

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

WILLIAM NOTMAN ET LES IMAGINAIRES PHOTOGRAPHIQUES  
DE LA CHASSE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE À MONTRÉAL

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR  
ANDRÉANN LAHAIE

OCTOBRE 2013

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.01-2006). 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

D'abord, je tiens à remercier mon directeur, Vincent Lavoie, de sa patience et sa disponibilité. Il m'a apporté le support dont j'avais besoin, particulièrement vers la fin du processus. Ses connaissances dans le domaine de la photographie et sa rigueur intellectuelle ont été d'une grande utilité. Je souhaite remercier Dominic Hardy, professeur à l'UQAM, qui m'a chaleureusement encouragée à persévérer et conseillée lors des débuts de ce mémoire. En outre, je remercie Nora Hague, catalogueuse principale aux Archives photographiques Notman.

Je veux aussi exprimer ma gratitude à ma mère, Ann. En tant que première lectrice, elle m'a toujours offert généreusement son aide. Elle m'a épaulée tout au long de mon processus, autant lors des moments plus éprouvants que ceux plus jubilatoires. Je la remercie pour son écoute, sa bienveillance et sa sagesse.

De plus, plusieurs personnes de mon entourage m'ont motivée à mener à bon terme ce mémoire. De ces êtres généreux, je dois mentionner l'apport inestimable de mon amie et collègue estudiantine Sara. Aussi, je veux mentionner les encouragements quotidiens de ma colocataire Anne-Karine, les pensées positives de mon amie Mireille ainsi que les paroles réconfortantes de Geneviève et de Laurence. Je souhaite remercier Bruno-Philip, surtout aux prémices de l'élaboration de ce mémoire, pour son écoute attentive et ses réflexions m'amenant régulièrement à approfondir mes idées. Ma bonne amie d'enfance Andréane a également participé au bon déroulement de ce cheminement. Il est tout aussi important de souligner l'appui financier de mon père, André. Je remercie aussi les autres membres de ma famille : Jessica, sœur et compagne d'étude et mon frère Olivier, pour son soutien moral. Je tiens à remercier Michel de m'avoir offert son assistance à plusieurs reprises. Finalement, je remercie Marcel qui m'a permis de préciser divers aspects centraux de ce mémoire et Mark pour ses révisions indispensables et livrées promptement à ma demande.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
NOTMAN OU LA FABRIQUE DES SCÈNES DE CHASSE	7
1.1 Photographe et homme d'affaires : William Notman	7
1.2 Les trois séries sur la chasse	11
1.2.1 La série <i>Scènes de trappe</i>	13
1.2.2 La série <i>La chasse au caribou</i>	15
1.2.3 La série <i>La chasse à l'orignal</i>	16
1.3 Les comptes rendus des séries sur la chasse par Wilson	23
CHAPITRE II	
LES RÉCITS PHOTOGRAPHIQUES DE LA CHASSE	26
2.1 Le subterfuge de la mise en scène dans les photographies de Notman	27
2.2 Le mode de réception des œuvres de Notman : des spectateurs consentants	35
2.2.1 Les photographies de Notman : une immersion fictionnelle réussie ?	39
2.2.2 Construire la narration d'après le mode fictionnalisant	42
2.2.3 Un récit construit par Edward Wilson pour ses lecteurs	45
2.3 La description et la narration. Le récit photographique de Notman	46
2.3.1 Les épisodes de la chasse : un récit en image	47
2.3.2 Des images aux mots : élaboration d'une histoire de chasse	48
2.3.3 La séquence narrative du récit photographique de Notman	50

CHAPITRE III LA CHASSE ILLUSTRÉE PAR NOTMAN : UNE ACTIVITÉ TOURISTIQUE AU CŒUR DE LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE DE LA NATION CANADIENNE.	55
3.1 La chasse : l'activité touristique par excellence au Canada	55
3.1.1 Les séries photographiques de Notman : une commande ?	58
3.2 Les représentations symboliques du territoire de la chasse	59
3.3 Une histoire de chasse : un récit identitaire	62
3.4 La mise à l'écart du francophone dans les représentations de la chasse	66
3.5 La représentation stéréotypée de l'Autochtone	70
3.6 Le rôle de l'imaginaire dans la construction du récit identitaire	74
 CONCLUSION LA SACRALISATION DU « WILDERNESS »	 77
 FIGURES	 84
 APPENDICE A LES PAGES PUBLICITAIRES DES TROIS SÉRIES SUR LA CHASSE DE NOTMAN	 95
 BIBLIOGRAPHIE	 99

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	William Notman, <i>Scène de nuit, le sommeil</i> , 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <a href="http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20498">http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20498</a> >. Consulté le 5 mai 2009.	17
2	William Notman, <i>À l'aube, l'alarme</i> , 1866, gélatine argentique, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <a href="http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20499.0">http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20499.0</a> >. Consulté le 5 mai 2009.	19
3	William Notman, <i>Le petit-déjeuner</i> , 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <a href="http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20491.0">http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20491.0</a> >. Consulté le 5 mai 2009.	20
4	William Notman, <i>La mort de l'original</i> , 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <a href="http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20492">http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20492</a> >. Consulté le 5 mai 2009.	21
5	William Notman, <i>Le retour</i> , 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <a href="http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20494">http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20494</a> >. Consulté le 5 mai 2009.	21
6	William Notman, <i>Les guides</i> , 1866, plaque de verre au collodion humide, 25 × 20 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <a href="http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20490">http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20490</a> >. Consulté le 5 mai 2009.	22

- 7 William Notman, *Le vieux chasseur*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 25 × 20 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-20501> >. Consulté le 5 mai 2009. 14
- 8 William Notman, *M. Reynolds en costume autochtone*, 1870, sels d'argent sur papier albuminé, 13.7 × 10 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-43610.1> >. Consulté le 30 juin 2009. 27
- 9 William Notman, *Autour du feu de camp*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/VIEW-596.A> >. Consulté le 5 mai 2009. 28
- 10 William Notman, *Le trappage du lynx*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 25 × 20 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-21952> >. Consulté le 30 juin 2009. 38
- 11 William Notman, *Messieurs Remington et Ralph à la chasse*, 1889, plaque sèche à la gélatine, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/II-91314> >. Consulté le 12 septembre 2010. 79

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose d'analyser trois séries photographiques que le photographe canadien William Notman consacre au thème de la chasse. Dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Notman ouvre un studio de photographie à Montréal et connaît rapidement un franc succès. Chasseurs, guides et bêtes posent dans de multiples circonstances liées à cette activité. Les photographies de Notman ont cette particularité d'avoir été entièrement réalisées en studio. Tout y est mis en œuvre pour créer l'illusion de scènes se déroulant dans un cadre naturel, de manière à favoriser un mode de réception qualifié d'immersif, selon le terme de Jean-Marie Schaeffer. Une attention particulière sera accordée aux comptes rendus qu'Edward Wilson, un contemporain de Notman, réalise de ces séries photographiques. Ceux-ci permettent en effet de jeter les bases d'une analyse de la participation du spectateur à l'élaboration narrative des séquences photographiques à l'étude. Ce mémoire propose également d'examiner les stéréotypes et les mythes véhiculés par les représentations de Notman. Contemporaines de la Confédération, la circulation et la diffusion de ces images procèdent de l'élaboration d'un imaginaire national. Ce contexte historique est déterminant, puisque la jeune nation en instance de définition a recours à la production culturelle afin de promouvoir sa singularité à travers le monde. Par ailleurs, l'intérêt croissant pour les colonies encourage le développement du tourisme en Amérique de Nord. Or, l'attrait premier du Canada est la chasse et ses étendues sauvages. Ce mémoire propose en définitive une analyse des catégories identitaires mises en scène dans les œuvres de Notman (l'Autochtone, le Canadien anglais et le Canadien français) à travers une interrogation sur la symbolique du « wilderness ».

Mots clés : imaginaire, William Notman, photographie, chasse, fiction, XIX<sup>e</sup> siècle, Canada



## INTRODUCTION

Tout au long de mon parcours universitaire, le rôle de la production culturelle dans la société m'a toujours intéressée. Ayant d'abord étudié en arts visuels et médiatiques, je me suis interrogée — et je m'interroge toujours — sur la façon dont mon travail artistique peut contribuer à la société. Brièvement, ma pratique porte sur les effets de la fiction artistique au sein de l'imaginaire des spectateurs. J'affectionne particulièrement le médium photographique, qui me permet de confondre les frontières troubles entre réalité et fiction. Par exemple, un peu à la manière de la performance, je mets mon corps en scène à l'intérieur de situations parfois déroutantes. Les photographies sont les seuls témoins de ce qui s'est produit. Or, les photographies présentent des trucages : montages et mises en scène élaborées plusieurs semaines à l'avance. Au moyen de ces subterfuges, j'amène le spectateur à croire en la véracité de ce qui est représenté. Ma démarche artistique a pour ambition d'inviter les spectateurs à s'interroger sur leurs rapports avec la réalité et d'explorer les limites de la perception. Parallèlement, je m'intéresse aux histoires que les spectateurs se construisent au moyen de l'imagination afin de souder la cohérence parfois lacunaire de mes images. Pour mon usage personnel, je demande à mes spectateurs de me raconter l'histoire qu'ils se fabriquent.

Dans la continuité de mon parcours, je me suis dirigée en études des arts afin d'approfondir mes réflexions sur la place qu'occupe la production culturelle dans la société et sur tout ce qui concerne les notions de perception et les théories de la réception. Quand est venu le temps de choisir le corpus de ce mémoire, je me suis spontanément intéressée à une production qui possède plusieurs aspects similaires à la mienne. Avant tout, j'ai été interpellée par la naissance de la photographie. Les discours à propos de la photographie artistique suscitaient beaucoup d'intérêt de ma part, étant donné les discordes autour de son statut. Plusieurs revendiquaient ses

potentialités artistiques, alors que pour d'autres, la photographie était vouée à la reproduction mécanique de ce qui se trouve devant l'objectif. Cette période m'intéresse particulièrement, puisque l'analyse des discours sur le statut de la photographie témoigne de perceptions divergentes quant aux représentations de la réalité. Puis, en approfondissant mes recherches, j'ai découvert un photographe dont les œuvres me permettent d'aborder des thèmes qui me passionnent : la fiction, l'imaginaire, les mythes... Il s'agit des photographies de William Notman, un artiste et photographe œuvrant au XIX<sup>e</sup> siècle dans un studio à Montréal.

L'étude des œuvres de Notman nous permettra de répondre à plusieurs questionnements quant à l'évaluation de l'apport d'une production culturelle à la société. Nous chercherons à découvrir la nature de la contribution des œuvres de Notman et nous tâcherons d'identifier ce qui y participe. Aussi, en nous intéressant à une production issue du XIX<sup>e</sup> siècle, nous disposons du recul indispensable à la réalisation d'un tel exercice. Nous serons en mesure de situer les œuvres dans leur contexte de production, d'analyser leur réception et de déceler les effets de leur diffusion dans la société d'alors. En outre, ce travail nous permettra de savoir si la contribution des œuvres de Notman est notable dans la société d'aujourd'hui. Avec ce mémoire, nous mettrons de l'avant l'importance de la production de Notman. Nous espérons contribuer à notre tour au développement des recherches concernant la relation entre art et société.

Aux fins de ce mémoire, nous avons sélectionné trois séries photographiques de l'ensemble de l'œuvre de Notman. Nous avons trouvé peu de documentation concernant spécifiquement ces trois séries bien que le travail de Notman a fait l'objet d'études intéressantes. À ce jour, le spécialiste de l'œuvre de Notman est Stanley G. Triggs, auparavant conservateur aux Archives photographiques de William Notman au musée McCord. Plusieurs historiens et historiennes se sont intéressés de près ou de loin au travail de Notman. Par exemple, Jana Bara a consacré son mémoire en

histoire de l'art à l'Université Concordia à Notman<sup>1</sup>. Il demeure que les trois séries dont il sera ici question n'ont jamais fait l'objet d'étude approfondie. Nous souhaitons ainsi combler cette lacune.

Les archives photographiques de William Notman réunissent plus de 600 000 photographies prises par le studio Notman (cela inclut les photographies prises par les fils de Notman après la mort de ce dernier). De ces photographies, les archives conservent 200 000 négatifs sur verre. Il est donc possible de consulter les épreuves photographiques de Notman au Centre d'archives et de documentation du musée McCord. De plus, le Centre permet la consultation d'une base de données considérable. Près de la moitié des informations y sont numérisées. Par ailleurs, le site Web du musée McCord offre la possibilité de visiter en ligne une bonne partie de la collection des archives photographiques de Notman. Quelque 80 800 documents d'artefacts reliés à cette collection sont disponibles sous la rubrique « Clefs pour l'histoire ».

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous présenterons certains détails biographiques relatifs à William Notman. Nous apprendrons que, dès son arrivée à Montréal, Notman ne tarde pas à fonder son studio de photographie. En 1866, Notman conçoit trois séries photographiques distinctes sur le thème de la chasse au Canada à l'intérieur même de son studio. Les photographies illustrent différents moments propres à l'activité de la chasse en pleine nature : la mort de l'orignal, le petit-déjeuner des chasseurs, le retour des chasseurs au campement et ainsi de suite. Pour réaliser ces clichés, Notman élabore plusieurs mises en scène où il dispose personnages, accessoires et décors. On y retrouve des accessoires typiques de la chasse, une toile de fond peinte, des branches et des pierres naturelles, de la fourrure pour imiter la neige...

---

<sup>1</sup> Jana Bara, « Furs in Fashion as Illustrated in the Photo-Portraiture of William Notman in the 1860's », mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Université de Concordia, 1986, 151 p.

À première vue, ces photographies rappellent certaines peintures d'histoire ou encore certains tableaux vivants de la photographie britannique. En effet, les mises en scène de Notman évoquent la photographie victorienne; on peut penser aux artistes photographes comme Julia Margaret Cameron (1815-1879) ou Oscar Gustave Rejlander (1813-1875). Toutefois, nous avons choisi les œuvres photographiques de William Notman parce qu'elles s'inscrivent dans le registre des scènes de genre. Ainsi, bien que les photographies de Notman présentent plusieurs caractéristiques du tableau vivant, elles s'en démarquent quant à la nature du sujet. Au lieu de représenter des épisodes de la littérature classique, Notman illustre des scènes d'une activité triviale : la chasse. Cette originalité justifie la pertinence de notre sujet d'étude. Par ailleurs, il est important de préciser qu'un peu avant l'arrivée de Notman à Montréal, Cornelius Kreighoff (1815-1872) peignait déjà des scènes de la vie courante au Canada. D'une certaine manière, Notman poursuit cette tradition picturale, tout en la transposant en photographie.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous étudierons l'organisation des images des trois séries sur le thème de la chasse, et plus particulièrement celle de *La chasse à l'original*. La série sur la chasse à l'original nous servira d'exemple pour l'ensemble des trois séries. Les photographies de cette série regroupent l'essentiel de tous les éléments présents au sein des séquences sur la chasse. Au moyen de ces descriptions, nous aurons posé les bases nécessaires à l'analyse conduite dans le deuxième chapitre, qui se concentrera sur la dimension imaginaire de ces images.

Le deuxième chapitre explore le rôle joué par le spectateur dans la fabrique des récits photographiques de la chasse. La réception contemporaine des images de Notman sera étudiée, en prenant appui sur des comptes rendus de l'époque réalisés par Edward Wilson. Éditeur d'un périodique prestigieux aux États-Unis, Wilson est un commentateur attentif et avisé des photographies que lui envoie Notman. Nous constaterons que Wilson construit un récit pour ses lecteurs en inventant parfois certains détails qui ne se retrouvent pas dans les images. Au sein

de ses œuvres, Notman use de certains subterfuges, telle la mise en scène, afin de susciter une impression de réalité chez les spectateurs. En outre, Notman utilise abondamment l'inscription « From Nature » pour présenter ses photographies sur la chasse afin d'accroître l'impression de vraisemblance. À travers le mode spécifique de réception qu'exigent les photographies de Notman, nous apprendrons qu'un certain nombre de mécanismes peuvent conduire le spectateur à confondre réalité et fiction à l'intérieur de la représentation. À l'aide du concept d'« immersion fictionnelle » proposé par Jean-Marie Schaeffer, nous verrons que les œuvres de Notman induisent des comportements de l'ordre de l'imitation. Ainsi, à la manière du mode d'emploi, les photographies de Notman illustrent la façon de pratiquer la chasse au Canada. Par l'enchaînement des clichés photographiques représentant différents épisodes d'expéditions de chasse en pleine nature, le spectateur se fabrique un récit. Des images aux mots, le spectateur comble parfois les lacunes du récit photographique.

Le troisième et dernier chapitre nous permettra de mettre en lumière les mythes et les stéréotypes de la nation canadienne tels qu'ils s'affichent dans les représentations symboliques sur la chasse. Les photographies de Notman véhiculent-elles des représentations sociales témoignant des imaginaires de l'époque ? Dans ce chapitre, nous examinerons d'abord le contexte particulier dans lequel les photographies de Notman font leur apparition. Au XIX<sup>e</sup> siècle, un intérêt croissant pour les colonies engendre des déplacements touristiques au Canada. Il s'agit d'une période déterminante pour le Canada nouvellement confédéré. C'est précisément au moment de la Confédération que l'activité de la chasse devient l'attrait touristique par excellence au Canada. L'autodéfinition de la nation canadienne devient alors un objectif important pour le jeune pays. La production culturelle du pays servira en partie à cette cause tout en attirant les touristes au Canada. L'examen du contexte de diffusion sera nécessaire afin d'établir si les représentations de la chasse de Notman ont pu contribuer à la diffusion de certains mythes et stéréotypes de l'identité nationale. C'est pourquoi nous nous intéresserons aussi à la manière dont les identités sont représentées dans ces

scènes présumées typiques du Canada. Nous aborderons plus particulièrement la représentation de l'autochtone et du Canadien français. Puis, nous explorerons la représentation symbolique du « wilderness » à travers les séries sur la chasse de Notman. Enfin, nous tâcherons de déterminer si les photographies de Notman, leurs spectateurs et la large diffusion de ces œuvres ont pu contribuer à hisser le « wilderness » au statut de mythe.

## CHAPITRE I

### NOTMAN OU LA FABRIQUE DES SCÈNES DE CHASSE

Tout d'abord, nous aborderons brièvement la biographie de William Notman, un photographe canadien œuvrant lors de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à Montréal. Ainsi, nous serons en mesure de situer le contexte de production dans lequel évolue le photographe. Nous verrons que plusieurs éléments ont contribué au succès de son studio de photographie. Puis, nous exposerons le corpus de ce mémoire : il s'agit de trois séries photographiques sur le thème de la chasse. Ces séries sont réalisées dans une salle du studio Notman spécialement consacrée à ce type de mise en scène. À titre d'exemple, nous analyserons une de ces trois séries afin d'en exposer le contenu et le fonctionnement interne. Nous disposerons de tous les éléments nécessaires à une analyse portant davantage sur les conditions de réception des œuvres de Notman, ce dont il sera question au deuxième chapitre de ce mémoire.

#### 1.1. Photographe et homme d'affaires : William Notman

Notman (1826-1891)<sup>2</sup> est né à Paisley en Écosse. Il entreprend tout d'abord des études en arts à Glasgow, mais décide finalement de travailler pour l'entreprise

---

<sup>2</sup> Au sujet de la biographie de Notman, voir : Stanley G. Triggs, *William Notman : l'empreinte d'un studio*, catalogue d'exposition présentée à la Art Gallery de Toronto du 2 novembre au 15 décembre 1985, Toronto, Coach House Press, 1986, 172 p.; Roger Hall, Stanley G. Triggs et Gordon Dodd, *The World of William Notman*, Toronto, McClelland and Stewart, 1993, 226 p.; Stanley G. Triggs, *Les photographies composites de Notman*, catalogue d'exposition présentée au musée McCord du 3 mai 1994 au 15 janvier 1995, Montréal, Musée McCord, 1994, 127 p.; Stanley G. Triggs et John Russell Harper, *Portrait of a Period*, Montréal, McGill University Press, 1967, 262 p.

de son père, avec qui il s'associe en 1851. Notman immigre en Amérique du Nord en 1856. Il quitte ainsi l'Écosse alors en proie à une dépression économique responsable de la faillite de l'entreprise familiale : la *William Notman and Company* (une entreprise de draps en gros). En plein essor économique, Montréal (majoritairement anglophone) est une destination de premier choix pour les ressortissants du Royaume-Uni<sup>3</sup>. Notman s'établit dans un Canada uni depuis peu. L'adoption de l'Acte d'Union en 1840 à la suite des échecs des Rébellions des patriotes en 1837-1838), suivie de l'établissement du dominion au moyen de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique en 1867, renforce la domination anglaise. Ce sont autant de conditions propices à l'installation économique et sociale de Notman à Montréal.

