, 224 p.
- Grace, Sherrill E., *Canada and the Idea of North*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2007, 344 p.
- Helfand, Jessica, *Scrapbooks: An American History*, New Haven, CT, Yale University Press, 2008, 190 p.
- Hirsch, Robert, *Seizing the Light: A History of Photography*, Boston, MA, McGraw-Hill, 2000, 530 p.
- Huneault, Kristina, *I'm Not Myself At All : Women, Art and Subjectivity in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2018, 381 p.
- International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (éd.), *L'album photographique: histoire & conservation d'un objet: Journées d'études du groupe photographie de la Section française de l'Institut international de conservation: Museum national d'histoire naturelle, Paris, 26-27 novembre 1998*, Champs-sur-Marne, SFIIC, 2000, 127 p.
- Isleifsson, Sumarlidi et Daniel Chartier, *Iceland and Images of the North*, Presses de l'Université du Québec, 2011, 628 p.

- Kanapé Fontaine, Natasha, *Bleuets et abricots*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016, coll. « Poésie », 88 p.
- Koltun, Lilly A. et Andrew J. Birrell (éd.), *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*, National Photography Collection, Markham, ON, Fitzhenry & Whiteside, 1984, 335 p.
- Langford, Martha, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2001, 368 p.
- Lowell, Thomas, *Kabluk of The Eskimo*, Boston, MA, 1932, 275 p.
- Löwy, Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, coll. « Pratiques théoriques », 160 p.
- Mallet, Thierry, *Glimpses of the Barren Lands*, New York, Revillon Frères, 1930, 144 p.
- McLeod, Ellen Mary Easton, *Entre bonnes mains. La Guilde : un siècle de savoir-faire canadien*, Montréal, 2016, 260 p.
- McLeod, Ellen Mary Easton, *In Good Hands: The Women of the Canadian Handicrafts Guild*, Ottawa, Carleton University Press, 1999, coll.« Women's experience Series », 361 p.
- McMann, Evelyn de R., *Biographical Index of Artists in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, 210 p.
- McMann, Evelyn de R., *Royal Canadian Academy of Arts/Académie royale des arts du Canada exhibitions and members, 1880-1979*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 451 p.
- MNBAQ, *350 ans de pratiques artistiques au Québec : croire, devenir, ressentir, imaginer, revendiquer*, Québec, Musée national des beaux-arts de Québec, 2018, 59 p.
- MNBAQ, *Québec et ses photographes, 1850-1908 : la collection Yves Beaugregard*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, 264 p.
- Musée des beaux-arts de Montréal, *The architecture of Edward & W.S. Maxwell.*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1991, 191 p.

- Musée des beaux-arts du Canada et Charles C. Hill, *Artistes, architectes & artisans: art canadien 1890-1918*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, 320 p.
- Parr, Martin, *Le livre de photographies : une histoire*, Paris, Phaidon, 2005, 320 p.
- Phillips, Ruth B., *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700 - 1900*, Seattle, WA, University of Washington Press, 1998, 334 p.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992, 268 p.
- Qumaq Allatangit, Taamusi et Louis-Jacques Dorais, *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau: autobiographie (1914-1993)*, Montréal, Québec, Imaginaire/Nord ; Presses de l'Université du Québec, 2010, coll. « Jardin de givre », 153 p.
- Rémillard, François, *Demeures bourgeoises de Montréal. Le mille carré doré : 1850-1930*, Montréal, Éditions du Méridien, 1986, 242 p.
- Rholem, Karim, *Uvattinnit: le peuple du Grand Nord*, Paris, Stanké, 2001, 80 p.
- Seiberling, Grace et Carolyn Bloore, *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 195 p.
- Semeniuk, Robert, *Among the Inuit =: Inuit Akunninginin*, Vancouver, Raincoast Books, 2007, 154 p.
- Sexé, Marcel, *Histoire d'une famille & d'une industrie pendant deux siècles, 1723-1923*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit & cie, 1923, coll. « Histoire d'une famille et d'une industrie pendant deux siècles, 1723-1923 », 125 p.
- Tagaq, Tanya, *Croc fendu*, trad. par Sophie VOILLOT, Québec, 2019, 202 p.
- Therrien, Michèle et al., *Kakoot: récits du pays des caribous*, Sillery, Québec, Septentrion, 2000, 194 p.
- Tucker, Susan et al. (éd.), *The Scrapbook in American Life*, Philadelphia, PA, Temple University Press, 2006, 332 p.
- Uhl, Magali, *Les récits visuels de soi. Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Nanterre, Presses universitaires Paris Ouest, 2015, 246 p.