Cette période est donc favorable au succès commercial et artistique du studio de Notman, qui endosse les valeurs de l'élite dominante de l'époque. Comme le rappelle Edward Carvell sur un ton imagé, il est possible pour les nouveaux arrivants du Royaume-Uni de faire fortune et de se développer dans ce contexte de colonisation : « A few aberrant Brits may have fancied a life in the snowy wild amongst the noble savages or ventured into wheat farming and fruit ranching, or indulged as tourists in the thrill of the hunt. Canada had become the domain of the pragmatic immigrant looking for land and a new, prosperous, and stable life.<sup>4</sup> » Par ailleurs, la collectivité anglaise de Montréal était essentiellement composée d'immigrants écossais<sup>5</sup> et formait une communauté très prospère<sup>6</sup>. C'est au moment de la vague d'immigration écossaise, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'arrivent les premiers photographes à Montréal. C'est ainsi qu'Alexander Henderson (1831-1913)

<sup>3</sup> Dans l'ouvrage *Histoire générale du Canada*, les auteurs précisent les raisons qui incitent les immigrants à s'installer au Canada : « C'est d'ordinaire pour des motifs économiques plutôt que religieux. L'immigrant type [...] est jeune, ambitieux, mais paralysé par une société et une économie vieillies, dont les structures trop rigides ne peuvent lui promettre le succès ou l'ascension sociale ». Voir : Robert Craig Brown, Paul-André Linteau, Ramsay Cook, *Histoire générale du Canada*, Montréal, Boréal Express, 1988, p. 350.

<sup>4</sup> Edward Carvell, *Sometimes a Great Nation a Photo Album of Canada : 1850-1925*, Banff, Altitude, 1984, p. 11.

<sup>5</sup> Dennis Reid, « British Community and Founding of AAM », *Our Own Country Canada*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1979, p. 13.

<sup>6</sup> Réjean Lapointe, « Québec selon les Notman : une image préfabriquée », *Cap-Aux-Diamants*, vol. 3, no 2, (été 1987), p. 21.



arrive à Montréal en 1855 et y travaille comme photographe amateur. Il fonde son studio de photographie peu de temps après celui de Notman et devient son ami et collègue<sup>7</sup>. James Inglis (1835-1904) est un autre photographe montréalais d'origine écossaise qui met sur pied son studio un peu plus tard. Les journaux de l'époque témoignent d'une certaine rivalité entre Inglis et Notman<sup>8</sup>. Du côté de la ville de Québec, c'est le studio Livernois<sup>9</sup> qui connaît un grand succès. Ce studio est reconnu pour ses photographies de portrait. Il réalise également des portraits théâtraux à faux décor inspirés des clichés de Notman. Le studio Livernois est souvent considéré comme le pendant francophone de celui de Notman. Notman est toutefois le photographe le plus célèbre de son époque. Un événement important a contribué à cette renommée. Peu après l'ouverture de son studio de photographie à Montréal en 1856, il obtient un premier contrat d'envergure : photographier la construction du pont Victoria. Il connaît un franc succès grâce à l'importance de ce pont et à la qualité de ses épreuves photographiques. Deux ans plus tard, lors de la visite du prince de Galles, Notman offre le cadeau du gouvernement du Canada pour la reine Victoria. Il s'agit d'une série de photographies, regroupée dans deux albums, illustrant les différentes étapes de la construction du pont Victoria. Dès lors, Notman est proclamé « photographe de la reine » et aborde fièrement ce titre dans les journaux où il fait la promotion de ses photographies.

Notman offre une grande variété de services : des reproductions photographiques de peintures canadiennes, des portraits et des photographies de groupes (clubs privés, événements, portraits de famille). En outre, Notman réalise

<sup>7</sup> Pour plus de détails sur Alexander Henderson, voir : Stanley G. Triggs, « Henderson, Alexander », *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, vol. 14, Université de Toronto et Université Laval, 2000, [En ligne], < [http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id\\_nbr=7437](http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id_nbr=7437) >. Consulté le 25 mai 2012.

<sup>8</sup> En 1870, les deux photographes proposent de réaliser une photographie composite du carnaval de patinage, un événement mondain organisé en l'honneur du prince Arthur. Furieux de ne pas détenir l'exclusivité de la réalisation de cette photographie, Inglis prétend faussement être l'inventeur de la technique de la photographie composite. Stanley G. Triggs, *Les photographies composites de William Notman*, catalogue d'exposition présentée au musée McCord du 3 mai 1994 au 15 janvier 1995, Montréal, Musée McCord, 1994, 127 p.

<sup>9</sup> Voir : Michel Lessard, *Les Livernois, photographes*, publication préparée à l'occasion de *Livernois, photographe, 120 ans de studio à Québec*, exposition au musée du Québec, Andrée-Laliberté-Bourque, conservatrice en chef, et Michel Lessard, conservateur invité, Québec, Musée du Québec et Agenda Québec, 1987, 338 p.

des clichés en studio avec des mises en scène comprenant un arrière-plan peint, créant l'illusion de photographies captées en pleine nature (*Seasonal Pictures*, scène de chasse, photographies composites)<sup>10</sup>. En homme d'affaires avisé, Notman sait comment élargir sa clientèle : avec de bas prix, une variété de services et une grande accessibilité à ses photographies. Les amateurs des photographies de Notman peuvent se procurer les images sous divers aspects, « [...] en album ou en stéréogramme, et dans un grand nombre d'endroits : son studio, des papeteries et des librairies, les trains transcontinentaux ainsi que tous les grands hôtels et grandes gares de chemin de fer du pays.<sup>11</sup> » Notman explore sans cesse le médium photographique, expérimentant et développant de nouvelles techniques. Cette attitude est en lien avec le début de son parcours scolaire en art. En outre, Notman devient un membre fondateur de l'Association des beaux-arts de Montréal en 1860.

Il est important de préciser que plusieurs personnes travaillent pour le studio de photographie Notman, qui prend de l'ampleur au fil des ans. Au studio, Notman crée un service artistique où des peintres sont engagés afin de concevoir les arrière-plans, d'effectuer des retouches sur les négatifs ou de colorier à même les photographies. Vers 1865, le studio Notman compte près de 35 employés : des photographes, des peintres, des apprentis, des assistants et tout le personnel utile au bon déroulement des opérations. Le studio est si prospère qu'en 1874, plus de 55 personnes y produisent jusqu'à 14 000 négatifs. Durant l'expansion du studio en 1868, Notman inaugure une succursale à Ottawa, la capitale du nouveau dominion. Puis, en 1880, on peut compter jusqu'à 20 succursales du studio photographique Notman<sup>12</sup>. Les œuvres de Notman bénéficient d'une grande visibilité aux États-Unis

<sup>10</sup> « However, the obvious need to represent the realities of the Canadian six-month winter resulted in the early development of new techniques and backgrounds: snow-covered sporting and hunting scenes that were to become the hallmark of the Notman photo-studio. » Jana Bara, « Through the Frosty Lens: William Notman and His Studio Props », *History of Photography*, vol. 12, no 1, (janvier-mars 1988), p. 24-25.

<sup>11</sup> Stanley G. Triggs, « Notman, William », *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, vol. 12 Université de Toronto et Université Laval, 2000, [En ligne], < [http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id\\_nbr=6336](http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?&id_nbr=6336) >. Consulté le 15 octobre 2009.

<sup>12</sup> « Notman ouvrit aussi un studio à Halifax en 1870 et un autre à Saint-Jean, au Nouveau-Brunswick, deux ans plus tard; dans les années 1880, il en avait au moins 20, dont 7 au Canada. Pour répondre à la demande des étudiants, il exploitait des studios saisonniers au Yale College à New Haven, au Connecticut, et à la Harvard University, à Cambridge, dans le Massachusetts », *Ibid.*

et partout dans le monde. En 1869, il participe à l'exposition universelle de Philadelphie où les juges britanniques lui décernent une médaille d'or, et ce n'est ni la première, ni la dernière<sup>13</sup>. Les fils Notman continueront le travail de leur père jusqu'en 1935.

## 1.2. Les trois séries sur la chasse

Nous avons choisi de nous concentrer sur trois séries de photographies de Notman présentant un intérêt particulier quant au contenu. L'essentiel des photographies constituant les trois séries sur la chasse représente un petit groupe d'individus en train de reproduire différents moments d'une expédition de chasse. Trois thématiques distinctes sont issues de cette production : la chasse au caribou, les scènes de trappe et la chasse à l'orignal. Ces séries photographiques fabriquées au studio Notman sont produites au sein d'une salle expérimentale conçue pour développer des idées novatrices et mettre à l'épreuve de nouvelles techniques<sup>14</sup>. Cette salle comporte une superficie totale de 65 m<sup>2</sup> et assure une hauteur de 5,03 m du plancher au plafond. Un article d'Edward Wilson, publié dans *The Philadelphia Photographer*, décrit cette salle expérimentale à la suite de la description détaillée de la série sur la chasse au caribou. Il atteste que les séries sur la chasse sont produites à l'intérieur de cette salle et précise l'importance de la lumière dans la réussite des effets des photographies de Notman : « Above is a diagram of the skylight in which these wondrous effects were produced. The light is due north, and in making sittings the sitter usually faces the west. In this way either side of the face may be taken, as the operator sees best. It is used specially for such pictures, we

<sup>13</sup> « Il avait déjà reçu des médailles aux expositions de Montréal en 1860, de Londres en 1862 et de Paris en 1867; il allait en recevoir d'autres en Australie en 1877, à Paris en 1878 et à Londres en 1886 », *ibid.*

<sup>14</sup> Il s'agit bien d'une salle distincte. Dans un article de *The Philadelphia Photographer*, Edward Wilson décrit deux salles. Il attribue l'autre salle aux photographies de portraits exclusivement. Voir : Edward Wilson, « Further Remarks on Lights and Lighting », *The Philadelphia Photographer*, (août 1866), p. 229. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

believes.<sup>15</sup> » Ainsi, cette salle offre au photographe la possibilité de contrôler les différents dispositifs de ses représentations afin de reconstituer des microclimats en fonction des saisons à représenter (avec les *Seasonal Pictures* ou les scènes de chasse).

Nous avons trouvé plusieurs informations pertinentes qui nous permettent de comprendre le fonctionnement des séries à l'intérieur de publicités faisant la promotion des photographies de Notman. D'abord, c'est grâce à ces réclames (et aux articles d'Edward Wilson) que nous sommes en mesure d'identifier trois séries distinctes sur le thème de la chasse. Chaque publicité présente une thématique et énumère l'intitulé de chacune des photographies se retrouvant à l'intérieur des séries. De cette manière, nous pouvons connaître l'ordonnement des différentes séquences sur la chasse. Les publicités nous permettent également d'être informés des dimensions disponibles pour chacune des photographies. La publicité de 1867 dans le périodique *Portraits of British Americans*<sup>16</sup> annonce la parution de la série *La chasse au caribou* (voir app. A. 1.) en deux ensembles : l'un comprenant sept photographies (grand format) et l'autre neuf photographies (petit format). Une autre publicité dans le même périodique annonce la parution prochaine de la série *La chasse à l'original* (voir app. A. 2.), constituée de sept photographies en petit et grand formats également. Les séries sont disposées dans un boîtier où chaque photographie est montée séparément sur un carton et rassemblée en fonction de la thématique. Pour chacune des séries, les photographies sont offertes en grand

---

<sup>15</sup> Edward Wilson, « Outdoor Photographs Taken Indoors », *The Philadelphia Photographer*, vol. 3, no 29, (mai 1866), p. 131. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

<sup>16</sup> Il s'agit d'un périodique en trois tomes (tome 1 et 2 en 1867, et tome 3 en 1868) publié par Notman. Il y avait des portraits photographiques pris par Notman et des textes biographiques écrits par Fennings Taylor. Les hommes d'importance, comme les politiciens et les hommes d'affaires, étaient le sujet de ces portraits. Cet ouvrage était publicisé à travers plusieurs journaux, dont la *Gazette* et le *Pilote*. Dans les tomes, les portraits photographiques étaient directement collés aux pages. Un abonnement était offert pour ce périodique et certains clients relient les différents volumes en un livre. Informations recueillies lors d'un échange courriels avec Madame Nora Hague, catalogueuse principale aux archives photographiques de Notman du musée McCord, le 7 septembre 2010.

(8 × 10 pouces) et en petit formats (4 × 5½ pouces)<sup>17</sup>. Les réclames précisent que les séries sur la chasse se présentent également sous la forme d'un portfolio pouvant être envoyé par la poste. Des exemplaires pour les trois séries étaient disponibles au studio Notman, situé au 17, rue de Bleury à Montréal, et à celui de Toronto au 120, rue King Street. Les publicités mentionnent également le prix des portfolios (en fonction de la dimension des ensembles) ainsi que celui des photographies à l'unité (voir app. A. 1. et A. 2.). En ce qui a trait à la troisième série, *Scènes de trappe* (voir app. A. 3.), aucune publicité n'a été trouvée spécifiquement à cette série. Cependant, un article publié dans *The Philadelphia Photographer* présentant les œuvres de Notman divulgue l'ordonnancement de la série. Ainsi, tout comme les publicités, les articles du périodique *The Philadelphia Photographer* renferment plusieurs informations de première main<sup>18</sup>. L'éditeur du périodique procède à une description détaillée de chaque série sur la chasse envoyée par Notman. Ces articles nous permettent de corroborer les informations contenues dans les publicités et font office de documents témoins d'une réception contemporaine aux œuvres du photographe. Nous reviendrons au périodique et à son éditeur en fin de chapitre.

### 1.2.1. La série *Scènes de trappe*

L'ensemble de la série des scènes de trappe présente un duo de personnage (guide et chasseur). Cette série répète souvent le même type de composition et substitue simplement l'objet de la trappe : le castor, le carcajou, le lynx et le phoque. Dans l'ordre, on retrouve six photographies : *The Seals*, *The Carcajou*, *The Beavers*,

---

<sup>17</sup> Les photographies des séries sur la chasse sont réalisées sur plaques de verre au collodion humide (ce procédé fut inventé en 1851 par Frederick Scott Archer). Cette méthode offre une bonne définition et un contraste intéressant, en plus de permettre la duplication. Voir : Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 1997, p. 33.

<sup>18</sup> Toutefois, les informations ne sont pas toujours concordantes. Par exemple, l'ordonnancement sur la série *La chasse à l'original*, livré par Edward Wilson (éditeur du périodique *The Philadelphia Photographer*), diffère parfois de celui de la publicité signée par Notman. La différence n'affecte pas le déroulement du récit photographique. Nous approfondirons cela plus loin.

*The Lynx, Beavers at Work* et *The Old Trapper*<sup>19</sup>. Dans le périodique *The Philadelphia Photographer*, Edward Wilson vante la supériorité de la série *Scènes de trappe* envoyée par Notman à la suite des deux autres sur la chasse : « Mr. Notman has sent us another set of 7 × 9 composition photographs, illustrating the arts and mysteries of "Trapping" in Canada. They are, in some respects, superior to those formerly sent illustrating Cariboo and Moose Hunting.<sup>20</sup> » À l'exception des nombreuses remarques concernant le réalisme des représentations photographiques de Notman, Edward Wilson n'explique pas en quoi cette dernière série s'avèrerait supérieure. Wilson se contente plutôt de narrer les scènes représentées tout en exprimant son émerveillement devant l'aspect réaliste des représentations photographiques : « It hardly seems credible that such effects can be on the floor of a photographic glass-room. Nothing can be more successful and wonderful in photography.<sup>21</sup> » L'éditeur poursuit un peu plus loin : « The expression of earnestness and solicitation depicted upon the faces of both man and beast is natural and perfect.<sup>22</sup> » Toujours dans le même article, Wilson commente une photographie : « "The Old Trapper" is most faithfully represented [...]»<sup>23</sup> ». Nous savons désormais que la série sur les scènes de trappe est la dernière qui a été envoyée par Notman à Edward Wilson. Il est vrai que cette série nous apparaît différente des deux autres. On retrouve moins de personnages à l'intérieur des scènes et l'accent est mis sur l'action exécutée par les animaux (empaillés) en situation de trappe (à l'exception de la photographie *Le vieux chasseur*, fig. 7.). Les titres de chacune des photographies appuient ce constat puisqu'ils font référence aux animaux mis en scène dans les représentations. Alors que les intitulés des photographies de la série sur la chasse au caribou renvoient aux actions exécutées par les chasseurs et leurs guides.

---

<sup>19</sup> Les reproductions des œuvres photographiques de Notman sont accessibles sur le site Web du musée McCord : *Musée McCord*, « Clefs pour l'histoire », [En ligne], < <http://www.musee-mccord.gc.ca/fr/clefs/collections/> >. Consulté le 20 mars 2009.

<sup>20</sup> Edward Wilson, « Composition Photographs », *The Philadelphia Photographer*, vol. 4, no 39, (mars 1867), p. 79. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

### 1.2.2. La série *La chasse au caribou*

La publicité de la série sur la chasse au caribou propose deux regroupements de photographies. Le premier ensemble comprend les sept photographies suivantes : *Going Out, Game in Sight, The Hunter, The Guide, Exhausted, Camp Fire* et *Sunday in the Bush*<sup>24</sup>. L'autre regroupement comporte ces neuf photographies : *Going out, Arrival in Camp, Game in Sight, Hunter's Resting, The Hunter, Chance Shot, The Guide, Sunday in Bush* et *Returning*<sup>25</sup>. De l'ensemble des photographies sur la chasse au caribou, certaines présentent un chasseur et son guide au sein de divers épisodes de la chasse dans un décor qui fait l'économie des détails. La mise en scène de ces photographies met l'accent sur les deux personnages. On retrouve peu d'éléments dans la composition : une toile de fond couvre l'arrière-plan, une étendue blanche représentant la neige se situe au premier plan et quelques accessoires reliés à la chasse et de petits arbres se trouvent au plan intermédiaire. Ces photographies contrastent nettement avec d'autres illustrant des scènes au campement. À l'intérieur de ces photographies, on observe un groupe de personnages disposés de manière à créer une composition dynamique et plusieurs accessoires utiles à la mise en scène. Il y a donc deux manières distinctes de représenter les épisodes de chasse dans la série sur la chasse au caribou. Cette divergence sur le choix des éléments mis en scène (personnages, décors et accessoires) dans certaines photographies de cette série peut être attribuable au changement du lieu de la narration. Les épisodes qui ne se déroulent pas au campement suggéreraient qu'elles surviennent, selon la logique du récit, en pleine forêt. L'espace change en fonction de la narration et cela a un impact quant aux choix des éléments déployés pour la mise en scène. Cependant, cette hypothèse ne prend pas en compte la modification qui se produit également sur le plan des personnages. Au sein des sept premières photographies<sup>26</sup> de la série, seulement

<sup>24</sup> Les reproductions des œuvres photographiques de Notman sont accessibles sur le site Web du musée McCord : Musée McCord, « Clefs pour l'histoire », *op. cit.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Il s'agit ici des photographies suivantes : (dans le grand ensemble) *Going out, The Hunter, The Guide, Exhausted*, (dans le petit ensemble) *Hunter's Resting, Chance Shot, Returning*. D'après la publicité de *Portraits of British Americans* (voir app. A. 1.).

deux protagonistes figurent dans les diverses mises en scène de la chasse hivernale. Alors que pour les photographies huit à onze<sup>27</sup>, on retrouve un groupe de personnages d'apparence similaire et disposé de manière semblable à celui de la série de *La chasse à l'original*. Selon nous, ce croisement s'explique par le fait que le photographe a réalisé un ensemble de clichés au cours d'une période déterminée (entre janvier et mars de l'année 1866) et qu'il s'est par la suite appliqué à les séparer et à les ordonner sous trois thématiques distinctes pour la vente auprès du public. Dans les publicités sur les œuvres de Notman, on observe que les trois regroupements thématiques sur la chasse sont accessibles aux spectateurs à des moments différents (voir app. A.1., A. 2. et A. 3.). Cette stratégie de commercialisation permet au photographe d'échelonner la mise en vente de ces séries photographiques sur une plus longue période ainsi que d'augmenter la visibilité du studio Notman au moyen des multiples parutions dans les périodiques *Portraits of British Americans* (où l'on retrouve les publicités) et *The Philadelphia Photographer*. Aussi, en offrant une variété de formats et en permettant l'achat de chacune des photographies séparément, les œuvres étaient accessibles à presque tous les portefeuilles.

### 1.2.3. La série *La chasse à l'original*

L'ordonnement de la séquence photographique tel qu'établi dans la publicité de la série va comme suit (voir app. A. 2.) : *Night – Asleep in the Cabane; Early Morn – The Surprise; The Breakfast; The Death Moose; The Return; The Three Guides; The Old Hunter*<sup>28</sup>. Cependant, l'ordre séquentiel décrit par Edward Wilson dans le périodique *The Philadelphia Photographer* est différent. Il situe les

<sup>27</sup> Les photographies sont les suivantes : (dans le grand ensemble) *Game in Sight, Camp Fire, Sunday in the Bush*, (dans le petit ensemble) *Arrival in Camp*. D'après la publicité de *Portraits of British Americans* (voir app. A. 1.).

<sup>28</sup> Pour la suite du mémoire, les titres seront traduits de la manière suivante : *Scène de nuit, le sommeil; À l'aube, l'alarme; Le petit-déjeuner; La mort de l'original; Le retour; Les guides et Le vieux chasseur*. La traduction provient en partie du site Web du musée McCord : *Musée McCord*, « Clefs pour l'histoire », *op. cit.*



deux dernières photographies (*Les trois guides* et *Le vieux chasseur*) au début du récit. Toutefois, cette disposition n'affecte en rien le récit, car il s'agit de photographies essentiellement descriptives et non déterminantes du point de vue de la narration. Par ailleurs, on constate que Notman opte pour le format du portrait (vertical) en ce qui a trait à ces deux photographies présentant les personnages de la série. Ce type de format met de l'avant l'identité des personnages. Quant aux autres photographies, elles sont de format paysage ce qui convient davantage à une lecture narrative de l'image. Avant d'approfondir la notion de la construction identitaire des personnages au sein des séries sur la chasse de Notman, nous allons effectuer une analyse descriptive pour mettre en lumière le contenu et le fonctionnement des photographies. Pour ce faire, nous avons choisi la séquence qui illustre la chasse à l'original à titre d'exemple. Cette séquence rassemble plusieurs éléments qui sont aussi présents dans les autres séries sur la chasse. Cette analyse permettra de mieux définir tous les éléments de la mise en scène (personnages, accessoires, décors, composition, atmosphère...) qui se retrouvent au sein des photographies de Notman. L'objectif de cette description consiste également à accompagner le lecteur de ce mémoire afin qu'il prenne pleinement conscience du processus de réception des œuvres photographiques de Notman. Cette première lecture de la série se concentre uniquement sur le plan de la description. Dans le prochain chapitre, nous aborderons les différents modes de réception à l'égard des œuvres photographiques de Notman.

#### 1.2.3.1. *Scènes de nuit, le sommeil*

La première photographie de la série s'intitule *Scène de nuit, le sommeil* (fig. 1.). Cinq personnages sont présents dans la scène : quatre d'entre eux sont endormis et l'autre est assis, pipe à la bouche. Comme le titre l'indique, l'action exécutée par les personnages est celle de dormir. Le personnage éveillé monte la garde. Cette déduction est effectuée par le spectateur en fonction des indices de la scène : un seul personnage est éveillé, en position assise, la tête entre les mains

avec une expression de fatigue. L'épisode se déroulant la nuit, la scène montre en fait une veille, une activité de surveillance propre à ce type de situation. Le spectateur possède certaines connaissances qu'il partage avec le créateur de l'œuvre et d'autres individus (tel Edward Wilson) lui permettant d'arriver à des déductions semblables. Notman choisit une situation intelligible reposant sur des stratégies connues qui sont relayées par les images et les récits de chasse.

Parmi les éléments de la composition de la photographie *Scène de nuit, le sommeil*, on retrouve : une tête d'orignal, deux haches, un seau et des bûches au premier plan. Ces éléments de la mise en scène reviennent fréquemment dans les photographies de Notman. Souvent, ces accessoires servent au dynamisme de la composition, accentuent certains éléments importants du récit et orientent le regard à l'intérieur de la photographie. Au deuxième plan, on retrouve les personnages alignés côte à côte formant ainsi une frise. Les bâtons de bois qui soutiennent l'abri (cabane d'automne) orientent le regard vers le haut de la composition où l'on aperçoit en suspension des accessoires typiques de la chasse : des raquettes, des souliers, des manteaux, des bourses... Encore une fois, ces objets reviennent de manière récurrente dans chacune des photographies de la série. La mise en scène de la photographie est constituée de petits arbres appuyés sur la cabane et à l'arrière-plan s'esquisse un paysage lointain et flou : il s'agit d'une toile peinte par le service artistique du studio Notman. Cette toile produit un effet de profondeur tout en créant un vide en contraste avec la masse sombre de la cabane à droite. Une rythmique est créée par la répétition des bâtons soutenant l'abri, et cela accentue ainsi le dynamisme du regard et instaure un mouvement de va-et-vient entre les personnages et les objets suspendus. Les manches des haches au premier plan agissent comme des vecteurs qui dirigent le sens de la lecture en imposant des lignes directrices obliques et opposées, constituant un triangle inversé. De la sorte, l'attention du spectateur est resserrée sur les personnages contenus dans ce triangle. Un second triangle (à l'endroit) est créé par le protagoniste assis. L'alignement de ses bras et de la couverture forment le sommet du triangle et les bûches servent de base à cette forme. Ce triangle retient pour un moment l'attention

sur le personnage qu'elle contient. Lorsque le regard poursuit le sens « habituel » de la lecture (de gauche à droite), il termine sa trajectoire sur la tête de l'original. Enfin, le positionnement de cette tête réoriente l'attention vers le centre de la composition.

Dans cette première photographie de la série, nous pouvons observer que Notman complexifie la scène en créant plusieurs centres d'intérêt à l'aide de formes triangulaires. À travers différentes obliques suggérées par le manche des haches ou les canons des fusils, par exemple, Notman dynamise la composition en réorientant le sens de la lecture habituelle de l'image. Par ces obliques, le regard du spectateur parcourt l'image dans un sens et puis dans l'autre, jusqu'à ce qu'il se mobilise à l'intérieur d'une forme triangulaire. Puisque le triangle est une forme fermée, il maintient le regard du spectateur à cet endroit en particulier. Cet arrêt sur l'image oblige le spectateur à considérer plus longuement le contenu de cet espace fermé. Cette stratégie permet à Notman de mettre l'accent sur certains éléments nécessaires à la lecture de l'œuvre. Ce sont les accessoires de la chasse qui forment le triangle et ce sont les personnages qui sont contenus dans ces formes. Les objets de la chasse jouent ainsi un rôle prioritaire dans la construction de la narration de l'image, puisqu'ils guident la lecture du spectateur et mettent en valeur les actions des personnages. Nous allons approfondir l'analyse narrative des œuvres de Notman au prochain chapitre.

### 1.2.3.2. À l'aube, l'alarme

La deuxième photographie de la série *La chasse à l'original*, intitulée *À l'aube, l'alarme* (fig. 2.) présente le même décor que l'image précédente : la cabane à droite, la toile de fond peinte à gauche, les bûches au premier plan (elles sont maintenant à droite). Encore une fois, l'abri crée cette masse sombre et rythmée qui encadre l'activité des personnages et semble de la sorte les protéger de la menace à gauche. À la différence de la première photographie de la séquence, la prise de

vue sur la mise en scène est réalisée d'un peu plus loin (plan plus large). De plus, on ne retrouve plus tous les objets au sommet de la cabane. On aperçoit toutefois une peau d'animal suspendue au centre gauche de la composition, des gamelles, de la nourriture, des roches, un seau, des arbustes... Les manches des haches sont disposés de sorte qu'ils créent des obliques qui se croisent en un triangle dont la pointe coïncide avec l'extrémité du canon du fusil de chasse braqué en direction de la bête à l'arrière-plan. De nouveau, les objets de la chasse semblent être l'élément clé qui guide le sens de la lecture du spectateur. Au sein de la représentation, il y a quatre personnages : trois regardant en direction du sujet de l'alarme et un autre est toujours endormi. Une bête « dangereuse », probablement un ours, attire l'attention des trois personnages.

#### 1.2.3.3. *Le petit-déjeuner*

*Le petit-déjeuner* (fig. 3.) constitue la troisième photographie de cette série. Le décor est semblable aux scènes précédentes. Le plan est à nouveau resserré sur les personnages, comme à la première photographie. L'abri, cette masse sombre et rythmée, retrouve ses objets suspendus : raquettes, gants, bourses, manteaux... L'arrière-plan peint crée chaque fois un vide en opposition avec la cabane. Les cinq personnages du second plan sont divisés en deux groupes. Chacun des groupes concentre son regard sur l'activité qui l'occupe : la préparation du déjeuner. Encore une fois, le titre appuie l'action représentée. Le groupe à gauche forme un triangle et comprend trois personnages. Le groupe à droite est composé de deux personnages. Des bûches à l'avant-plan entravent l'accès au groupe de droite. Le chemin visuel débute donc à la gauche de la mise en scène à l'aide du manche de la hache, qui génère une diagonale traversant le groupe à gauche et aboutissant aux objets suspendus à l'arrière-plan. Puis, au second plan à droite, le prolongement d'une forte oblique provoqué par le bâton soutenant un seau conduit le regard vers le fusil sur lequel l'homme debout s'appuie. L'accent est encore une fois mis sur les accessoires de la scène représentée.

#### 1.2.3.4. *La mort de l'original*

La quatrième photographie, intitulée *La mort de l'original* (fig. 4.), apporte une nouvelle dynamique à la série. Le changement de décor suggère que l'action se déroule à l'extérieur du campement, c'est-à-dire dans la forêt. Ce changement correspond vraisemblablement à la modification du lieu de la narration. On ne retrouve donc plus l'abri, mais seulement quelques arbres disposés à l'arrière des personnages ainsi qu'un arrière-plan peint. Le premier plan représente uniquement une étendue blanche de fausse neige. Les quatre personnages au centre sont disposés de manière à constituer une composition triangulaire. À l'intérieur de ce triangle, chacun des regards se concentre sur la bête morte. Les bois de la tête de l'original créent un pont entre le groupe de personnages à droite et le protagoniste à gauche. Le fusil tenu par le personnage de droite apporte une diagonale qui pointe en direction de celui qui est occupé à dépecer l'animal; objet de tous les regards.

#### 1.2.3.5. *Le retour*

La suite logique du récit nous conduit vers la cinquième photographie de la série : *Le retour* (fig. 5.). C'est le retour des chasseurs au campement et c'est aussi la reprise du décor à l'arrière-plan : l'abri à droite et la toile de fond peinte à gauche. Encore une fois, on retrouve de la neige et des bûches à l'avant-plan. Les cinq personnages sont disposés sur le plan intermédiaire. Une oblique est créée par le même bâton qu'à la troisième photographie, mais elle souligne cette fois-ci le mouvement engendré par les personnages assis, à genou, puis debout. De plus, le manche de la hache du personnage à genou répète cette oblique et donc l'accentue. Ce qui est intéressant dans ce mouvement diagonal, c'est qu'il correspond à la représentation symbolique des trois âges. On retrouve ainsi représentées dans une même scène les trois générations des guides Gros-Louis. D'après le site Internet du

musée McCord<sup>29</sup>, il s'agissait de chasseurs et de trappeurs de renom à Wendake. Dans l'ordre, on reconnaît : « Le vieux François Gros-Louis » assis, « La plume » (surnom du fils) à genou et « Sassenio » (le petit-fils) debout. On peut donc constater que la jeunesse est représentée debout et vigoureuse, et puisqu'elle se trouve à gauche, elle incarne aussi le point de départ de la lecture de la photographie. Les deux autres personnages debout, qui se situent entre les trois guides, occupent le rôle des chasseurs qui ont engagé ces guides pour les accompagner durant leur expédition. Les accessoires de la chasse, comme les raquettes, les seaux, les armes et la tête d'orignal, sont disposés à l'avant de la frise des protagonistes. On ne peut faire abstraction de l'horizontale constituée par un bâton fermant la composition juste au-dessus de la tête des personnages debout.

#### 1.2.3.6. *Les guides*

La sixième photographie, intitulée *Les guides* (fig. 6.), présente les trois guides précédemment cités. Dans un plan plus resserré du même décor, on retrouve les trois personnages au centre formant une composition triangulaire. Chacun des trois guides est concentré sur son objet. Au sommet du triangle, le « Vieux » trône cette fois-ci dans la représentation, avec sa pipe à la bouche et tenant une peau d'animal entre les mains. Le personnage à gauche (« Plume ») semble occupé à réparer une raquette et le petit-fils (« Sassenio ») astique son fusil de chasse. Au pied de cette composition triangulaire, on aperçoit un seau et les mêmes bûches qu'aux photographies précédentes. Sur ces bûches, il y a une hache dont le manche crée une oblique. Cette dernière croise une autre diagonale qui est amenée par le canon du fusil. Ainsi se forme un triangle inversé à celui qui est construit par la disposition des personnages. L'abri et ces nombreuses diagonales apportent un rythme qui souligne une fois de plus les accessoires qui y sont suspendus (les raquettes, par exemple).

<sup>29</sup> Musée McCord, « Clefs pour l'histoire », [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20494> >. Consulté le 5 mai 2009.

### 1.2.3.7. *Le vieux chasseur*

Enfin, la dernière photographie s'emploie uniquement à présenter *Le vieux chasseur* (fig. 7.). Le guide est au centre de la composition, dans un décor simulant l'espace de la forêt. On ne retrouve plus l'abri tout comme à la quatrième photographie de la série. Il y a de petits arbres au tronc blanc, de chaque côté du personnage, qui contrastent nettement avec l'arrière-plan peint et sombre. Un tronc, ressemblant plutôt à un simple bâton, accentue aussi la verticalité du protagoniste. On distingue plusieurs branches à l'avant-plan ainsi qu'une peau d'animal à la gauche. Une importante oblique, amenée par le fusil de chasse et répétée par le manche de la hache située au dos du personnage, oblige le regard à s'arrêter sur un détail très net de la photographie : une branche de sapin qui semble gelée par le froid de l'hiver. C'est une prouesse technique impressionnante réalisée par Notman.

### 1.3. Les comptes rendus des séries sur la chasse par Wilson

Nous venons donc de procéder à la description de chacune des photographies de la série *La chasse à l'original* dans le but d'exposer les stratégies visuelles employées par Notman. En outre, cette description nous permet de mettre en lumière le processus que tout spectateur est amené à faire (de manière plus ou moins intuitive) au moment de la réception des séries photographiques de Notman. Grâce à cette description, nous serons en mesure de comprendre le rôle des dispositifs scéniques dans la réception du spectateur. Ce dernier est amené à se construire mentalement le récit des photographies successives de la série; sujet de notre prochain chapitre.

Contemporain de Notman, Edward Wilson s'est livré dans le périodique *The Philadelphia Photographer* à un exercice de description semblable. En 1867, Wilson réalise un compte rendu élogieux de chacune des séries envoyées par Notman, à

commencer par *La chasse au caribou*, puis à *La chasse à l'orignal* et *Les scènes de trappe*. Notman collabore régulièrement à ce périodique influent. *The Philadelphia Photographer*<sup>30</sup> accorde une place importante à l'art, aux méthodes innovatrices et au studio montréalais de Notman. Ce périodique circulait aux États-Unis et était produit à Philadelphie, reconnue alors comme la capitale américaine de la photographie<sup>31</sup>. *The Philadelphia Photographer* est un journal (illustré) mensuel voué à la photographie et son format était de 7 × 10 pouces. Il est publié de 1864 à 1889. Il est intéressant de noter que Notman forme avec Wilson la Centennial Photographic Company en 1876 afin d'obtenir le monopole de la photographie à l'exposition universelle qui se tient cette année-là à Philadelphie.

L'importance de ce périodique aux États-Unis porte à réfléchir sur l'impact de la réception, puis de la diffusion des représentations de la chasse de Notman à son époque. Avant d'aborder la dimension sociale de la circulation des représentations photographiques de Notman, nous allons nous intéresser au processus individuel que chaque spectateur est amené à faire au moment de la réception de ces œuvres. Le mode de réception qu'Edward Wilson emploie est le même pour chaque individu qui reçoit les séries photographiques de Notman. C'est pourquoi les descriptions de Wilson serviront d'exemples dans l'analyse menée dans ce mémoire. Wilson procède à une mise en récit lors de ses descriptions complètes des séries sur la chasse de Notman. Nous allons donc nous intéresser particulièrement aux spectateurs qui perçoivent mentalement les images de Notman selon la narration livrée par Wilson. Nous avons choisi le cas d'Edward Wilson puisqu'il nous permet de nous resituer à l'intérieur de la réception contemporaine aux œuvres de notre photographe. À travers ses descriptions détaillées, il nous livre le mode d'emploi des représentations de Notman. Edward Wilson fait également partie du corpus de ce

---

<sup>30</sup> *The Philadelphia Photographer* est un journal (illustré) mensuel voué à la photographie et son format était de 7 × 10 pouces. Il est publié de 1864 à 1889. Il est intéressant de noter que Notman forme avec Wilson la *Centennial Photographic Company* en 1876 afin d'obtenir le monopole de la photographie à l'exposition universelle, qui se tient cette année-là à Philadelphie.

<sup>31</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, la ville de Philadelphie était en effet reconnue comme la capitale de la photographie. C'est en 1862 que la *Photographic Society of Philadelphia* fut créée. À ce sujet, voir : Kenneth Finkel, *Legacy in Light : Photographic Treasures from Philadelphia Area Public Collections*, Philadelphie, The Library Company of Philadelphia, 1990, p. 11.



mémoire. C'est pourquoi nous ferons référence à ce dernier tout au long du prochain chapitre. Il nous servira de guide à l'analyse de la réception contemporaine des œuvres de Notman.

## CHAPITRE II

### LES RÉCITS PHOTOGRAPHIQUES DE LA CHASSE

Ce chapitre vise à étudier la place du spectateur en regard des fictions narratives que sont en réalité les séries sur la chasse de Notman. Nous nous intéresserons aux conditions de lecture proposées par ces séries en nous appuyant notamment sur les observations d'Edward Wilson, un contemporain de Notman et auteur de comptes rendus parus dans *The Philadelphia Photographer*. Tout d'abord, nous analyserons la mise en scène telle qu'employée par Notman afin de comprendre l'effet de cette stratégie chez les spectateurs des séries sur la chasse. Nous verrons que la réception des photographies de Notman procède selon mode immersif. À cet égard, les descriptions de Wilson sont édifiantes. Celles-ci sont constituées sous la forme du récit extrapolant les réalités figurées dans les images de Notman. Ce processus de fabrication, réalisé par Wilson, est à l'image de ce que chaque spectateur est amené à effectuer au moment de la réception des œuvres. Ce cadre d'analyse constitue un préalable essentiel à la compréhension du rôle joué par l'imaginaire dans la constitution et la diffusion de stéréotypes culturels associés aux représentations de la chasse au XIX<sup>e</sup> siècle, propos du troisième et dernier chapitre de ce mémoire.

## 2.1. Le subterfuge de la mise en scène dans les photographies de Notman

Le recours à la mise en scène est manifeste dans les séries sur la chasse. Elle implique l'organisation des différents éléments nécessaires à l'élaboration de la représentation. Les accessoires, les personnages et les décors participent en effet à la composition du sujet. La mise en scène étant d'usage dans les arts de la scène, les peintres, puis les photographes à leur tour ne tarderont pas à employer ce dispositif. Dans les photographies du XIX<sup>e</sup> siècle, la mise en scène pouvait servir à différentes fins. Par l'emploi de stratégies visuelles rencontrées dans les arts consacrés, les photographes espéraient hisser le médium au rang des beaux-arts<sup>32</sup>. Le dispositif scénique était souvent de mise puisque la photographie des années 1860 exigeait une quasi immobilité de la part des modèles, et ce, autant pour des raisons techniques liées à la durée des temps de pose qu'en raison des conventions du studio. La mise en scène permettait aussi de rehausser le statut social du sujet photographié en lui faisant emprunter des rôles valorisants. De la même façon, le dispositif scénique autorisait la construction d'une identité exotique purement artificielle en représentant des individus costumés. La photographie de M. Reynolds déguisé en autochtone (fig. 8.) et les photographies du carnaval de patinage de Notman démontrent bien cet intérêt pour la mascarade. De la même manière qu'au théâtre, le photographe dispose à sa guise les éléments de la scène, comme les accessoires et les acteurs, afin de transmettre des informations relatives au contenu de l'œuvre. Le rapprochement entre le théâtre et les photographies de Notman est évident si on se réfère aux critères établis par Dominique de Font-Réaulx. Dans son article « Le vrai sous le fantastique »<sup>33</sup>, l'auteur relie la photographie à la création théâtrale de son temps et postule que tous les deux suscitent les mêmes enjeux :

---

<sup>32</sup> « La seule réponse qu'ils [les photographes] aient trouvée à leurs interrogations pour hausser la photographie au niveau de l'art a été de copier l'art officiel [...] », Pierre-Jean Amar, *La photographie histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Édisud, 1993, p. 54.

<sup>33</sup> Dominique de Font-Réaulx, « Le vrai sous le fantastique », *Études photographiques*, no 16, (mai 2005), [En ligne], < <http://etudesphotographiques.revues.org/index1020.html> >. Consulté 20 septembre 2010.

[...] le désir de ne pas rompre l'illusion de la représentation, l'utilisation de la lumière – tant dans sa maîtrise que dans le choix des sujets qu'elle éclaire et, au-delà, dans le mode de création qu'elle permet –, le sens de la composition fondé sur un rapport des masses qui puise, en partie, sa logique dans les procédés de création des décors théâtraux.<sup>34</sup>

Dans la citation précédente, l'auteure traite plus spécifiquement des daguerréotypes. Cependant, nous pouvons adapter ces critères aux photographies de Notman. Tout comme au théâtre, Notman a recours à la mise en scène afin de créer une illusion du réel. Il s'emploie à masquer les supports utilisés pour la pose des personnages en déployant préférentiellement les éléments du décor : « It would appear that he [Notman] made limited use of posing stands in these series, preferring to use the natural supports provided by props in the scene.<sup>35</sup> » Afin de ne pas rompre l'illusion de la représentation, Notman intitule ses photographies selon l'action proposée par les récits sur la chasse. En outre, Notman ajoute l'inscription « From Nature » au bas de ses photographies et dans les publicités faisant la promotion de ses séries (voir app. A. 2.). Cette indication participe au subterfuge de la mise en scène puisqu'elle accentue l'illusion de la représentation. L'inscription « From Nature » suggère que les photographies ont été prises en milieu naturel alors qu'elles ont été confectionnées à l'intérieur du studio de photographie. Ensuite, tout comme au théâtre, l'utilisation de la lumière dans les photographies de Notman est sans contredit une composante primordiale de la mise en scène. Dans l'œuvre *Autour du feu de camp* (fig. 9.), le photographe utilise un éclairage au magnésium pour simuler un flamboiement provenant du feu qui illumine les visages des protagonistes de la scène. De surcroît, plusieurs photographies des trois séries sur la chasse illustrent un groupe de cinq personnages disposés selon l'action du récit. Le cadrage est resserré sur les personnages, formant ainsi une masse dynamique. De cette façon, nous pouvons affirmer que les photographies de Notman présentent une composition à la manière du théâtre.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Stanley G. Triggs, « Lettre à Ms. Joan Morgan », 3 octobre 1978, *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 3 mai 2010.