- Urry, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage Publications, 1990, coll. « Theory, Culture & Society », 176 p.
- Wallace, Dillon, *The Lure of the Labrador Wild: The Story of the Exploring Expedition Conducted by Leonidas Hubbard, Jr.*, Luton, Andrews UK Ltd, 2012, 286 p.
- Warburg, Aby, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, Paris : l'Écarquillé, 2012, coll. « Écrits », 197 p.
- Watt-Cloutier, Sheila et Lisa Koperqualuk, *Le droit au froid: le combat d'une femme pour protéger sa culture, l'Arctique et la planète*, Montréal, Écosociété, 2019, coll. « Parcours », 360 p.
- Wells, Liz, *Photography : A Critical Introduction*, New York, Routledge, 1997, 424 p.
- West, Nancy Martha, *Kodak and the Lens of Nostalgia*, Charlottesville, VA, University Press of Virginia, 2000, coll. « Cultural Frames, Framing Culture », 242 p.
- Westley, Margaret W., *Grandeur et déclin. L'élite anglo-protestante de Montréal : 1900-1950*, Montréal, Libre Expression, 1990, 331 p.
- Williams, Carol, *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*, New York, Oxford University Press, 2003, 216 p.
- Mémoires & thèses
- Korda, Andrea, *Travel Photography After the Kodak: Two Amateur Albums from the Turn of the Century*, Mémoire, Université Concordia, 2005, 151 p.
- McDuff, Stéphanie, « Vivre l'aventure en tant que femme dans la littérature populaire française du tournant du siècle (XIX^e – XX^e siècles) : de l'aventure à l'héroïne d'aventures chez Mie d'Aghonne, Bousсенard et Zévaco », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2014, 116 p.
- Ohri, Aditi, *Recognition on Settler Terms: The Canadian Handicrafts Guild and First Nations Craft from 1900 to 1967*, Mémoire, Université Concordia, 2017, 71 p.

Scaringi, Céline, *Le difficile statut de la photographie ethnographique : étude du fonds photographique du musée du quai Branly*, Mémoire, École Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2009, 116 p.

Sites web

Albaret, Laurent, « Historique », *Aéro-Club de France*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://aeroclub.com/historique/>

Association touristique du Nunavik, « Village nordique d’Inukjuak », *Tourisme Nunavik*, En ligne, 2010. Récupéré de http://www.nunavik-tourism.com/page.aspx?page_id=69

Bibliothèque et Archives Canada, « L’Arctique et beaucoup plus », En ligne, 5 janvier 2016. Récupéré de <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/decouvrez/exploration-colonisation/exploration-canada/Pages/arctique-et-beaucoup-plus.aspx>

Bibliothèque et Archives Canada, « À propos de la collection », En ligne, 30 août 2013. Récupéré de <http://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/propos-collection/Pages/a-propos.aspx>

Gombert, Anne, « La Société d’Archéologie et de Numismatique de Montréal », *Château Ramzay : Mémoires des Montréalais*, En ligne, 19 janvier 2016, Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/la-societe-darcheologie-et-de-numismatique-de-montreal>

Compagnie de la Baie d’Hudson, « Morgan de Montréal », *Histoire de la fondation*, En ligne, 2016. Récupéré de <http://www.patrimoinehbc.ca/fr/histoire/acquisitions-1/morgan-de-montreal>