Il nous apparaît incontournable de souligner que la mise en scène et l'aspect théâtral des photographies de Notman évoquent la pratique des tableaux vivants. Ces tableaux offrent une représentation figée d'un épisode, d'un moment ou d'un sujet en particulier où des acteurs costumés prennent la pose dans des décors scéniques. Dans les œuvres de Notman, les personnages interprètent les rôles de guides « indiens » ou de chasseurs posant dans des décors confectionnés sous la direction artistique du studio. Les acteurs doivent conserver la pose jusqu'au moment de la prise de vue photographique qui se charge de la pérennisation du tableau vivant. Auteur de *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*<sup>36</sup>, Quentin Bajac explique que cette pratique venant de France et d'Allemagne est devenue très populaire dans la société britannique durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. Bajac définit le tableau vivant de la manière suivante : « Ces mises en scène immobiles et costumées pouvaient prendre diverses formes, parfois créations littérales de toiles célèbres, mais de plus en plus souvent, à mesure que le siècle avance, simples incarnations de scènes tirées de l'histoire, de la mythologie ou de la littérature, sans référence picturale explicite [...]»<sup>38</sup>. Julia Margaret Cameron (1815-1879) est l'exemple le plus remarquable de cette pratique. Cette photographe britannique œuvrait à la même époque que Notman et concevait des scènes illustrant les thèmes de la littérature, de l'histoire, de la mythologie, de la religion... Ainsi, à la différence de Cameron, Notman construit ses tableaux vivants à partir des récits de la vie courante. L'originalité de l'œuvre de Notman provient en partie de cette combinaison entre une pratique qui relève d'une tradition aristocratique et la représentation de sujets plus triviaux, comme la chasse et la pêche. Le choix de ces sujets en particulier justifie une approche plus sociale des œuvres de Notman. C'est ce que nous allons analyser au troisième chapitre de ce mémoire. Par ailleurs, Jana Bara dans son mémoire

<sup>36</sup> Quentin Bajac, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1999, 79 p.

<sup>37</sup> Par ailleurs, un séminaire intitulé *Tableau vivant ou l'image performée. Sources, méthodes, enjeux* figurait en 2011-2012 au programme de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris. Il était organisé par Julie Ramos et Léonard Pouy. À ce sujet, voir la programmation en ligne : Institut national d'histoire de l'art, programme du séminaire *Le tableau vivant ou l'image performée. Sources, méthodes, enjeux*, [En ligne], < [http://www.inha.fr/IMG/pdf/Le\\_tableau\\_vivant\\_ou\\_l\\_image\\_performee.pdf](http://www.inha.fr/IMG/pdf/Le_tableau_vivant_ou_l_image_performee.pdf) >. Consulté le 15 novembre 2011.

<sup>38</sup> Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 7.

souligne également que la création des séries sur la chasse de Notman provient de la combinaison de cette forme de divertissement artistique que sont les tableaux vivants et les récits d'aventure typiquement canadienne. Bara décrit le contexte de cette pratique à l'époque de Notman : « The Victorian taste for play was stimulated by a popular revival of costume and fancy-dress parties, masquerades, *tableaux-vivants* and balls, that were complemented by the popularity of story or genre photographs in the second half of the 1860's.<sup>39</sup> » Le choix du registre des scènes de genre contribue au rapprochement des photographies de Notman aux tableaux vivants. Bajac rappelle que les photographies de groupe réfèrent souvent à la pratique des tableaux vivants : « [...] la longueur des temps de pose exigeait des personnes disposées avec art et entraînées, par la pratique, à rester absolument immobiles pendant quelques secondes. La pratique renvoyait à celles du tableau vivant : il est patent que certaines de ses photographies de groupe contiennent un élément dramatique qui les éloigne du portrait pour les rapprocher du genre [...]»<sup>40</sup> ». Il en va ainsi en effet des photographies de Notman où la chasse s'inscrit dans le registre de la scène de genre. Fait intéressant, Bajac souligne que les photographies réalisées par les Écossais Hill et Adamson au cours des années 1840 constituent les premiers tableaux vivants photographiques. Tel que mentionné au premier chapitre, Notman est aussi d'origine écossaise (immigré au Canada en 1856), si bien qu'il est fort probable que ces deux photographes aient exercé une certaine influence sur son œuvre. Bajac précise que la photographie britannique « [...] s'attachait à faire de ce médium non pas seulement l'instrument d'enregistrement d'une réalité donnée, mais aussi un vecteur de rêve et d'imaginaire, au même titre que la peinture ou la gravure.<sup>41</sup> » Nous croyons que Notman participe de cette volonté de fabriquer des photographies qui transmettent les imaginaires, les croyances, les identités et les histoires d'une collectivité. C'est ce que nous aborderons au troisième chapitre. Ce détour par la pratique du tableau vivant nous permet de comprendre de quelle manière la mise en scène est employée. Les tableaux vivants de Notman racontent

<sup>39</sup> Jana Bara, « Furs in Fashion as Illustrated in the Photo-Portraiture of William Notman in the 1860's », *op. cit.*, p. 56.

<sup>40</sup> Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 6.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

des récits de chasse et la mise en scène dispose les différents éléments de la composition (accessoires et personnages), oriente le regard vers les indices menant à la narration (par exemple, le manche de la hache crée une oblique au sein de la composition), construit un espace (le campement, la forêt) et suggère une heure du jour ou de la nuit.

D'abord, nous avons analysé la mise en scène dans les séries photographiques de Notman. Ce dispositif s'inspire du théâtre et évoque la pratique des tableaux vivants. Ensuite, nous avons vu que la mise en scène était un stratagème afin de favoriser l'impression de réalité de ce qui est représenté. Il arrive cependant que ce dispositif fictionnel compromette le réalisme souhaité par le créateur de l'œuvre :

L'examen de ces mises en scène photographiques nous révèle un monde non seulement statique, mais figé : la dramatisation passe par l'exacerbation des attitudes et des expressions, sur le mode statuaire ou pictural; elle écarte le naturalisme au profit d'une théâtralisation rendue parfois encore plus évidente par la longueur même du temps de pose. Car l'immobilité absolue des modèles est une condition nécessaire de la réussite esthétique du tableau, véritable « nature immobile ». <sup>42</sup>

Ainsi, le recours à la mise en scène peut trahir les prétentions du photographe à tendre vers l'illusion de la représentation. Pour ne pas la rompre, le photographe n'aura d'autres choix que de dissimuler toute trace de la mise en scène.

Dans une lettre adressée à Joan Morgan<sup>43</sup>, Stanley G. Triggs, auparavant conservateur des Archives photographiques Notman, avance que le photographe cherchait à dissimuler les éléments de la mise en scène afin de garantir la vraisemblance des représentations de la chasse :

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>43</sup> Joan Morgan devient Joan M. Schwartz. Elle est professeure d'histoire de l'art à l'Université Queen's et spécialiste du domaine de la photographie et des archives.

It would appear that he made limited use of posing stands in these series, preferring to use the natural supports provided by props in the scene; the tent poles, rifles, moose antlers, rocks, trees, knees, elbows, etc. By these methods he often achieved remarkably convincing poses even with a large group [...].<sup>44</sup>

Notman emploie la mise en scène pour réaliser des représentations vraisemblables. Il est à noter que la mise en scène ne sert pas toujours cette fin. Par exemple, elle peut être utilisée dans le cadre du cinéma de science-fiction, sans que le but visé de cette stratégie soit d'imposer une impression de véracité au spectateur. Dans les œuvres de Notman, la mise en scène est employée comme un leurre afin de tromper la perception du spectateur. Toutefois, ce dispositif laisse inévitablement des indices de sa mise en place et ne peut que créer une illusion de réalité. Il en va de même avec la prise de vue photographique. La photographie est une « construction » puisqu'elle est réalisée en fonction des choix de son créateur (le sujet, le cadrage, les paramètres d'exposition et de prise de vue...). Il y a une forme de confusion lorsque l'on revendique la fidélité de la représentation photographique en vertu de sa nature objective supposée. Du fait que les œuvres de Notman sont des photographies, nous distinguons les prétentions référentielles sur deux plans : celui de l'organisation des images par le recours à la mise en scène et celui des croyances véhiculées à propos de l'objectivité de l'appareil photographique. À propos d'une photographie du XIX<sup>e</sup> siècle semblable aux œuvres photographiques de Notman<sup>45</sup>, André Rouillé (un historien de la photographie) relate ce qui suit : « La supercherie qui consiste à donner pour réel ce référent fictionnel, est précisément servie par la photographie et par la crédulité largement partagée à propos de la "fidélité" et de la "vérité" de sa représentation. » Rouillé mentionne également que : « [...] loin d'être inhérent à l'image photographique, l'effet de réel est, au contraire, menacé par une dérive fictionnelle constante que les portraitistes tentent précisément d'endiguer [...].<sup>46</sup> ». Ainsi, au moyen de la dissimulation de la mise en

<sup>44</sup> Stanley G. Triggs, « Lettre à Ms. Joan Morgan », *op. cit.*

<sup>45</sup> Il s'agit d'un photomontage faisant référence à un fait réel : L'assassinat de Gustave Chaudey dans la prison de Sainte-Pélagie, le 23 mai 1871, par Appert. Voir : André Rouillé et Bernard Marbot, *Le corps et son image : photographies du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Contrejour, 1986, p. 91.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 86.



scène, Notman tend à contrôler « l'effet-fiction<sup>47</sup> », constituant l'esthétique du portrait de studio au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>. Même si la photographie prétend être authentique, il y a inévitablement un glissement fictionnel qui exige un certain contrôle de la part du photographe. Concrètement, on voit cela s'opérer par « [...] le camouflage minutieux du dispositif scénique du studio, la régulation stricte des attitudes, l'indifférence obligée des modèles vis-à-vis des accessoires, la proscription du rire et du ludique [...]»<sup>49</sup>. Le contrôle de l'effet de fiction est perceptible dans les scènes construites par Notman. La désinvolture des modèles face aux accessoires est manifeste dans les photographies de Notman puisqu'il paraît évident que les acteurs se prêtent au jeu de la fiction et incarnent leurs rôles respectifs. De plus, un examen approfondi permet de discerner les accessoires de la mise en scène : « Close inspection of the photographs reveals that the background is painted on a portable screen [...] but the trees, shrubs, weeds, and rocks are real [...] Notman at times used sheep fleeces to simulate snow rather than white fox fur. In the scenes around the camp fire and tent he used salt to imitate packed snow.<sup>50</sup> » Notman usait de toutes sortes de stratégies afin de créer une illusion du réel : le camouflage des dispositifs de maintien de la pose (« posing stands »), l'usage d'une toile de fond peinte reproduisant l'effet d'un paysage lointain, l'emploi de fourrure de renard simulant de la neige sur le sol, d'animaux empaillés, de vraies armes, d'accessoires de chasse, le recours à une lumière au magnésium pour recréer l'éclairage que produit un feu de camp... Ces éléments de la mise en scène jouent un rôle essentiel dans la lecture de l'œuvre de Notman. Selon Jean-Jacques Roubine, auteur de *Théâtre et mise en scène 1880-*

<sup>47</sup> « Le contrôle de l'effet-fiction est d'ailleurs l'une des finalités des nombreuses règles et prescriptions énoncées dans les ouvrages photographiques, tacitement respectées par les opérateurs et constitutives de l'esthétique du portrait d'atelier », *Ibid.*

<sup>48</sup> Jean-Jacques Roubine traite de l'effet de réel au théâtre de la même manière qu'André Rouillé à propos de la photographie. Au sujet d'une pièce de théâtre utilisant les objets réels au lieu de leurs simulacres, il précise ceci : « Il faudrait quand même y regarder à deux fois : cet "effet de réel" est aussi "effet de théâtre" [...] Qu'il suffise de rappeler l'effet que produisent sur le plus endurci des amateurs de théâtre certains simulacres dont il sait bien pourtant que ce ne sont que des "effets de théâtre" [...] ». L'effet de théâtre de Jean-Jacques Roubine peut ainsi être comparé à l'effet-fiction d'André Rouillé. L'auteur identifie cela à une tendance illusionniste qui prévalait depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette tendance, dont les partisans sont appelés les naturalistes au théâtre, tente de camoufler tous les instruments témoignant de la théâtralité pour tendre vers plus de vraisemblance de la représentation. Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 1980, p. 27.

<sup>49</sup> André Rouillé et Bernard Marbot, *op. cit.*, p. 86.

<sup>50</sup> Stanley G. Triggs, « Lettre à Ms. Joan Morgan », *op. cit.*

1980<sup>51</sup>, la mise en scène constitue un art autonome qui a bouleversé le monde du théâtre. L'auteur poursuit en indiquant que :

[j]usqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, [...] tout devait être mis en œuvre pour que le pouvoir illusionniste de la représentation atteigne à une efficacité maximum. En d'autres termes, le metteur en scène se donnait pour but d'organiser la confusion mentale du spectateur! Affirmation à peine paradoxale : l'idéal, jamais atteint, mais toujours visé, était bien que le spectateur prît la fiction de la représentation pour le réel [...]. Ainsi, par exemple, tout ce qui était instrument de production de l'illusion théâtrale devait-il être masqué, rendu invisible au spectateur, sous peine de lui rappeler qu'il était en train d'assister à une entreprise de mystification dont il était la victime consentante.<sup>52</sup>

Cette remarque n'est pas sans rappeler les méthodes employées par Notman afin de dissimuler tous les éléments renvoyant justement à la mise en scène. Selon nous, le dispositif de la mise en scène, tel qu'utilisé dans les photographies de la chasse de Notman, servait à mettre en œuvre ce pouvoir illusionniste. Ainsi, l'analyse du mécanisme de la mise en scène à l'intérieur des compositions photographiques de Notman permet de mettre en lumière les prétentions référentielles du photographe ainsi que l'aspect fictionnel de ses œuvres. À ce sujet, André Rouillé précise que « [...] l'effet de réel, qui suppose une écriture transparente à force de respect des conventions formelles, fléchit : l'image perd sa valeur référentielle, sa forme et son fonctionnement apparaissent [...]»<sup>53</sup>. C'est donc l'effet de fiction, ou plus précisément, le « contrôle de l'effet-fiction » (ou la « contention du fictionnel<sup>54</sup> ») qui est discernable au sein des photographies de Notman. Ainsi, malgré la volonté de créer une illusion du réel au moyen du dispositif de la mise en scène, il est possible de percevoir l'effet de fiction au sein des œuvres de Notman. Selon André Rouillé, cet effet de fiction est perceptible à travers l'organisation des composantes de l'image. Comme nous l'avons vu, le subterfuge de la mise en scène dans les photographies de Notman influe sur la réception des spectateurs des

<sup>51</sup> Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*, 255 p.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>53</sup> André Rouillé et Bernard Marbot, *op. cit.*, p. 87.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 86.

œuvres. Il est important d'approfondir l'analyse de la réception puisqu'elle nous permettra par la suite de comprendre le rôle créateur du spectateur dans la consolidation ou l'édification des stéréotypes et des mythes véhiculés par les œuvres de Notman<sup>55</sup>. Les positions théoriques de Jean-Marie Schaeffer aideront à la compréhension de la notion de fiction, qui est davantage orientée sur le plan de la réception.

## 2.2. Le mode de réception des œuvres de Notman : des spectateurs consentants

Nous avons établi que les œuvres de Notman étaient sujettes à une dérive fictionnelle constante. Nous pourrions donc être tentés de qualifier les œuvres photographiques de Notman de fictives, mais ce serait un constat précipité. Dans les termes de Jean-Marie Schaeffer, la fiction est un produit de l'imaginaire et le spectateur doit être conscient qu'il se trouve face à une œuvre de cette nature pour qu'elle fonctionne correctement<sup>56</sup>. C'est à cette condition qu'un « pacte communicationnel » peut s'établir entre le créateur et le spectateur d'une œuvre. La spécificité des fictions artistiques, dont les œuvres de Notman font partie, fait appel à deux notions distinctes et complémentaires : l'aspect ludique et l'imitation. Au même titre que les jeux fictionnels, les productions artistiques participent « à la sphère du "ludique"<sup>57</sup> », puisque le spectateur est libre de s'imprégner des représentations en fonction du plaisir que l'exercice génère. Puis, les fictions ludiques « [...] mettent toutes en œuvre un processus représentationnel bien particulier qui est celui de la mimésis, ou pour employer un terme plus direct, celui de l'imitation [...]»<sup>58</sup>. Trois mécanismes mimétiques ancestraux sont identifiés par le philosophe afin de déterminer le fonctionnement des fictions ludiques : « [...] la feintise ludique,

<sup>55</sup> Au prochain chapitre, nous nous intéresserons plus précisément aux mythes et aux stéréotypes ainsi qu'à l'effet de la diffusion d'une telle production.

<sup>56</sup> Voir : Jean-Marie Schaeffer, « Représentation, imitation, fiction : de la fonction cognitive de l'imagination », in *Les lieux de l'imaginaire*, sous la dir. de Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, Montréal, Liber, 2002, p. 15-32.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>58</sup> *Ibid.*

l'immersion mimétique et la modélisation analogique<sup>59</sup> ». À ce propos, Nathalie Zaccai-Reyners précise que « [l]a combinaison de ces trois compétences a notamment pour effet d'induire, chez le créateur comme chez le destinataire de fictions, une attitude mentale spécifique qui se manifeste par un découplage entre les représentations activées et les croyances qui en découlent. Ce découplage est caractéristique de l'immersion proprement fictionnelle.<sup>60</sup> » Le mécanisme de feintise ludique consiste en des « simulacres d'actions sérieuses<sup>61</sup> ». Nous affirmons que les représentations de Notman illustrent de manière ludique une simulation sérieuse d'expéditions de chasse en pleine nature. Il faut préciser que « [...] la fiction n'imité pas la réalité, mais nos modes de représentation de la réalité.<sup>62</sup> » Pour ce qui est de l'immersion mimétique, Schaeffer précise que « [c]e qui distingue les usages fictionnels des représentations visuelles mimétiques de leurs usages non fictionnels est l'existence d'un cadre pragmatique de feintise partagée et le fait que nous accédons à la modélisation à travers cette variante spécifique de l'immersion mimétique qu'est l'immersion fictionnelle.<sup>63</sup> » La « feintise partagée » est une expression que Schaeffer emprunte à John R. Searle et qu'il fait équivaloir en ses propres termes à la feintise ludique<sup>64</sup>. Parfois, l'auteur combine les deux expressions et qualifie de « feintise ludique partagée » cette entente entre le créateur d'une œuvre de fiction qui, en instaurant un cadre pragmatique propice à « l'immersion fictionnelle », permet au spectateur de reconnaître l'intention de feindre. Cette sorte de « pacte implicite » entre le créateur et le spectateur d'une œuvre est en lien avec la « compétence fictionnelle » dont le développement complexe débiterait dès l'enfance, par le biais des jeux, et permettrait la maîtrise de la réalité.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>60</sup> Nathalie Zaccai-Reyners, « Fiction et typification. », *Methodos : savoirs et textes*, no 5, (avril 2005), [En ligne], < <http://methodos.revues.org/378> >. Consulté le 23 septembre 2010.

<sup>61</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 28.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>63</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 290.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 146 : « Le cadre pragmatique approprié est évidemment celui qu'on désigne couramment par les expressions de "feintise ludique" ou encore de "feintise partagée" (Searle). »

Un peu plus haut, nous avons établi que, au moyen de la dissimulation de la mise en scène, Notman tente d'installer un cadre propice à l'immersion fictionnelle. L'intention de feindre est percevable en vertu du subterfuge mis en place par le photographe afin de créer l'illusion de la réalité. Puis, la fiction ludique induit également un ultime mécanisme qu'est la modélisation analogique. C'est ce mécanisme « [...] qui nous amène à traiter la représentation fictionnelle comme si elle était une représentation factuelle et de nous l'approprier à travers des mécanismes d'introjection, de projection et d'identification.<sup>65</sup> » Cette appropriation sera le sujet de notre troisième chapitre qui abordera ce mécanisme en fonction des effets sur l'imaginaire de l'ensemble de la collectivité. L'imitation a donc une fonction « modélisante » qui peut susciter des états ou des effets distincts. Par exemple, quand le spectateur se trouve en état d'immersion, cela entraîne une porosité des frontières entre fiction et réalité. Cependant, lorsque ce même spectateur subit un « effet d'entraînement », il procède à une modélisation de la réalité par la fiction. La question de la fiction se pose de la même manière, quel que soit le médium utilisé : peinture, photographie, cinéma et autres dispositifs fictionnels. Schaeffer considère la photographie comme un « vecteur fictionnel très puissant<sup>66</sup> ». Comme cela a été mentionné plus haut, la mise en scène sert à feindre la représentation de la réalité dans les photographies de Notman. Les tableaux vivants représentant des scènes de chasse en pleine nature consistent justement en des simulacres d'actions sérieuses. Les acteurs jouent leur rôle pour l'instant de la prise photographique. Le spectateur des œuvres de Notman est amené à recevoir ces représentations fictionnelles comme s'il s'agissait de photographies prises lors d'une expédition de chasse au milieu d'une forêt.

Nous avons repéré un élément clé dans l'œuvre de Notman qui installe un cadre propice à l'immersion fictionnelle tout en reconnaissant la volonté de feindre de manière ludique : l'inscription « From Nature », qui se retrouve dans les publicités du journal *Portraits of British North American* (voir app. A. 1.). Une autre publicité

<sup>65</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Représentation, imitation, fiction : de la fonction cognitive de l'imagination », *op. cit.*, p. 29.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 32.

pour l'ouvrage *Sports, Pastimes and Pursuits of Canada* rassemblant plusieurs des séries photographiques de Notman reprend encore la même inscription : « When completed will embrace the following subjects from nature : Cariboo Hunting, Moose Hunting, Trapping, Fishing, Tobogganing, Skating, Our Civil Service [...] » (voir app. A. 3.). De même que dans l'album *Hunting Scenes in Canada* disponible aux archives du musée McCord, l'inscription « Photographed From Nature by W. Notman, Montreal, 1866 » se retrouve sous chacune des photographies de l'ouvrage. Cet album rassemble les œuvres de la série sur la chasse au caribou. Au moyen de cette indication qui représente un acte de feintise ludique, Notman tend à favoriser l'immersion fictionnelle du spectateur qui choisit d'accepter la proposition. De fait, nous pouvons affirmer que, au même titre que la mise en scène, cette inscription agit en tant que subterfuge permettant au spectateur de s'imprégner de la représentation. Puisque le spectateur se trouve en état d'immersion fictionnelle, il adhère (partiellement ou totalement) à la véracité de ce qui est représenté. Ce mode de réception entraîne des corollaires au sein de l'imaginaire du spectateur.

En 1867, Notman envoie ses séries photographiques de la chasse à Edward Wilson, éditeur du réputé périodique *The Philadelphia Photographer*. Le rôle productif de l'imagination permet à Wilson de décrire les scènes et même d'inventer certains dialogues, atmosphères, actions ou relations entre les personnages. Par exemple, à propos de la photographie *Le trappage du lynx* (fig. 10.), Edward Wilson mentionne ceci : « Here the trappers are deliberating as to which is the best way of disposing of their game, without injuring his beautiful fur.<sup>67</sup> » La caractéristique de l'immersion fictionnelle qu'est la prédominance de l'activité imaginative sur la perception démontre bien le rôle créatif du spectateur au moment de la réception de l'œuvre. Le spectateur possède un « [...] répertoire des représentations mentales issues de [ses] interactions passées avec la réalité actuelle [et] ne sont partageables par immersion que dans la mesure où les individus qui y ont accès vivent dans des réalités (c'est-à-dire dans des représentations du réel) partagées.<sup>68</sup> » Plus loin dans

<sup>67</sup> Edward Wilson, « Composition Photographs », *op. cit.*, p. 79.

<sup>68</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 183-184.

ce chapitre, nous examinerons de quelle manière Wilson construit un récit pour chacune des séries sur la chasse à l'aide de l'imagination. Wilson présente les photographies de Notman comme un modèle exemplaire des expéditions de chasse : « To those who have no journals to edit, and who have time to go mosse-hunting, they must seem very natural.<sup>69</sup> » Dans ce passage, on entrevoit ce mécanisme qu'est la modélisation analogique, où le spectateur s'approprie la représentation et imite la simulation de Notman.

### 2.2.1. Les photographies de Notman : une immersion fictionnelle réussie ?

Bien qu'il s'agisse de constructions photographiques, certaines réactions contemporaines aux œuvres de Notman démontrent une confusion quant à la posture immersive à adopter. Wilson est un bon exemple de cette confusion puisqu'il fait la lecture des séries photographiques de Notman selon deux modes de réception. Il adopte à la fois une posture qui relate tous les détails techniques inhérents aux images photographiques de Notman (semblable à un critique d'art ou à un historien) et une autre qui relève de l'immersion fictionnelle, puisqu'il s'imprègne complètement de l'illusion de la représentation. Il va tantôt louer Notman pour ses prouesses techniques, tantôt renchérir le récit de chasse en ajoutant des détails provenant de son imagination. Afin de saisir la nature de cette confusion, nous effectuerons le rapprochement entre le cas particulier d'un auteur dont traite Schaeffer et les œuvres de Notman. Il s'agit de l'auteur Wolfgang Hildesheimer et de sa publication *Marbot. Eine Biographie*<sup>70</sup>. Cet auteur a provoqué une grande confusion sur le plan de la réception de son livre. L'ouvrage, présenté comme une biographie, a suscité un état de « factualité involontaire<sup>71</sup> » de la part de ses lecteurs puisqu'ils ont cru à la véracité de ce qui était dévoilé. Toutefois, la

<sup>69</sup> Edward Wilson, « Moose-Hunting in Canada », *The Philadelphia Photographer*, vol. 3, no 32 (juin 1866), p. 236. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

<sup>70</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Marbot. Eine Biographie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, 326 p.

<sup>71</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 295.

biographie *Marbot* était tout simplement une fiction. Schaeffer qualifie ce brouillage « d'effet de contamination » : « C'est que la stratégie de contamination la plus communément mise au service de l'effet de réel — et réalisée de manière exemplaire par la fiction réaliste — consiste à introduire des éléments référentiels — historiques, mais aussi géographiques, temporels, etc. — dans l'univers inventé.<sup>72</sup> » Cela est tout à fait applicable aux œuvres photographiques de la chasse de Notman. Schaeffer a donc identifié une liste des moyens ayant permis à Hildesheimer d'opérer ce brouillage. L'analyse de ces moyens est de mise afin de mieux cerner ceux qui sont employés par Notman pour encourager une immersion fictionnelle de la part du spectateur.

De prime abord, nous croyons que les photographies de Notman, tout comme l'ouvrage *Marbot* tentent « [...] uniquement de maximaliser la composante mimétique de son récit afin de faciliter l'immersion fictionnelle<sup>73</sup> ». D'abord, un premier moyen ayant contribué à la confusion sur le plan de la réception chez Hildesheimer est le « contexte auctorial ». Ce contexte s'intéresse à l'auteur et à sa production au sens large, permettant ainsi de mieux comprendre où se situe le créateur à l'égard de ses intentions artistiques<sup>74</sup>. Lors du premier chapitre et au début de celui-ci, nous avons développé ce contexte dans l'œuvre de Notman. Le contexte auctorial démontre que les séries sur la chasse de Notman ont été produites à des fins artistiques, tout en ayant une intention de feindre la réalité au moyen de subterfuges, comme la mise en scène et l'inscription « From Nature ». Ensuite, le « paratexte » est un autre indice important relatif à la confusion mentale du spectateur quant à la posture immersive à adopter. C'est à ce moment que l'inscription « Seven Photographs From Nature » ou les titres des photographies tels

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>74</sup> Évidemment la question de l'intentionnalité de l'artiste est complexe. Jean-Marie Schaeffer cerne ce problème qui est, selon lui, à l'origine des difficultés rencontrées quand vient le moment d'affirmer qu'une image fixe relève du fictionnel : « C'est que le cadre pragmatique dans lequel l'image est censée être reçue y demeure pratiquement toujours à l'état implicite, en sorte qu'on ne peut y accéder qu'à travers une reconstitution contextuelle plus ou moins aléatoire. Il n'est donc pas surprenant qu'on y trouve beaucoup d'états de fictionnalité, mais aussi de "factualité", involontaires, le spectateur décidant en fonction de ses propres idiosyncrasies ou, plus souvent, en fonction du type de réception privilégiée par l'époque ou le milieu dans lequel il vit. » *Ibid.*, p. 295.



que *Night-Asleep in the Cabane*, *Early Morn – The Surprise* ou *The Death* (voir app. A. 2.), prennent sens dans l'œuvre de Notman. Ils indiquent cette volonté d'immersion fictionnelle que l'artiste souhaite de la part du spectateur. Ces titres renforcent la narration que le spectateur fabrique en état d'immersion fictionnelle. Puis, on retrouve la « mimésis formelle » comme moyen permettant l'immersion fictionnelle. Bien que l'éditeur Wilson est conscient que les scènes de chasse de Notman sont des reconstitutions en studio, il lui arrive de les confondre avec des photographies d'expédition de chasse : « [...] "The Breakfast," which is the title of the next production. [...] This is a familiar scene to all who have enjoyed the trials and pleasures of a camp life. [...] but we know how good such meals taste, whether on a moose-hunt or a photographic expedition.<sup>75</sup> » Comme ultime moyen, il y a la « contamination du monde historique par le monde fictionnel ». À l'intérieur des photographies de Notman, c'est au moyen de la cohabitation d'attributs authentiques de la chasse (comme en témoigne le site Internet du musée McCord<sup>76</sup>) avec des créations utiles à la mise en scène, comme la fausse tête de l'original (tel que soulevé par Paul-Louis Martin, historien de la chasse<sup>77</sup>), que l'on constate cette contamination. En outre, l'altération du monde historique par le monde fictionnel s'effectue par l'emploi des trois guides hurons-wendats de renom, actant leurs propres rôles dans ces mises en scène photographiques. Qui plus est, l'utilisation de faux décors, (comme la toile de fond peinte) avec des arbres et des pierres naturelles ainsi que des accessoires authentiques de la chasse, participe également à cette confusion mentale qu'implique la feintise ludique lors de l'immersion fictionnelle effectuée par le spectateur.

<sup>75</sup> Edward Wilson, « Moose-Hunting in Canada », *op. cit.*, p. 236.

<sup>76</sup> « Pour des besoins documentaires, l'illustre photographe Notman recrée dans son studio des scènes de chasse typiques qui ont habituellement lieu sur le territoire huron-wendat. On peut y voir des abris, de l'équipement de chasse traditionnel et des accessoires brodés avec des poils d'original (épaulettes, étui à couteau, etc.). » *Musée McCord*, « Clefs pour l'histoire », [En ligne], <[http://www.mccord-museum.qc.ca/scripts/viewobject.php?section=162&Lang=2&tourID=CW\\_HuronWendat\\_HU\\_FR&seqNumber=9](http://www.mccord-museum.qc.ca/scripts/viewobject.php?section=162&Lang=2&tourID=CW_HuronWendat_HU_FR&seqNumber=9)>.

<sup>77</sup> « Si la plupart des détails sont fidèles, par contre on note souvent certaines incongruités, comme la tête de bovidé à droite qu'on a affublée d'un panache d'original... », Paul-Louis Martin, *La chasse au Québec*, Montréal, Boréal, 1990, p. 267.

L'analyse de la réception démontre bien que le fait que ce soit des photographies prises en studio est généralement connu par les spectateurs contemporains à Notman. Par exemple, Edward Wilson mentionne : « It hardly seems credible that such effects can be produced on the floor of a photographic glass-room.<sup>78</sup> » Même si l'immersion fictionnelle semble réussie, elle occasionne parfois des états involontaires de factualités. Dans les termes de Roger Odin, on pourrait alors postuler que le spectateur se retrouve dans un mode « fictionnalisant » face aux œuvres de Notman. Le mode fictionnalisant de Roger Odin sera explicité, puisqu'il nous apportera quelques nuances et compléments d'information sur les différents modes de lecture qu'empruntent Wilson et les autres spectateurs afin de construire des récits à partir des photographies de Notman sur la chasse.

### 2.2.2. Construire la narration d'après le mode fictionnalisant

Dans l'ouvrage *De la fiction*<sup>79</sup>, Odin identifie différents modes de production de sens et d'affects qui peuvent être combinés et qui forment ce qu'il nomme la « compétence communicative ». La « fictionnalisation » est selon lui un de ces modes, au côté des modes « spectacularisant », « documentarisant », « fabulisant », artistique, privé, etc. La fictionnalisation est « [...] le mode que je mobilise lorsque j'entreprends de produire ou de lire un texte de fiction (ce qui est une autre production) comme un texte de fiction<sup>80</sup> ». Cet acte volontaire effectué par le spectateur est similaire à l'immersion fictionnelle chez Schaeffer. Pour Odin, l'effet de fiction résulte du mode fictionnalisant, car ce dernier conduirait à « [...] vibrer au rythme des événements fictifs racontés [...]»<sup>81</sup>. À la différence de Schaeffer, Odin soutient que la photographie a une « faible aptitude fictivisante<sup>82</sup> » puisqu'elle n'est pas en mouvement. Elle ne peut montrer qu'une phase d'une action; en aucun cas, elle ne donne à voir l'action elle-même. En outre, Odin apporte une mise en garde :

<sup>78</sup> Edward Wilson, « Composition Photographs », *op. cit.*, p. 79.

<sup>79</sup> Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 184 p.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 154.

l'aspect sériel d'une séquence photographique ne favorise pas la fictionnalisation. Il explique cela de la manière suivante : « [...] les images de telles séries restent irrémédiablement fixes et co-présentes dans l'espace de la photographie : du coup l'effet produit n'a rien à voir avec la construction d'une diégèse<sup>83</sup> ». Selon nous, ce dernier passage semble omettre l'importance que l'imagination joue afin de remplir les « manques » laissés par la photographie. Or, Odin affirme que l'insertion forcée de la temporalité ou du mouvement à l'intérieur du médium photographique relève de tentatives désespérées et nuit à l'effet de fiction : « [...] elles sont trop contraignantes pour le désir et risquent de la sorte de bloquer ma créativité fantasmatique<sup>84</sup> ». L'auteur accorde donc vraisemblablement une importance productive à l'imaginaire.

Le mode fictionnalisant est constitué par les processus suivants : « diégétiser », « narrer », « mettre en phase », « fictiviser » et « construire la structure énonciative »<sup>85</sup>. La « diégèse » se définit comme suit : « [...] je diégétise chaque fois que *je construis mentalement un monde*, et ceci, quelle que soit la nature de la stimulation de départ [...] »<sup>86</sup>. Si le spectateur sent qu'il peut se projeter dans l'espace du monde qui est créé, alors ce dernier est en train de diégétiser. Ce premier processus semble correspondre à la fonction modélisante de l'immersion fictionnelle de Schaeffer, tant sur le plan de ses effets (effet d'entraînement comparable à l'impression de réalité de Odin) que sur celui de son fonctionnement (prédominance de l'activité imaginative sur la perception selon Schaeffer et la construction d'un monde chez Odin). Trois opérations sont nécessaires à la production d'un effet de monde par la mise en récit<sup>87</sup> : « [...] figurativiser, effacer le support et considérer l'espace qui m'est donné à voir comme un espace habitable<sup>88</sup> ». Le processus de « figurativisation » ne pose pas de problème lorsqu'il s'agit de photographie puisqu'elle est essentiellement une

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>87</sup> Nous préférons « mise en récit » au terme « diégétisation ».

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 23.

opération de cette nature. Selon Odin, ce sont les deux autres opérations qui posent problème avec la photographie. Puisque cette dernière impose sa matérialité, la photographie rend difficile l'effacement du support; cela étant une condition primordiale pour le bon fonctionnement du mode fictionnalisant. Odin postule que la photographie renvoie obligatoirement à l'acte de sa production, ce qui génère une impossibilité de la part du spectateur à construire un « énonciateur fictif<sup>89</sup> » (nécessaire à la fiction). Toutefois, l'auteur ne soustrait pas complètement la possibilité de la fictionnalisation à la photographie. Selon Odin, c'est à Roland Barthes que revient l'honneur d'avoir levé les différents blocages du médium photographique grâce au « punctum<sup>90</sup> ». Le punctum provoquerait l'effacement du support et entraînerait la mise en récit. Odin précise ce que le punctum permet :

Peu à peu une structure narrative se met en place [...] La mise en phase est d'autant plus facile à opérer que je suis moi-même l'auteur de l'histoire que je me raconte. Non seulement je me mets à oublier l'acte qui a produit la photographie (débrayage énonciatif fictivisant), mais j'en viens à oublier la photographie elle-même [...] Face à une photographie, l'effet de fiction ne peut naître que de l'*effacement* de la photographie, *quand je me fais mon cinéma*.<sup>91</sup>

Selon nous, la construction d'une narration au sein des photographies de Notman ne passe pas obligatoirement par le punctum barthien. L'effacement du support est possible grâce à la notion de feintise ludique partagée de Schaeffer. En état d'immersion, le spectateur éprouve une certaine porosité des frontières entre la réalité et la fiction. Cette porosité permet au spectateur de voir au-delà du support photographique. De plus, le pacte implicite entre le créateur et le spectateur rend ces deux dernières opérations évidentes. Afin de procéder à l'immersion fictionnelle, le spectateur s'investit volontairement dans l'espace de l'œuvre et il passe outre la frontière du support.

<sup>89</sup> Pour la distinction entre « énonciateur fictif » et « énonciateur réel », voir *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>90</sup> Le punctum de Barthes serait un élément, un détail hasardeux et troublant qui accroche le regard. Ce phénomène inintelligible attesterait du « ça a été ». Pour plus de détails, voir : Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Éditions du Seuil, 1980, 192 p.

<sup>91</sup> Roger Odin, *op. cit.*, p. 156.

### 2.2.3. Un récit construit par Edward Wilson pour ses lecteurs

La fictionnalisation se résume de la manière suivante : d'abord une première définition en termes d'expérience qui consiste à « [...] voir un film comme un film de fiction, c'est vibrer au rythme des événements énoncés par un énonciateur fictif, de telle sorte que j'entre en phase avec ces événements et avec le système de valeurs qu'ils véhiculent<sup>92</sup> »; puis une définition d'ordre théorique réunissant les opérations telles qu'explicitées plus haut. Toutefois, toute lecture d'œuvre, y compris celle qui est livrée dans ce mémoire, est en mouvement. Au-delà du mode fictionnalisant, il existe d'autres modes qu'un spectateur peut être amené à emprunter lors d'une même lecture. Odin souligne que :

[...] toute lecture mobilise toujours, dans la succession et/ou dans la simultanéité, différents modes de production de sens et d'affects : en même temps que je me laisse porter par l'histoire, je m'interroge sur la vérité du décor ou de certains aspects du récit (mode de lecture documentarisant), j'apprécie le travail stylistique de l'auteur, je fais des rapprochements avec d'autres œuvres (mode de lecture artistique), j'admire le jeu de l'acteur vedette (mode de lecture spectacularisant), je me souviens d'événements personnels vécus (mode de lecture privé), etc.<sup>93</sup>

Il semble évident que l'éditeur du périodique *The Philadelphia Photographer* Edward Wilson bascule d'un mode à l'autre lorsqu'il procède à la description des trois séries sur la chasse de Notman. Par moments, il traite d'un détail technique de la photographie, puis il s'exalte devant la qualité des œuvres de Notman, tout en soulevant certains aspects qui documentent les expéditions de chasse dans la nature sauvage canadienne. Ce qui est intéressant avec la lecture de Wilson, c'est la forme particulière qu'il emploie. Ses descriptions sont à ce point détaillées qu'elles semblent s'animer. Parfois, l'éditeur invente même certains éléments afin de compléter la construction de son récit. À ce propos, Gérard Genette mentionne que

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 71.

souvent, lorsqu'il y a description, elle « [...] tend à s'animer et donc à se narrativiser<sup>94</sup> ». En somme, le discours produit sur les images de Notman est un récit construit par Wilson pour ses lecteurs. À présent, nous analyserons le fonctionnement de la construction du récit des séries photographiques de Notman à partir de la réception de Wilson.

### 2.3. La description et la narration. Le récit photographique de Notman

Théoricien de la littérature, Gérard Genette propose une analyse du récit qui accorde une importance équivalente à la narration et à la description : « Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportion très variables, d'une part des représentations d'actions et d'événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la *description*.<sup>95</sup> » Cet énoncé définitionnel du récit formulé dans le cadre du champ littéraire permet d'effectuer le transfert dans le domaine de la photographie, puisque tous les éléments mentionnés se retrouvent également dans les séquences photographiques de Notman. Plusieurs éléments du récit photographique de Notman peuvent faire l'objet d'une description : le décor, les accessoires, les vêtements, les personnages, l'atmosphère, les titres... Parmi les éléments de la composition de la photographie *Scène de nuit, le sommeil*, on retrouve une tête d'orignal, deux haches, un seau et des bûches au premier plan. Ces éléments de la mise en scène reviennent incessamment dans les photographies de Notman. Ils servent souvent au dynamisme de la composition, accentuent certains détails importants du récit et orientent la circulation du regard. Ces accessoires exercent essentiellement un rôle esthétique ou ornemental<sup>96</sup> au sens de Gérard Genette. De l'autre côté, au sein des photographies de Notman, les accessoires typiques de la chasse, comme les raquettes à neige, font office

<sup>94</sup> Gérard Genette, « Frontières du récit », *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 163.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 162.

<sup>96</sup> *Ibid.*

d'emblèmes nationaux (voir chap. III). Les raquettes à neige se retrouvent à l'intérieur de presque toutes les compositions des séries sur la chasse. Ainsi, ces accessoires représentent ce que Gérard Genette a identifié comme étant la fonction symbolique de la description<sup>97</sup>. Gérard Genette précise que la principale différence entre la narration et la description se situe au niveau du contenu. Alors que la narration est reliée aux événements ou aux actions et relève de faits temporels du récit, la description, elle, « spectacularise » à la fois les objets et les êtres de manière à les figer dans le temps pour mieux les disposer dans l'espace du récit<sup>98</sup>. La description comme spectacularisation des êtres et des objets est observable par le biais du dispositif de la mise en scène dans les photographies de Notman. Par l'organisation des images, ces photographies évoquent les simulations des « villages indigènes » confectionnés au moyen de dispositifs théâtraux et présentés à la même époque dans les expositions universelles (coloniales). Nous approfondirons l'influence des expositions universelles au troisième chapitre de ce mémoire qui procède davantage à une lecture sociale des œuvres de Notman. Nous analyserons à présent la narration à partir des séquences sur la chasse.