Compagnie de la Baie d’Hudson, « Staff House at Moose Factory », *HBC Heritage*, En ligne, 2016. Récupéré de <http://www.hbcheritage.ca/places/forts-posts/staff-house-at-moose-factory>

Cuff, Robert, « The Reid Family », *Heritage Newfoundland & Labrador*, En ligne, 2001. Récupéré de <https://www.heritage.nf.ca/articles/economy/reid-family.php>

Culture et Communications Québec, « Renouf, Edward Michael », *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, En ligne, 2013. Récupéré de <http://www.patrimoine->

culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=20637&type=pge#.XGXNNTNKiUk

Direction du patrimoine et de la muséologie, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, « Élaborer une politique de gestion des collections. Guide pratique », En ligne, 2008. Récupéré de https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2011-politiquedegestion_collections.pdf

Find A Grave, « Henry Martin Stuart Cotter (1873-1940) », *Find A Grave*, En ligne, 2017. Récupéré de https://www.findagrave.com/memorial/182248250/henry-martin_stuart-cotter

Find A Grave, « Hugh Adderley Peck (Unknown-1945) », En ligne, 2013. Récupéré de <https://www.findagrave.com/memorial/108230328/hugh-adderley-peck>

Gouvernement du Canada, « Les gouvernements du Canada et du Manitoba investissent dans l'observatoire maritime de Churchill, une infrastructure de recherche de pointe », En ligne, 2015. Récupéré de <https://www.canada.ca/fr/nouvelles/archive/2015/07/gouvernements-canada-manitoba-investissent-observatoire-maritime-churchill-infrastructure-recherche-pointe.html>

Gouvernement du Manitoba, « History | Churchill Manitoba Canada », *Everything Churchill*, En ligne, 2014. Récupéré de <https://everythingchurchill.com/about-churchill/history/>

Harvey Group of Companies, « Browning Harvey Limited : History », *Browning Harvey Ltd.*, En ligne, 2018. Récupéré de <http://browningharvey.nf.ca/about/>

Hugh, Stephens, « Geraldine Moodie and Her Pioneering Photographs: A Piece of Canada's Copyright History », *Hugh Stephens Blog*, En ligne, 2018. Récupéré de <https://hughstephensblog.net/2018/04/23/geraldine-moodie-and-her-pioneering-photographs-a-piece-of-canadas-copyright-history/>

Marine royale canadienne, « Histoire des commandants - Amiral Sir Charles Edmund Kingsmill (1855-1935) », En ligne, 2 juillet 2014. Récupéré de <http://www.navy-marine.forces.gc.ca/fr/vie-marine/historique-commandants/01-kingsmill.page>

McGill University, « Strathcona Building », *Maude Abbott Medical Museum*, En ligne, 2019. Récupéré de

<https://www.mcgill.ca/medicalmuseum/introduction/history/buildings/strathcona>

Mills, David, « Documenting and Interpreting the History and Significance of the North West Mounted Police Peance-Yukon Historic Trail », *Gouvernement de la Colombie-Britannique*, En ligne, 2008. Récupéré de <http://www.muskwakechika.com/uploads/documents/cultural/NWMP%20trail%20Final%20Archival%20Report%20-%20June%2012%202008%20NWMP%20Trail.pdf>.

Musée canadien de l'histoire, « Paul Bonard, collectionneur », *Jouets et objets de curiosité : l'art historique Inuit*, En ligne, 2019. Récupéré de https://www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/tresors/art_inuit/inart21f.html

Musée canadien de l'histoire, « L'art historique inuit: Christian Leden, collectionneur », En ligne, 2017. Récupéré de https://www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/tresors/art_inuit/inart33f.html

Musée McCord, « Collections : Photographie », *Musée McCord*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collections/photographie/>

Musée McCord, « Artistes : Capitaine George E. Mack », *Collections et recherche*, En ligne, 2019. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=1&tablename=artist&elementid=00086__true

Musée McCord, « Artistes : Frederick W. Berchem », *Collections et recherche*, En ligne, 2019. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=1&tablename=artist&elementid=00164__true