### 2.3.1. Les épisodes de la chasse : un récit en image

Chaque photographie des séries photographiques de Notman représente des actions entreprises lors d'une expédition de chasse. C'est au moment de la lecture successive de ces actions que la narration se déploie, construisant l'ensemble du récit de la chasse. Puisqu'il s'agit de photographies en succession, la construction du récit par le spectateur s'effectue principalement au moyen des actions représentées au sein de chacune des scènes. Chaque photographie de la série sur la chasse à l'original de Notman évoque un épisode à l'intérieur d'un cadre chronologique et spatial de l'ordre du récit de chasse. La photographie *La mort de l'original* suppose l'action préalable de la chasse proprement dite. De plus, la mort de

---

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 164.

l'original implique nécessairement le succès (proie tuée) de cette même action. Cependant, l'action de chasser n'est pas illustrée par le photographe. C'est au spectateur de reconstruire cette action par l'imagination. Le photographe offre au spectateur, à la manière d'un résumé, les différents moments d'un épisode de chasse. Les photographies forment un ensemble cohérent qui permet la lecture de l'ordre de la succession temporelle. C'est par la lecture de la série dans son ensemble que la construction de la narration est possible. La lecture narrative de la série sur la chasse à l'original de Notman peut s'effectuer de la manière suivante : les chasseurs se sont endormis la nuit à leur campement. À l'aube, un danger les menace : ils aperçoivent un ours au loin. Après cette agitation, c'est l'heure du petit-déjeuner afin de bien se préparer à la chasse à venir. La chasse est bonne. En pleine forêt, un chasseur dépèce l'animal tué : un orignal. Puis, les chasseurs reviennent au campement. Ce résumé du récit photographique de Notman est possible grâce aux indices de la description et de la narration. De manière intégrative, le spectateur analyse les indices de la description, puis perçoit l'action et finalement fabrique l'histoire. Ce transfert narratif des images aux mots est possible grâce à la compétence de « verbalisation narrative<sup>99</sup> » telle que nommée par Jean-Marie Schaeffer.

### 2.3.2. Des images aux mots : élaboration d'une histoire de chasse

La réception contemporaine des œuvres de Notman témoigne de cette compétence de la verbalisation narrative, grâce à laquelle il est possible de construire un récit par le biais des images. Wilson décrit l'épisode de la chasse au caribou *Scène de nuit, le sommeil*, de la manière suivante :

A good chase must now intervene, and after a day of hard work and additional appetite, the next scene is "Night; asleep in the Cabane". The

<sup>99</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Narration visuelle et interprétation », in *Time, narrative and the fixed image*, sous la dir. de Mireille Ribière et Jean Baetens, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 11.



“cabane” is made of trees and brushwood, and in it, outstretched upon the ground, lie the snoring hunters, while the sleepy sentinel with his head in his hands, and his elbows on his knees, keeps guard at the entrance, longing for hour when he may awaken the relief, and seek himself a soft spot upon the ground.<sup>100</sup>

L'éditeur comble les manques laissés par les images avec l'aide de l'imagination. Les mots viennent souder la cohérence du récit. Des rapports de consécution entre les scènes sont effectués et certains détails, comme le ronflement des chasseurs, sont inventés par l'auteur afin de renchérir le récit visuel. Selon Schaeffer dans l'ouvrage *Time, Narrative and the Fixed Image*<sup>101</sup>, les images ne sont pas porteuses ou ne transmettent pas la narration. Pour l'auteur, il est inexact de postuler que les images présentent un récit. La narration se trouve en amont et en aval des œuvres, car celles-ci convoquent un programme narratif (amont) qui sera reconstruit lors de la réception du spectateur qui reçoit l'œuvre (aval). Il apparaît alors nécessaire qu'un partage des connaissances<sup>102</sup> s'effectue entre le créateur et le spectateur. La compétence de la verbalisation narrative consiste en la capacité du spectateur à comprendre les photographies comme un équivalent visuel d'une narration littéraire. Schaeffer précise son positionnement de la manière suivante : « [...] je conçois la question des relations entre image et narration comme une relation externe entre une monstration d'un côté, l'activité d'un créateur et la réception d'un spectateur de l'autre, et non pas comme une relation interne à l'organisation des signes visuels<sup>103</sup> ». Cette compétence est nécessaire afin de bien décoder les indices de la description dans les œuvres photographiques de Notman. Autrement, comment est-il possible de déceler une atmosphère, une action, de situer le temps dans l'espace ou d'identifier les éléments du récit ? Ce passage des images aux mots est

<sup>100</sup> Edward Wilson, « Moose-Hunting in Canada », *op. cit.*, p. 236.

<sup>101</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Narration visuelle et interprétation », *op. cit.*, p. 11-27.

<sup>102</sup> La définition que Jean-Marie Schaeffer apporte de ce partage nous semble davantage correspondre au sens conceptuel du style cognitif de Baxandall, que de l'habitus de Bourdieu. À la différence de Bourdieu, Baxandall ne conçoit pas ce partage presque uniquement sur le plan des connaissances artistiques, mais bien plus sur le plan de l'expérience acquise dans la vie quotidienne. Cette vision plus anthropologique adhère à celle de Schaeffer, pour qui le partage de compétences entre le créateur et le spectateur lors de la perception de la narrativité relève d'une « [...] compétence logique de nature anthropologie qui nous permet d'organiser un flux d'impressions visuelles en consécution événementielle causalement organisée. » *Ibid.*, p. 18

<sup>103</sup> *Ibid.*

praticable grâce à cette compétence. En plus de cette verbalisation narrative, plusieurs autres éléments sont considérés par le spectateur lors de la lecture du récit photographique. Afin de construire le récit complet de la chasse à l'original de Notman, il faut « lire » la séquence dans son ensemble. La notion de séquence en photographie comporte différents aspects nécessaires à la réussite d'une construction cohérente de la narration.

### 2.3.3. La séquence narrative du récit photographique de Notman

Des sept photographies réunies dans la série sur la chasse à l'original, cinq d'entre elles présentent un décor identique. À la manière d'un metteur en scène, le photographe dispose les accessoires et organise l'emplacement des mêmes acteurs selon les actions à représenter. Il produit des effets de rapprochement ou d'éloignement des scènes grâce à l'objectif de l'appareil. Toutefois, on retrouve deux photographies qui présentent un décor différent. Cela est attribuable au changement du lieu de la narration. Pour autant, la série est unifiée sur le plan formel : un point de vue frontal, un plan resserré sur les personnages, un flou en bordure de l'image, une disposition des éléments (personnages et accessoires), un rendu des volumes rappelant certains effets picturaux et enfin une mise en scène qui relève des dispositifs théâtraux. La série réunit des objets et des sujets de même nature (thématique) à l'intérieur d'une suite déterminée et limitée formant de cette manière un tout cohérent. Comme le souligne Danièle Méaux :

L'apparition réitérée du même acteur fait l'homogénéité de la séquence; elle autorise que les changements qui affectent le modèle soient assimilés à une évolution intervenue dans la durée [...] Il semble donc que l'évocation des différentes étapes d'un processus inscrit dans le temps s'appuie sur la présence d'un élément constant : le champ, l'acteur ou les deux à la fois et d'éléments changeants. Le premier permet de percevoir les seconds comme de simples modifications qui

affectent un sujet unique et ces variations sont ressenties comme les indices du passage du temps.<sup>104</sup>

Ainsi, la séquence photographique permet, par l'enchaînement des clichés, de comparer « [...] différents aspects non synchrones du même phénomène.<sup>105</sup> » En ce qui concerne les photographies de Notman, il s'agit des différents épisodes du phénomène de la chasse.

La séquence narrative suppose alors deux opérations : dans un premier temps, une opération de mise en succession; dans un deuxième temps, une opération de transformation. Par exemple, les photographies sur la chasse à l'orignal de Notman se suivent selon l'ordre présenté dans la publicité du *Portraits of British North American* (voir app. A. 1.). Des transformations affectent le récit tout au long de la séquence (comme un changement de décor lorsque la narration change de lieu). Pour s'assurer que la séquence est narrative, il faut, selon Roger Odin, déterminer un but, des motifs, identifier des agents, une ou plusieurs circonstances et des interactions<sup>106</sup>. En appliquant ces critères aux épisodes de chasse de Notman, on constate de manière évidente la dimension narrative de ces photographies. Le but du récit consiste en l'illustration photographique des différentes actions qui ont cours durant une expédition de chasse. Les motifs sont de l'ordre du divertissement (sport et expérience de la vie sauvage) et de la subsistance qu'apporte le gibier une fois chassé et tué. Les agents sont les guides, les chasseurs et les proies. Les interactions entre le guide et le chasseur consistent en l'enseignement, l'assistance et l'aide pour l'orientation. Quant aux circonstances, elles sont décrites par les titres de chacune des photographies : le petit-déjeuner, l'alarme, le sommeil, la chasse, la mort, le retour au campement, autour du feu de camp et ainsi de suite. Dans une certaine mesure, les séries photographiques de Notman ont une fonctionnalité d'ordre pédagogique à l'attention des touristes ou

---

<sup>104</sup> Danièle Méaux, *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 76.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>106</sup> Roger Odin, *op. cit.*, p. 28.

apprentis chasseurs souhaitant parcourir l'étendue canadienne. Le compte rendu d'époque d'Edward Wilson atteste de l'aspect didactique des photographies de Notman : « Each one tells a story, and whole series combined give a truthful account of the sports, pleasures, and perils, of a Cariboo hunt snowy Canada.<sup>107</sup> » Dans ses écrits, l'éditeur témoigne de son désir de pratiquer la chasse à la manière des photographes de Notman : « To those who have no journals to edit, and who have time to go mosse-hunting, they must seem very natural.<sup>108</sup> » Plus loin, au sujet de la photographie *Le petit-déjeuner* (fig. 3.), Wilson mentionne ceci : « This is a familiar scene to all who have enjoyed the trials and pleasures of a camp life. Our wives and sweethearts would laugh at these men as they cut bread, broil meat, and stir the omelet; but we know how good such meals taste.<sup>109</sup> » Un peu à la manière du mode d'emploi, les séries sur la chasse de Notman proposent des illustrations de tous les moments propres à cette activité.

Dans son chapitre sur la séquence photographique<sup>110</sup>, Danièle Méaux révèle que, au-delà de la perception de l'écoulement temporel produit par l'enchaînement des clichés, le « lecteur<sup>111</sup> » établit des « rapports de consécution » provenant des liens logiques entre la succession des photographies et la construction des « rapports d'implication ». Cette relation de causalité est entièrement créée par le lecteur et non par la séquence photographique. De plus, le lecteur tend à solidifier la constance de la série en appréhendant chaque image à l'aune des autres. À travers la description de la séquence sur la chasse à l'orignal, Edward Wilson accomplit de manière évidente le processus du lecteur. Puisque les lecteurs du périodique *The Philadelphia Photographer* n'ont pas accès à toutes les reproductions des photographies de Notman, Wilson se doit de construire verbalement la narration proposée par la séquence du photographe. Par exemple, l'éditeur écrit : « A good chase must now intervene, and now after a day of a hard work and additional

<sup>107</sup> Edward Wilson, « Outdoor Photographs Taken Indoors », *op. cit.*, p. 129.

<sup>108</sup> Edward Wilson, « Moose-Hunting in Canada », *op. cit.*, p. 236.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Danièle Méaux, « L'interprétation de la séquence photographique », in *op. cit.*, p. 129-137.

<sup>111</sup> Le terme est employé par Danièle Méaux.

appetite, the next scene is "Night; asleep in the cabane".<sup>112</sup> » Parfois, Wilson choisissait certaines photographies pour illustrer son discours sur les séries de la chasse de Notman. En aucun cas, la séquence complète ne figurait dans le périodique. Lorsque la photographie était reproduite dans le journal, l'éditeur se passait de mots : « "A Chance Shot," which comes next in order, and which is the one we are pleased to present with this our readers, thus giving them a better opportunity of judging of these pictures than any description of ours could give them. It will speak for itself.<sup>113</sup> » Wilson procède à une description de l'ordre du récit qui mène à la construction de la narration de la part de ses lecteurs. Quant aux autres spectateurs qui avaient accès à l'ensemble de la série photographique (par exemple au studio de Notman), ils doivent tout de même « lire » la séquence qui leur est présentée au moment de la réception des œuvres. Plusieurs éléments contribuent à identifier les photographies comme faisant partie d'un tout séquentiel. L'utilisation récurrente de certaines composantes situe l'homogénéité de la série alors que les changements effectués rendent visible la particularité narrative de chaque image. Les éléments invariables à l'intérieur des photographies sur la chasse à l'original sont : les acteurs, les accessoires, le lieu où se déroule l'action et le type de composition. Ainsi, l'ordonnancement de la séquence marque un enchaînement temporel au sein d'un cadre spatial précis. Le lecteur participe à la construction d'une forme de continuité puisqu'il est amené à combler (par l'imagination) les vides laissés entre chacune des scènes successives.

Dans ce chapitre, nous avons démontré que l'aspect fictionnel des œuvres photographiques de Notman procède inévitablement de l'état d'immersion du spectateur. Au moyen du pacte communicationnel implicite qu'est la feintise ludique partagée, le spectateur se retrouve temporairement et volontairement à adhérer à la représentation imaginaire. En plus de la feintise ludique partagée, nous avons indiqué que l'état d'immersion fictionnelle comprend aussi une immersion mimétique et une modélisation analogique. Le processus d'immersion mimétique est celui qui

<sup>112</sup> Edward Wilson, « Moose-Hunting in Canada », *op. cit.*, p. 236.

<sup>113</sup> Edward Wilson, « Outdoor Photographs Taken Indoors », *op. cit.*, p. 130.

conduit un spectateur comme Wilson à adhérer (temporairement) à la représentation, comme si elle était factuelle. C'est au moyen des dispositifs d'introjection, de projection et d'identification que le spectateur se retrouve dans cet état quasi cathartique. À la manière de Wilson, le spectateur s'approprie les représentations qui lui sont offertes en construisant sa propre narration. L'ordonnement, la cohérence et la succession des épisodes de chasse amènent le spectateur à combler les manques et à souder par un fil conducteur la mise en récit de ce qui lui est présenté. C'est ainsi que le rôle créatif du spectateur se fait valoir.

Par ailleurs, il ne faut pas négliger le troisième mécanisme de l'immersion fictionnelle qui n'a pas été approfondi : la modélisation analogique. La modélisation analogique est un mécanisme qui conduit à considérer la fiction ludique comme un « [...] modèle virtuel fondé sur une relation de similarité avec les modélisations "sérieuses" du réel.<sup>114</sup> » Le spectateur en état d'immersion éprouve une certaine forme de porosité entre les frontières de la réalité et de la fiction. Cette porosité est justement le fondement même de ce qui constitue en grande partie le mythe. C'est dans le prochain chapitre que sera étudié le rôle des fictions ludiques dans la confirmation ou l'édification par l'image des mythes et des stéréotypes identitaires. Ainsi, nous approfondirons l'hypothèse selon laquelle les images photographiques de Notman ont contribué à nourrir l'imaginaire collectif en créant des référents mythiques au moment même où la nation canadienne était en processus de construction identitaire.

---

<sup>114</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Représentation, imitation, fiction : de la fonction cognitive de l'imagination », *op. cit.*, p. 30.

## CHAPITRE III

### LA CHASSE ILLUSTRÉE PAR NOTMAN : UNE ACTIVITÉ TOURISTIQUE AU CŒUR DE LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE DE LA NATION CANADIENNE

Notman contribue à la promotion de sa nouvelle nation au moyen de ses photographies illustrant l'activité de la chasse, devenue alors la première attraction touristique en Amérique du Nord. À travers cette activité, différentes identités sont représentées de manière stéréotypée. Nous démontrerons que les photographies de Notman ont participé à l'élaboration de l'identité nationale en diffusant des images stéréotypées à un moment déterminant de l'essor de la nation canadienne. Nous croyons que les images de Notman, ses spectateurs et sa large distribution contribuent à cette construction identitaire. Dans le premier chapitre, nous avons analysé l'organisation des images afin de prendre conscience des choix opérés par le créateur. Lors du second chapitre, nous avons démontré que ces choix ont des incidences sur la réception du spectateur, percevant ainsi les œuvres à travers certains modes d'interprétation. Tenant compte de ce cadre historique particulier, il nous reste à présent à étudier le rôle joué par les représentations de Notman dans l'élaboration de mythes et de stéréotypes de l'identité canadienne.

#### 3.1. La chasse : l'activité touristique par excellence au Canada

Le tourisme est une activité de loisir faisant son apparition au XIX<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'intensification des intérêts et de la curiosité envers les colonies. Dans

l'ouvrage *Suspensions of Perception*<sup>115</sup>, et plus particulièrement dans le chapitre « 1888 : *Illumination of Disenchantment* », Jonathan Crary identifie une rupture produite au XIX<sup>e</sup> siècle tributaire de l'influence des nouvelles technologies (comme la photographie), des discours et des nouveaux événements (comme les expositions universelles) sur les conditions de réception du spectateur. Un nouveau type de représentation émerge à partir des simulations de « villages indigènes » réalisées au moyen de dispositifs scéniques lors des expositions universelles. Cette nouvelle modalité de représentation contribue à infliger le statut d'objet spectaculaire aux peuples dits « primitifs ». Dans ce contexte de curiosité et d'accroissement de l'intérêt envers les colonies, la production culturelle élabore des images qui correspondent aux préoccupations de l'époque. Les photographies de Notman circulent largement dans les expositions universelles (Londres, Paris, Philadelphie...) et de nombreux prix lui sont accordés. Selon nous, cette reconnaissance atteste de la convergence entre l'émergence de nouveaux champs d'études, comme l'anthropologie et l'ethnographie, générant un intérêt croissant pour les colonies et les constructions photographiques de Notman. Ces éléments occasionnent des déplacements d'ordre touristique en Amérique du Nord. L'attrait premier du Canada : la chasse, comme activité sportive et ludique au cœur de l'étendue sauvage de la faune canadienne, le tout, accompagné d'un guide « indien » pour y faciliter l'excursion.

D'abord pratiquée à des fins de survie puis de commerce, la chasse se transforme sous l'emprise de la bourgeoisie et s'exerce davantage à titre de divertissement. Michel Bellefleur explique bien cette évolution au Canada :

La chasse et la pêche dites sportives furent un important élément du loisir traditionnel. Activités à l'origine de type utilitaire, parfois même associées à l'impératif de la survivance alimentaire, elles prirent un caractère semi-ludique et semi-utilitaire très rapidement pour l'aristocratie et la bourgeoisie dès la fin du régime français et le début du

<sup>115</sup> Jonathan Crary, « 1888 : *Illumination of Disenchantment* », in *Suspension of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001, p. 150-280.



régime anglais, tout en étant accessibles aux couches populaires et paysannes, ce qui les démarquait nettement de leurs homologues anglaises et françaises d'Europe.<sup>116</sup>

Ces voyages de chasse et pêche constituent alors la première forme de tourisme au Québec<sup>117</sup>. C'est aux alentours de la Confédération en 1867 que la presse fait la promotion de l'exotisme de la faune canadienne « [...] et que le Québec en particulier fut présenté graduellement comme le *sportman paradise* en la matière.<sup>118</sup> » C'est précisément à ce moment que Notman promeut ses séries sur la chasse à travers différentes réclames (voir app. A.1., A.2. et A.3.). L'activité de la chasse ainsi que les étendues sauvages deviennent des spécificités nationales du Canada, alors en quête d'autodéfinition. Les œuvres photographiques de Notman répondaient à une demande particulière de l'époque, soit celle de représenter les sujets populaires de la vie courante au Québec. Par ailleurs, cette nouvelle valorisation du Canada à l'étranger dans le but de stimuler le tourisme n'est pas le seul fait de l'image. La littérature procède également de cette intention. Contemporain de Notman, sir James MacPherson Le Moine<sup>119</sup> en est un bon exemple. Auteur des premiers albums destinés aux touristes, celui-ci portait une attention particulière aux thématiques de la chasse et à la pêche, comme en témoigne ces intitulés : *L'album du touriste : archéologie, histoire, littérature, sport – Québec* (Québec, 1872); *Chasse et pêche au Canada* (Québec, 1887); *Historical and sporting notes on Quebec and its environs* (Québec, 1890); *Maple leaves: history, biography, legend, literature, memoirs, etc.* (7 sér., Québec, 1863–1906); *Picturesque Quebec: a sequel to Quebec past and present* (Montréal, 1882), etc.<sup>120</sup>

<sup>116</sup> Michel Bellefleur, *L'évolution du loisir au Québec. Essai socio-historique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 44.

<sup>117</sup> « [I]es voyages d'agrément reliés à la pratique de la chasse et de la pêche sont historiquement la plus ancienne forme de tourisme qu'ait connu le Québec », *Ibid.*, p. 48.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Sir James MacPherson Le Moine (1825-1912) est né à Québec et fut avocat, fonctionnaire et auteur. Le Moine a présidé à la Société littéraire et historique de Québec. En outre, il avait été fait chevalier par la reine Victoria.

<sup>120</sup> Pour une bibliographie complète de l'œuvre de Sir James MacPherson Le Moine, voir : Roger Le Moine, *Un Québécois bien tranquille*, Sainte-Foy, Éditions La Liberté, 1985, 187 p.

### 3.1.1. Les séries photographiques de Notman : une commande ?

Il apparaît probable que les différentes séries sur la chasse soient le résultat d'une commande effectuée par le colonel William Rhodes (1821-1892)<sup>121</sup>. Telle est l'opinion de Stanley Triggs : « It is not known just how Notman came to choose these subjects. It may have been his own desire to document a fascinating aspect of Canadian life or he may have been commissioned by colonel Rhodes who is featured in the Cariboo Series.<sup>122</sup> » Triggs précise que William Rhodes figure dans la série sur la chasse au caribou (fig. 9.)<sup>123</sup> et que son fils apparaît dans celle consacrée à la chasse à l'orignal (fig. 1., fig. 2., fig. 3., fig. 4. et fig. 5.). Rhodes aurait même choisi les acteurs pour l'ensemble des représentations de la chasse de Notman : « Le colonel William Rhodes amène son guide de 83 ans, François Gros-Louis, au studio de Notman. Ils posent ensemble dans une série de scènes dépeignant la chasse au caribou et à l'orignal de même que la trappe.<sup>124</sup> » Nous avons retrouvé un indice supplémentaire corroborant la thèse d'une commande effectuée par Rhodes. Il s'agit d'un document attestant que le colonel Rhodes occupait un rôle visant le développement du tourisme au Canada et la valorisation du patrimoine culturel canadien à l'étranger. Ce document fut rédigé par sir James McPherson Le Moine. Dans l'ouvrage *Monographies et esquisses*<sup>125</sup>, on retrouve en annexe le document en question précisant que, en 1882, le colonel Rhodes préside une cérémonie où il récompense sir James MacPherson Le Moine pour avoir réussi à « [...] faire connaître avantageusement à l'étranger le charme, les souvenirs, les

<sup>121</sup> William Rhodes est né en Angleterre où il servait dans l'armée britannique. Il arriva au Canada une première fois en 1841 jusqu'en 1844. Il immigra au Canada en 1847 en quittant l'armée avec le grade de capitaine. Il fut : commissaire de l'Agriculture et de la Colonisation, élu député de Mégantic, cofondateur en 1851 de l'Association de la salle musicale de Québec, président de la Société d'horticulture, président de la Société de géographie de Québec (1883-1884), juge de paix et lieutenant-colonel dans la milice.

<sup>122</sup> Stanley G. Triggs, « Lettre à Ms. Joan Morgan », *op. cit.*

<sup>123</sup> Pour les fins de ce mémoire, seule la série *La chasse à l'orignal* est présentée dans son ensemble. La fig. 9. est donc la seule reproduction de la série *La chasse au caribou* dans ce mémoire. Pour voir l'intégralité de la série : Musée McCord, « Clefs pour l'histoire », *op. cit.*

<sup>124</sup> Andrea Nemtin, *Dans l'objectif de Notman : photographe de la reine*, reportage, 60 min., PTV productions en collaboration avec le musée McCord, Montréal, 2004.

<sup>125</sup> Sir James MacPherson Le Moine, *Monographies et esquisses*, Québec, J.-G. Gingras, 1885, 478 p.

sites historiques de notre bonne ville [...]»<sup>126</sup>. Dans la mesure où Notman bénéficie aussi d'une grande renommée (médaillé d'or dans plusieurs expositions universelles, proclamé photographe de la Reine en 1858, bonne visibilité aux États-Unis avec le périodique *The Philadelphia Photographer* et la fondation du *Centennial Photographic Company* : voir chap. I), il apparaît vraisemblable que Rhodes ait pu solliciter Notman afin qu'il illustre les plaisirs et les périls de la chasse au Canada. D'ailleurs, selon Stanley Triggs, le colonel Rhodes est aussi un amateur de sport qui prend plaisir à effectuer des expéditions de chasse<sup>127</sup>. Il est par conséquent fondé de croire que les séries photographiques sur la chasse de Notman servent au projet de l'élite dominante (dont Rhodes et Notman font partie) consistant en la promotion des attraits touristiques du Canada que sont la chasse et son territoire. Nous examinerons de quelle manière Notman met en valeur la nature sauvage du Canada à travers l'activité de la chasse dans ses photographies.

### 3.2. Les représentations symboliques du territoire de la chasse

Dans l'ouvrage *National Dreams*<sup>128</sup>, Daniel Francis expose et interroge le processus de formation des divers mythes et stéréotypes constitutifs de la nation canadienne. Celui du « wilderness » retient plus particulièrement notre attention. Le terme « wilderness » renvoie à une région sauvage, reculée et inhabitée<sup>129</sup>. Il nous intéresse parce qu'il est en étroite relation avec l'activité de la chasse. La pratique de ce loisir implique l'exploration de grandes étendues seulement habitées par des bêtes sauvages. La forêt devient ainsi un endroit à conquérir, à vaincre et à s'approprier; mais également un lieu d'aventure, de ressourcement, de paix, de tranquillité. Cette attitude positive par rapport au concept du « wilderness » provient

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>127</sup> Stanley G. Triggs, « Lettre à Ms. Joan Morgan », *op. cit.*

<sup>128</sup> Daniel Francis, *National Dreams: Myth, Memory and Canadian History*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1997, 215 p.

<sup>129</sup> Larousse, *Dictionnaire Anglais-Français Larousse*, Paris, Éditions Larousse, 2009, [En ligne], < <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/Wilderness> >. Consulté le 13 avril 2013.

des premiers colons qui ont ressenti une certaine attirance pour ceux qu'ils ont nommé « les sauvages ». Francis mentionne que :

One of the variants on this theme has been the desire to "go native." Canadians have always identified Aboriginal people with wilderness, believing that Aboriginals enjoyed a special, some believe mystical, relationship with the land. It was natural, therefore, to think that Aboriginals might provide a model for living in North America, a model which non-Natives could emulate by becoming Indian, by "going native."<sup>130</sup>

Nous verrons un peu plus loin que Notman représente l'autochtone dans le rôle du guide, attestant de cette relation mystique que ce dernier entretient avec la terre. Le « wilderness » devient le sujet de nombreuses représentations symboliques au sein des productions culturelles de l'époque. À l'instar de Jana Bara, nous postulons que Notman illustre également le « wilderness » dans ses œuvres. Le mémoire de Jana Bara, *Furs in Fashion as Illustrated in the Photo-Portraiture of Notman in the 1860's*<sup>131</sup>, soulève l'importance de la nature et de l'étendue sauvage dans les œuvres de Notman. Elle aborde le concept du « wilderness » à l'intérieur des séries photographiques de la chasse et soutient que les accessoires rencontrés dans les œuvres de Notman en sont les symboles : « The studio thus became a stage, with everyday tools and ustensils converted into symbols endowed with magic powers of suggestion.<sup>132</sup> » Selon l'auteure, le concept du « wilderness » provient des idéaux philosophiques du XVIII<sup>e</sup> siècle (persistant jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle) et se développe dans l'esprit du romantisme qui voit dans la nature sauvage canadienne un parallèle avec la création divine : « [...] untamed, untouched, unspoiled, virgin.<sup>133</sup> » Il s'agit d'un paradis terrestre avec les nobles sauvages comme habitants. Tout comme Jana Bara, ce mémoire adopte l'idée que Notman recherche à exprimer la « canadienneté<sup>134</sup> » à travers ses épreuves photographiques<sup>135</sup>. Toutefois, nous

<sup>130</sup> Daniel Francis, *op. cit.*, p. 147-148.

<sup>131</sup> Jana Bara, « Furs in Fashion as Illustrated in the Photo-Portraiture of William Notman in the 1860's », *op. cit.*, 151 p.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>134</sup> Traduction libre de « Canadiana », tel qu'employé par Jana Bara.

postulons que Notman représente plus spécifiquement le « wilderness » à travers le symbole des raquettes à neige.

Dans les séries sur la chasse de Notman, les raquettes à neige semblent détenir un rôle important dans la lecture des images puisqu'elles reviennent incessamment dans les photographies et occupent une fonction d'ordre symbolique. Selon nous, elles font même office d'emblème national au sein de ces représentations : « Le canoë, emblème du Canada, au même titre que les raquettes à neige, la feuille d'érable du drapeau canadien, la cabane et les grands paysages sauvages, serait [...] "le symbole le plus approprié du patrimoine canadien".<sup>135</sup> » Pour sa part, Francis désigne le canoë comme emblème à la représentation du « wilderness ». Nous émettons l'hypothèse que la raquette à neige est l'analogue du canoë sur le plan symbolique. Les raquettes, tout comme le canoë, sont des moyens de locomotion permettant de parcourir le pays et d'affronter les grandes étendues sauvages de la nature canadienne. Lorsque la neige fraîchement tombée recouvre le sol, elle efface du même coup toutes les traces du passage de l'homme : le paysage semble vierge à nouveau. C'est justement cette relation entre les étendues vierges et le péril de son excursion auquel renvoie le concept du « wilderness ». Qui plus est, la chasse implique forcément cette relation : le chasseur parcourt le territoire et affronte des bêtes sauvages. Mais le concept du « wilderness » n'existe pas sans la figure du conquérant : l'homme brave qui affronte les étendues sauvages. Au sein de plusieurs photographies de Notman, c'est William Rhodes qui incarne le chasseur. Dans son mémoire, Jana Bara traite du statut héroïque que Notman octroie aux personnages des séries sur la chasse. L'auteure identifie l'émergence d'un stéréotype au sujet du « Victorian British Canadian ». Ce dernier est représenté comme un « [...] explorer, mighty hunter, fearless pioneer and sturdy

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 58 : « Notman managed to give his own convincing flavour of Canadiana to his genre work and in this now famous photographic series he created pictures depicting groups of men round camp-sites, in traditional back-woodsmen's attire, and with the indispensable accoutrements and accessories of the frontier, such as guns, axes, tents, snow-shoes, not forgetting the local guides. »

<sup>136</sup> Gérard Richez et Josy Richez Battesti, « Les composantes patrimoniales du canoë récréatif au Canada », *Norois*, no 199, (février 2006), p. 78.

frontiersman.<sup>137</sup> » La figure de ce personnage évoque certaines caractéristiques attribuables à l'identité fantasmée du chasseur canadien anglais.

### 3.3. Une histoire de chasse : un récit identitaire

Dans l'ouvrage *Les mémoires québécoises*<sup>138</sup>, Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière approfondissent les notions de l'identité en lien avec l'imaginaire. Ils mentionnent que les représentations ont une importance significative dans le processus de construction identitaire faisant appel à l'imaginaire : « [...] les représentations symboliques d'une collectivité ont toujours eu plus de force que les réalités factuelles.<sup>139</sup> » Ce propos atteste de la prépondérance du rôle des images photographiques de Notman dans un processus d'autodéfinition de la nation. Nous croyons que les photographes participent au processus identitaire, à la fois par la transposition des vieilles identités et par la création des nouvelles identités. Selon Joan M. Schwartz (historienne de la photographie), ce processus identitaire aide l'Empire : « [...] to comprehend colony and colony to develop into nation.<sup>140</sup> » Dans son article *Fort Chambly and the Creation of Symbolic Space: the Photograph as Site of Meaning*<sup>141</sup>, Schwartz souligne le rôle actif de la photographie dans la constitution des notions identitaires en établissant un espace symbolique attribuable à une mémoire collective pour ainsi définir les différences culturelles. L'analyse des personnages dans la photographie *Le retour* (fig. 5.) permet d'observer les différentes identités à l'intérieur de l'ensemble de l'œuvre de Notman sur les récits de chasse. Cette photographie s'insère entre celle de *La mort à l'original* (fig. 4.) et

<sup>137</sup> Jana Bara, « Furs in Fashion as Illustrated in the Photo-Portraiture of William Notman in the 1860's », *op. cit.*, p. 47.

<sup>138</sup> Jacques Lacoursière et Jacques Mathieu, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, 383 p.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>140</sup> Joan M. Schwartz, « Fort Chambly and the Creation of Symbolic Space: the Photograph as Site of Meaning », in *Histoire mythique et paysage symbolique : Mythic History and Symbolic Landscape*, actes du projet d'échange Laval-Queen's, octobre 1995, octobre 1996, rencontres de Québec et de Kingston, sous la dir. de Serge Courville et Brian Osborne, Sainte-Foy, Centre Interuniversitaire d'Études Québécoises, 1997, p. 72.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 70-76.

celle qui s'intitule *Les guides* (fig. 6.) au sein de la séquence sur la chasse à l'orignal. Les cinq personnages se retrouvent tous au plan intermédiaire. D'abord, on reconnaît les trois générations des guides hurons-wendats : les Gros-Louis. Les deux autres personnages représentent les chasseurs qui ont engagé les guides hurons-wendats pour les accompagner durant leur expédition. Comme nous l'avons vu, un des chasseurs au sein de la série sur la chasse à l'orignal est le fils du colonel William Rhodes. L'analyse qui suit, quant à la manière dont les personnages sont représentés dans les œuvres de Notman, nous permettra de saisir la contribution des images au processus de construction des stéréotypes de la nation canadienne.

Jacques Mathieu et Jacques Lacoursière mettent en lumière l'enjeu de la construction identitaire au sein de la nouvelle collectivité qu'est le Canada : « En 1839, un représentant du gouvernement anglais, lord Durham, écrit que ce peuple n'a pas d'histoire. Dès lors, et pendant plus d'un siècle, en gros de 1840 à 1960, l'histoire s'est vouée à la construction d'une conscience nationale. Cette finalité identitaire a constitué le seul support idéologique acceptable pour toute entreprise de recherche.<sup>142</sup> » La jeune nation qu'est le Canada est alors en quête d'une identité propre. Ce sont les élites dominantes qui ont pour tâche de définir ce qu'est le Canada. Cela revient donc principalement à la collectivité anglophone du Canada. L'expansion et l'unification sont des actions prioritaires et auront certains impacts sur la construction de l'identité nationale<sup>143</sup>. Dans ce contexte, il est intéressant d'observer comment Notman, intégré à la collectivité anglophone de Montréal, représente les diverses communautés du Canada à cette époque. Quelles sont-elles

<sup>142</sup> Jacques Lacoursière et Jacques Mathieu, *op. cit.*, p. 23.

<sup>143</sup> « [...] la fin du XIX<sup>e</sup> siècle marque la fin d'une période déterminante dans le récit de la canadienité. Commence alors le troisième temps de la formation identitaire canadienne, celui d'un nouveau Canada qui, tant au point de vue de l'ethnicité que du point de vue de la nationalité, se présente désormais et sans conteste comme le Canada triomphant de l'identité mosaïque. À cette identité viendront de greffer, bien malgré eux, les néo-Canadiens, mais seulement sur le plan de l'ethnicité à l'intérieur de laquelle ils seront du reste minoritaires. Ces néo-Canadiens [...] emprunteront à leur tour la grande porte du Saint-Laurent pour aller s'établir, avec d'autres Canadiens, dans le pré-Canada où l'on s'affaire déjà à terminer le processus de mise en réserve de l'autochtone américain<sup>143</sup> ». Nicolas Van Schendel, « L'identité métisse ou l'histoire oubliée de la canadienité », in *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux, actes du troisième colloque annuel de la CEFAN* (Québec, 7-9 mai 1992), sous la dir. de Jocelyn Létourneau et avec la collaboration de Roger Bernard, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 115.

exactement? Il est épineux de traiter de collectivités sans glisser dans des considérations globalisantes et de constituer des entités monolithiques. Il existe plusieurs types de division quant à l'appartenance identitaire : ethnique, linguistique, religieuse, sociale, etc. Pour ce mémoire, la principale catégorie qui sera étudiée concerne l'appartenance ethnolinguistique, puisqu'elle est suffisamment marquée au sein des œuvres photographiques de Notman pour qu'il nous apparaisse légitime de la retenir. Gérard Bouchard, historien et sociologue, apporte une première explication aux circonstances qui associent identité et ethnie quand vient le moment de définir la nation canadienne au XIX<sup>e</sup> siècle :

[La] nation présentait un fort contenu ethnique puisque son émergence était reliée à la lutte du mouvement patriote en faveur des Canadiens français [...] la nation était alors définie par référence à la société civile et, indirectement, à l'État (on évoquait le pays, la patrie, les « corps et états » composant la nation). Après 1840, l'idée nationale se confondit avec l'ethnie et se rétrécit considérablement, excluant les non-francophones et même, de façon encore plus générale, les non-catholiques.<sup>144</sup>

À cette époque au Canada, il est possible d'établir une séparation ethnique et linguistique de la manière suivante : les autochtones (qu'on appelle les « indiens »), les Canadiens français et les Canadiens anglais (comprenant les immigrants de la colonie britannique et autres pays de langue anglaise)<sup>145</sup>. Qu'en est-il de cette séparation au sein des œuvres photographiques de Notman ? Quelles sont les collectivités représentées par Notman et de quelle manière le sont-elles ? Dans les séries photographiques sur la chasse de Notman, le Canadien anglais incarne le chasseur. Le symbole du chasseur désigne un homme courageux affrontant les bêtes féroces et les étendues sauvages et hostiles. Le rôle joué par l'autochtone est

<sup>144</sup> Gérard Bouchard, « Le Québec et le Canada comme collectivités neuves. Esquisse d'étude comparée », *Recherches sociographiques*, vol. 39, no 2-3, (1998), p. 234-235.

<sup>145</sup> « Produit de la juxtaposition territoriale et socioculturelle d'ethnicités ou de nationalités particulières, l'identité mosaïque permet aujourd'hui de définir la canadienité selon une pluralité de manières distinctes de se nommer qui peuvent être regroupées sous l'une ou l'autre des quatre catégories suivantes : les autochtones du Canada (auxquels on donnera le nom générique de pré-Canadiens), les Franco-Canadiens (c'est-à-dire les anciens Canadiens), les Anglo-Canadiens (ou encore les *Canadians*) et les néo-Canadiens (et donc les nouveaux Canadiens) ». Nicolas Van Schendel, *op. cit.*, p. 103.



celui du guide possédant une relation mystique avec cette étendue sauvage et communiant à la fois avec la nature et les animaux. Il est celui qui montre le chemin pour aider le chasseur, facilitant ainsi le travail de ce dernier. Cependant, si les photographies contribuent à la définition de la nation, comment se fait-il que les représentations de Notman ne comportent aucune manifestation du francophone ? En exposant les hypothèses qui expliquent ce fait, nous serons en mesure de relever ce qui permet au spectateur de reconnaître l'absence de la figure francophone dans les œuvres de Notman. Nous parviendrons ainsi à saisir ce que cette absence peut signifier pour le spectateur de l'époque.

Bien qu'aujourd'hui le Canada revendique sa pluralité culturelle et ethnique<sup>146</sup>, cela n'était pas nécessairement le cas à l'époque. Le besoin de cohésion et d'unité dans le processus de construction identitaire nationale impliquait la stratégie de l'assimilation : celle de l'autochtone (processus de mise en réserve) et celle du Canadien français. Les images photographiques de Notman perpétuent cette stratégie afin de participer au projet définitionnel de l'identité du pays. Cette hypothèse que nous émettons s'appuie en partie sur l'analyse de Gérard Bouchard à propos de la nouvelle collectivité qu'est le Canada :

Selon une première conception, prédominante au cours des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle et des premières décennies du XX<sup>e</sup>, la nation canadienne s'identifiait largement à la *race anglo-saxonne*, dont elle voulait être une extension sur le continent nord-américain. Cette race, perçue comme homogène et supérieure, était assortie d'une minorité francophone qui allait sans doute s'assimiler progressivement, et sinon se marginaliser.<sup>147</sup>

À la suite de l'échec des rébellions, de l'Acte d'Union avec le rapport Durham et de la création du dominion, les francophones sont ignorés tandis que l'assimilation des

---

<sup>146</sup> « L'identité mosaïque constitue la dimension centrale de la canadienité contemporaine et la justification de l'adhésion de cette dernière au *modèle multiculturel* », *Ibid.*, p. 103.

<sup>147</sup> Gérard Bouchard, « Le Québec et le Canada comme collectivités neuves. Esquisse d'étude comparée », *loc. cit.*, p. 242.

autochtones est d'actualité et préoccupe l'élite dominante<sup>148</sup>. L'absence des Canadiens français dans les photographies de Notman sera analysée afin d'en comprendre mieux l'exclusion. Au-delà de la stratégie d'assimilation, d'autres explications méritent d'être étudiées. Puis, nous examinerons la manière dont Notman représente l'autochtone dans ses séries photographiques et nous verrons que la diffusion du grand stéréotype de l'Indien participe également à une stratégie qui relève de l'assimilation.

### 3.4. La mise à l'écart du francophone dans les représentations de la chasse

Avant tout, il faut préciser que la majorité des francophones ne disposaient ni de temps ni d'argent pour s'adonner au loisir d'aller se faire « tirer le portait » dans un studio de photographie. De plus, le studio de Notman était principalement fréquenté par la communauté anglophone de Montréal. Cela a possiblement contribué à écarter les francophones de ce studio de photographie, exception faite des personnalités politiques qui souhaitaient y rehausser leurs statuts de la même manière que leurs homologues anglophones. Puisque Notman jouissait d'une bonne réputation autant à Montréal qu'à l'international, ce fait était bien connu des spectateurs. Ainsi, nous supposons que les spectateurs des œuvres de Notman ne s'attendaient pas forcément à ce que la communauté francophone y soit représentée. Bien que les francophones étaient toujours très présents dans le tissu social, ils sont totalement absents des représentations de la chasse de Notman. Notre première hypothèse est que cette exclusion témoigne du désir de l'assimilation des Canadiens français en vue de la domination de la « race » anglophone afin de définir la nation comme une entité unie et cohérente.