Musée McCord, « M928.26 : Modèle de traîneau », *Collections et recherche*, En ligne, 2019. Récupéré de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/M928.26>

Musée McCord, « Sculpture : femme et enfant », *Collection et recherche*, En ligne, 2018. Récupéré de <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/L19.30>

Musée McCord, « Exploration in the Canadian Arctic », *Exploration thématique de la collection*, En ligne, 2017. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?section=162&Lang=1&tourID=CW_ExploArctic_IK_EN&seqNumber=21

- Musée McCord, « Fonds Hugh A. Peck », *Collections et recherche*, En ligne, 2016. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/search_results.php?Lang=2&keywords=artistID:02814&order=1&curset=1
- Musée McCord, « L'exploration de l'Arctique canadien », *Exploration thématique de la collection*, En ligne, 2017. Récupéré de http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/viewobject.php?section=162&Lang=2&tourID=CW_ExploArctic_IK_FR&seqNumber=21
- Musée McCord, « Notman, Photographe visionnaire », *Exposition temporaire*, En ligne, 2016. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/notman/>
- Office québécois de la langue française, « Nid de pie », *Fiche terminologique*, En ligne, 2012. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17490316
- Parcs Canada, « Lieu historique national du Canada du Pavillon de l'Exposition du Dominion, 1913-1914 », En ligne, 2018. Récupéré de https://www.pc.gc.ca/apps/dfhd/page_nhs_fra.aspx?id=1865
- Parcs Canada, « Lieu historique national Fort Prince-de-Galles », *Lieux historiques nationaux*, En ligne, 2017. Récupéré de <https://www.pc.gc.ca/fr/lhn-nhs/mb/prince>
- Payne, Michael B., « Manitoba History: Fort Churchill, 1821-1900: An Outpost Community in the Fur Trade », *Manitoba Historical Society*, En ligne, 1990. Récupéré de http://www.mhs.mb.ca/docs/mb_history/20/fortchurchill.shtml
- Purcell, David, « No 3A Pocket Kodak [Photographie]. Dans *Antique & Vintage Photographic Equipment* », En ligne, 2016. Récupéré de http://redbellows.co.uk/CameraCollection/Kodak/No3APocketKodak_645.htm
- Répertoire du patrimoine culturel du Québec, « Maison Thomas-Brunet », En ligne, 2013. Récupéré de <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=118716&type=bien#.XDESo1xKiUI>
- Schoenauer, Norbert, « School of Architecture : History », *Peter Guo-hua Fu School of Architecture*, En ligne, 2017. Récupéré de <https://www.mcgill.ca/architecture/school/history>

- Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société: Peck, Benny & Company », *Vieux-Montréal : Fiche d'une société*, En ligne, 2015. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_gro.php?id=238
- Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'un bâtiment : Magasin-entrepôt Dominion Block », *Vieux-Montréal : fiche d'un bâtiment*, En ligne, 2008. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_bat.php?id=0039-27-6787-00
- Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'un concepteur : Ernest Isbell Barott », *Vieux-Montréal : Fiche d'un concepteur*, En ligne, 2005. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_conc.php?id=58&sec=p
- Société du Vieux-Montréal, « Fiche d'une société : Canadian Rubber Co. », *Vieux-Montréal : Fiche d'une société*, En ligne, 2002. Récupéré de http://www.vieux.montreal.qc.ca/inventaire/fiches/fiche_gro.php?id=152
- The Franklin Institute, « Pony Premo No. 6 Camera by Rochester Optical Company / Eastman Kodak », En ligne, 2019. Récupéré de <https://artsandculture.google.com/asset/pony-premo-no-6-camera/EwGMBtip94J3jw>
- The Metropolitan Museum of Art, « William Henry Fox Talbot | The Pencil of Nature », *The Metropolitan Museum of Art : the collection*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>
- Université McGill, « Réserve Naturelle Gault - À propos », *La Réserve Naturelle Gault*, En ligne, 2019. Récupéré de <https://gault.mcgill.ca/fr/>