---

<sup>148</sup> Cela est observable par la succession des traités entre les Autochtones et le gouvernement peu de temps après la Confédération. On peut donc en déduire que les démarches ont commencé quelques années avant le premier traité de 1871, puis des autres en 1873, 1874, 1875, 1876, 1877 et plus tard jusqu'en 1899.

Selon nous, une autre hypothèse (n'excluant pas les autres) à propos de l'absence du francophone dans les représentations de Notman concerne le mythe de « l'infantilisation du Québec » tel que nommé par Daniel Francis : « English-speaking Canadians were educated to imagine the Québécois as a picturesque, fun-loving, and inferior minority who wanted only to be left alone to breed huge families and speak their own particular brand of *patois*.<sup>149</sup> » Daniel Francis identifie l'idéologie officielle au moment de la Confédération comme étant celle de la vie rurale où la figure de l'« habitant » est le sujet d'une grande production culturelle. À titre d'exemple, Daniel Francis souligne les poèmes de Drummond ou les peintures de Cornelius Krieghoff. Ainsi, il est possible que les francophones fussent le sujet d'un autre type d'illustration et que le concept du « wilderness » fût réservé à la représentation des Canadiens anglais. Néanmoins, le coureur des bois, le bûcheron ou plus tardivement le « colon-défricheur<sup>150</sup> » représentent des personnages de la communauté canadienne-française. Ces personnages semblent pourtant correspondre à la définition du « wilderness » par leur style de vie nomade. Ils s'enfonçaient jadis dans la forêt, pratiquaient la chasse et s'impliquaient dans la traite des fourrures avec les « sauvages ». Arthur Buies a défini ce colon-défricheur de la manière suivante :

Il faut voir ces forêts s'étendant à perte de vue, au milieu de pays montagneux, durs, en quelque sorte inhabitables... pour se faire une idée de ce que c'est l'homme seul, au milieu de cette immensité... la lutte partout, un combat continué contre la nature et pour la nature... [...] voilà ce que c'est la vie du défricheur, de ce colon solitaire, infatigable, héroïque et inflexible à qui nous devons d'être ce que nous sommes, à qui le Canada tout entier doit son existence, et cela depuis trois cents ans.<sup>151</sup>

<sup>149</sup> Daniel Francis, *op. cit.*, p. 96.

<sup>150</sup> Il s'agit de l'équivalent du coureur des bois, mais l'appellation change à l'époque qui nous concerne.

<sup>151</sup> Arthur Buies, *Au portique des Laurentides; une paroisse moderne. Le curé Labelle*, Québec, imprimé par C. Darveau, 1891, p. 21-22; cité dans Christian Morissonneau, *La Terre promise : le mythe du Nord québécois*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1978, p. 115.

Cette citation nous incite à croire que les Canadiens français participent également au « wilderness ». Alors, comment se fait-il que les représentations de Notman n'incluent pas le « coureur des bois » par exemple? La figure héroïque de cet homme courageux qui affronte l'immensité de la nature correspond en tout point à notre chasseur dans les œuvres de Notman. Une seule différence entre ces deux hommes : l'un est Canadien français et l'autre est Canadien anglais. Nous affirmons que cette distinction s'explique par ce que Christian Morissonneau nomme le mythe de la « régénération<sup>152</sup> ». La définition est similaire à celle de Daniel Francis à propos du « wilderness » : « Ce mythe est celui que suggère toute région vierge, sauvage, perçue comme source de jouvence, de régénération pour l'individu qui l'atteint, loin de la société, loin des régions saturées de civilisation.<sup>153</sup> » Le mythe, tel que défini par Christian Morissonneau, traite également de l'homme face à la nature sauvage et hostile qu'il faut combattre pour survivre. Christian Morissonneau explique la naissance de l'aspect de l'hostilité de la nature canadienne de la manière suivante :

La légende d'un pays absolument hostile est née, d'abord du récit des Amérindiens opposés à la pénétration de l'homme blanc (voir ce que racontaient les Indiens à Cartier et à Champlain). Elle a été entretenue par les gens de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Ainsi, la représentation hostile s'est étendue aux prairies de l'Ouest qui attiraient tous les voyageurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup>.<sup>154</sup>

Dans le mythe de la régénération de Christian Morissonneau, les seuls représentants sont les Canadiens français, plus précisément les coureurs des bois. Cela nous permet d'avancer l'hypothèse que la différence majeure entre les deux mythes d'apparence similaire concerne la genèse de ceux-ci et les motifs de la fuite vers les étendues sauvages. Le mythe de la régénération de Christian Morissonneau prend racine en Nouvelle-France au XVII<sup>e</sup> siècle avec l'apparition du coureur des bois. Le mythe s'amplifie au XIX<sup>e</sup> siècle, moment où le coureur des bois a

<sup>152</sup> Christian Morissonneau, *op. cit.*, 212 p.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 57.

pratiquement disparu et que le colon-défricheur occupe sa place. La valorisation de ce dernier à cette époque semble en relation directe avec le mythe de la « terre promise<sup>155</sup> » identifié également par Christian Morissonneau. Ainsi, les Canadiens français voient en la forêt un espace de survivance et d'expansion de leur « race » contre l'envahisseur. Au moyen du mythe de la terre promise, « [l']angoisse de Garneau et de l'élite intellectuelle pouvait s'estomper. Le petit nombre, le danger de l'assimilation, l'immigration anglo-saxonne envahissante, le capital étranger, les terres surpeuplées, les terres déjà occupées par l'Anglais [...]»<sup>156</sup>. Ainsi, seuls les colons-défricheurs osent s'aventurer dans ces contrées hostiles pour y vivre en paix. Cette retraite délibérée des Canadiens français peut ainsi justifier l'absence des francophones au sein des représentations de Notman. En définitive, d'un côté, il y a le concept du « wilderness » de Daniel Francis concernant uniquement la communauté anglophone du Canada et dont son origine semble attribuable aux expéditions occasionnelles du XIX<sup>e</sup> siècle au cours desquelles les chasseurs s'amuse à défier la nature hostile. De l'autre côté, il y a les Canadiens français ou les colons-défricheurs participant au mythe de la régénération. Ce mythe est élaboré en fonction du mode de vie adopté par cette communauté. C'est grâce à leur instinct de survie si les colons-défricheurs sont amenés à vivre dans les forêts. Les motifs de ces deux mythes ne sont pas du même ordre. Cela est une autre hypothèse que nous avançons pour expliquer l'absence des francophones dans les représentations de la chasse réalisées par Notman. Ce dernier choisit de mettre en scène la chasse qui est pratiquée de manière ludique afin d'illustrer les plaisirs et les périls de ces expéditions. Il ne cherche pas à représenter un mode de vie, mais bien une activité de l'ordre du loisir s'adressant à tous les touristes désirant entreprendre ce genre d'excursions. À cette époque, l'élite dominante (les Canadiens anglais) est responsable de définir la nation à ce moment déterminant qu'est la naissance de la Confédération. À travers ce processus d'autodéfinition, l'élite anglophone choisit de promouvoir des représentations symboliques de la collectivité à laquelle elle

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 157.

appartient, dans l'espoir que tous se rallient à cette définition afin de créer une nation unie et cohérente.

### 3.5. La représentation stéréotypée de l'autochtone

Dans les représentations de Notman, les chasseurs pratiquant la chasse à la manière des autochtones engagent ces derniers à titre de guides. Selon nous, cette attitude des nouveaux Canadiens à s'approprier l'histoire des peuples autochtones est reliée à ce que Gérard Bouchard a identifié comme étant la « mémoire empruntée ». Dans le chapitre intitulé « Le mythe : essai de définition »<sup>157</sup>, l'auteur explique comment une collectivité neuve tend à se construire une mémoire longue. Ainsi, diverses stratégies sont adoptées par les jeunes nations afin de résoudre la contradiction entre histoire courte et volonté d'une mémoire longue. Cette construction mémorielle provient des élites dominantes qui tentent par ce moyen d'instituer leur légitimité en se définissant par la nation. La mémoire empruntée est une configuration par laquelle la jeune nation emploie l'historicité (soit de la mère patrie ou des autochtones) pour point de départ de l'histoire nationale. Bouchard nomme quatre types de rapports déployés par l'imaginaire afin de constituer une mémoire nécessaire à la fondation d'une nation :

On peut dire qu'une collectivité neuve est née à partir du moment où s'y constituent des élites qui affirment son existence comme entité distincte de la société métropolitaine et qui s'emploient à la doter d'une culture ou d'un imaginaire, en l'occurrence : des représentations de Soi et de l'Autre, une vision de son avenir par l'intermédiaire d'utopies (ou toute autre forme d'anticipation), une représentation de ses origines, une appropriation symbolique de l'espace.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Gérard Bouchard, « Le mythe : essai de définition », in *Mythes et Sociétés des Amériques*, sous la dir. de Gérard Bouchard et Bernard Andrès, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 409-426.

<sup>158</sup> Gérard Bouchard, « Jeux et nœuds de mémoire : l'invention de la mémoire longue dans les nations du Nouveau Monde », in *Mythes et Sociétés des Amériques*, *op. cit.*, p. 317.

C'est à travers l'analyse de ces quatre types de rapports institués par l'imaginaire tel que défini par Bouchard que sera abordé le stéréotype de l'Indien dans les œuvres de Notman. Un premier rapport est celui de l'appropriation symbolique de l'espace « [...] en vertu duquel une unité géographique donnée devient un territoire, c'est-à-dire un espace habité, travaillé, nommé, rêvé, en un mot : approprié [...] »<sup>159</sup>. Dans les œuvres de Notman, cet espace est représenté par l'appropriation du lieu de la chasse par les non-autochtones. Daniel Francis avance que la nation se définit en partie par cette relation au territoire : « No matter how overwrought these claims might appear, they are part of a consistent theme in Canadian culture: the myth of wilderness, the belief that our link to the land is a defining national characteristic. »<sup>160</sup> Les photographies sur la chasse de Notman démontrent bien cette appropriation symbolique du territoire au moyen du concept du « wilderness ». À l'instar de Schwartz, nous soutenons que l'une des fonctions de la photographie consiste à s'approprier de nouveaux territoires, à étendre le pouvoir impérial, à former des concepts à propos d'un lieu et à définir des espaces symboliques<sup>161</sup>.

En guise de deuxième rapport institué par l'imaginaire, il y a celui de l'ensemble des représentations de soi et de l'autre signifiant ainsi une identité. Dans les séries sur la chasse, les chasseurs incarnent les « représentations de soi », puisqu'ils représentent la collectivité canadienne-anglaise de Montréal au même titre que le créateur des œuvres. En ce qui a trait à la représentation de l'autre, le photographe n'illustre pas les représentants de la collectivité francophone comme nous l'avons vu. Par contre, il choisit de mettre en scène les autochtones occupant le rôle du guide ou celui d'assistant. Cette figure du guide participe au mythe du « grand Indien », jadis le seul capable de maîtriser les étendues sauvages. La représentation de ce dernier provient de l'imaginaire de la collectivité anglo-saxonne et du concept romantique de l'Empire britannique. Edward Cavell explique bien ce concept romantique : « Romantic images of a wilderness turned into the English

<sup>159</sup> Gérard Bouchard, *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 2004, p. 10.

<sup>160</sup> Daniel Francis, *op. cit.*, p. 149.

<sup>161</sup> « [...] to appropriate new territory, extended imperial power and push back geographical frontiers, to shape ideas about place and define symbolic space [...] », Joan M. Schwartz, *op. cit.*, p. 72.

countryside were accepted by a colonial population anxious to adopt an air of culture. Exaggeration was normal and accepted, everything was made more picturesque; the mountains were higher, the country was prettier, the natives were more savage or more noble.<sup>162</sup> » Nous soutenons que Notman participe également à la construction romanesque de l'Indien à travers les séries sur la chasse. L'Indien devient une figure romanesque d'ordre mythique, héroïque ou folklorique vers la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>163</sup>. Les représentations de la chasse de Notman montrent la bonne entente entre les guides autochtones et les Blancs. Ces derniers imitent les autochtones au point d'adhérer au mode de vie de ces « bons sauvages » qui entretiennent une relation mystique avec la nature. C'est ainsi que Gilles Thérien traite du « Canadien ensauvagé » dont les représentants sont le coureur des bois, le trappeur, le bûcheron... Autant le Canadien français que le Canadien anglais s'approprient cette identité idéalisée : « Il n'est pas Indien, mais il vit comme lui, dans son entourage; il lui ressemble tout autant qu'il ressemble à ceux de sa race. On se dirige vers une sorte de fusion des deux personnages [...]»<sup>164</sup>. Dans les œuvres de Notman, on peut également observer cette fusion à travers les portraits de Blancs costumés en autochtones. Ces photographies renvoient à des codes précis de l'Indien idéalisé, romancé et fantasmé : les plumes, l'attitude, le costume, les accessoires, le sérieux. À l'époque de Notman, l'élite anglophone croyait que les autochtones étaient en train de « s'éteindre ». Cette idée de la disparition des autochtones était très répandue : « Marqués par les préjugés de la société qu'ils représentent, les fonctionnaires du gouvernement du Canada croyaient non seulement que le mode de vie des autochtones était en voie de disparition, mais aussi que ces derniers étaient voués à l'extinction.<sup>165</sup> » Voilà qui, du même coup, révèle le troisième rapport institué par l'imaginaire, soit : « [...] un rapport au passé qui se traduit dans une mémoire [...]»<sup>166</sup>. Nous suggérons qu'en représentant le guide indien de la sorte, Notman contribue à son insertion forcée au sein du

<sup>162</sup> Edward Cavell, *op. cit.*, p. 15.

<sup>163</sup> Gilles Thérien, « L'Indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 17, no 3, (automne 1987), p. 3-21.

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>165</sup> Henry Vivian Nelles, *Une brève histoire du Canada*, Saint-Laurent, Fides, 2005, p. 185.

<sup>166</sup> Gérard Bouchard, *La pensée impuissante*, *op. cit.*, p. 10.



patrimoine culturel de la nation canadienne. Car, en fixant l'Indien pour la postérité, Notman participe à la construction d'une « mémoire longue<sup>167</sup> » à l'usage de la jeune nation alors en instance de définition.

Enfin, à titre de dernier rapport institué par l'imaginaire au sein des représentations se trouve celui du rapport à l'avenir. On peut voir cet ultime rapport se manifester à travers des utopies, des pensées eschatologiques « [...] ou toute autre forme d'anticipation du devenir.<sup>168</sup> » La notion de la part productive de l'image d'Éric Michaud explique bien la forme d'anticipation du devenir à laquelle prétendait l'œuvre de Notman. Il s'agit de cette part que l'artiste et le commanditaire espèrent le plus : « Car ceux-ci, bien mieux que l'historien, savent que si toute image, dès le moment de sa conception, tisse nécessairement des liens avec les événements et les corps auxquels elle redonne présence, elle en tisse bien davantage encore, en aval de sa production, avec les hommes à venir – ceux auxquels elle est adressée et destinée.<sup>169</sup> » Au XIX<sup>e</sup> siècle, certaines personnalités de l'élite anglophone encourageaient les productions culturelles du Canada à vanter les mérites et la singularité de la jeune nation afin d'en tirer quelques bénéfices par la venue de touristes. La chasse était alors le premier attrait pour les touristes du monde. Cela a contribué à la constitution d'un concept, le « wilderness », couramment utilisé dans la propagation de l'identité nationale. Comme cela a été mentionné, le colonel William Rhodes est un bon exemple de ce type de mécénat. Par le biais des écrits de Le Moine, nous avons vu que Rhodes occupait un rôle visant la valorisation du patrimoine culturel à l'étranger. En définitive, tout porte à croire que les photographies de Notman véhiculaient un projet d'anticipation : celui de définir la nation par le biais de la représentation du « wilderness » à travers des scènes démontrant l'activité de la chasse. Il faut préciser que chacun de ces rapports institués par l'imaginaire est le propre d'une collectivité neuve qui tend à se construire une identité et une mémoire; cet imaginaire est bien évidemment collectif.

<sup>167</sup> Terme de Gérard Bouchard, « Jeux et nœuds de mémoire : l'invention de la mémoire longue dans les nations du Nouveau Monde », in *Mythes et Sociétés des Amériques*, op. cit., p. 317.

<sup>168</sup> Gérard Bouchard, *La pensée impuissante*, op. cit., p.10.

<sup>169</sup> Éric Michaud, « L'image, matrice de l'histoire », in *L'histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 121.

### 3.6. Le rôle de l'imaginaire dans la construction du récit identitaire

L'emploi de la notion d'imaginaire est fortement répandu et désigne souvent, dans le langage courant, l'univers fictionnel<sup>170</sup>. Cette notion et celle de la fiction sont parfois utilisées sans établir de distinction précise. Dans le précédent chapitre de ce mémoire, nous avons établi que la fiction renvoyait à un ensemble de processus que le créateur d'une œuvre, Notman dans le cas présent, exploite et favorise afin de créer un état immersif adéquat pour le spectateur. De cette manière, le spectateur se retrouve volontairement et temporairement à consentir à la proposition fictionnelle du créateur. Dans le contexte de ce mémoire, nous proposons que la notion d'imaginaire soit reliée à une sorte de réservoir collectif et individuel où le créateur à la fois puise et introduit des idées, des images et des formes<sup>171</sup>.

Selon Gilles Thérien, le terme « imaginaire » n'est pas aussi évident qu'il n'y paraît. Il invoque Lacan (1966), puis Wilden (1983), comme les premiers à avoir emprunté et développé la notion d'imaginaire. En résumé, la définition de l'imaginaire selon Wilden se présente comme l'espace de la manifestation de l'idéologie dominante. Gilles Thérien enrichit cette définition et propose de l'articuler autour de la figure de l'Indien :

[...] l'imaginaire est le théâtre de relations phantasmées, plutôt que réelles, qui ont pour but de résoudre les ambiguïtés des relations concrètes en une dichotomie simple et efficace (du type « ou bien..., ou bien... »). Au registre imaginaire, ce n'est jamais tout à fait un sujet individuel qui tient un discours, mais un sujet collectif. L'imaginaire sert ainsi à créer des stéréotypes qui deviendront les façons courantes de penser l'Indien et de nous penser nous-mêmes en fonction de lui.<sup>172</sup>

<sup>170</sup> À propos du terme « imaginaire », Gilles Thérien stipule que : « Dans le jeu des synonymes, des analogies, il s'apparente à "fictif", à "imaginé", à "symbolique", etc. » Gilles Thérien, *loc. cit.*, p.3.

<sup>171</sup> « Le terme "imaginaire" [...] constitue fondamentalement l'expression d'une tension, la mise en opposition d'idées, d'images et de formes qui permettent de comprendre pourquoi un sujet individuel ou collectif cherche à s'identifier à telle chose ou à fuir telle autre », *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*

L'imaginaire n'est pas le fruit d'un individu, mais bien celui d'une collectivité. Pour saisir le contenu de l'imaginaire, il faut s'interroger sur la collectivité qui nourrit et se nourrit de celui-ci. La jonction entre la notion d'imaginaire et celle de la collectivité entraîne une nouvelle terminologie qui est celle de « l'imaginaire collectif ». Cette notion, selon le sens attribué par l'historien et sociologue Gérard Bouchard, comprend : « [...] l'ensemble des représentations par lesquelles toute collectivité se donne une définition d'elle-même et des autres, au passé, au présent et au futur ou, en d'autres mots, tout ce qui compose une vision du monde, au sens le plus étendu du terme, incluant l'identité, la mémoire et l'utopie.<sup>173</sup> » Nous considérons que les constructions photographiques de Notman sont des vecteurs des représentations symboliques de l'imaginaire collectif.

Au sein de l'imaginaire collectif, il existe une dynamique particulière qui contribue à brouiller toute définition stable. Deux mouvements participent à la transformation perpétuelle de l'imaginaire collectif sur le plan des représentations. Bouchard identifie ces mouvements sous l'appellation de « culture instituante » et de « culture instituée » : « La culture instituante est le domaine où l'imaginaire peut être saisi dans son acte d'élaboration ou de production, alors que la culture instituée regroupe les produits de cette opération, à l'usage des individus.<sup>174</sup> » Ainsi, la culture instituante est une culture de production de sens qui regroupe les pratiques discursives, comme les arts et les sciences. Les photographies de Notman se situent à l'intérieur de cette culture et agissent comme vecteurs. De cette culture, Bouchard suppose une infrastructure symbolique qui est constituée de ce qu'il nomme la « culture primaire », réunissant les valeurs, les croyances, les émotions, les tabous, les pulsions, les archétypes... De l'autre côté se retrouve la culture instituée, qui est une culture de reproduction, regroupant tous les usages sociaux des produits symboliques. Plusieurs expressions témoignent de ces usages : les mythologies, les traditions, les religions, les constructions identitaires, les

---

<sup>173</sup> Gérard Bouchard, *Raison et contradiction : le mythe au secours de la pensée*, conférence prononcée suite à l'invitation de la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (Québec, mars 2003), Québec, Éditions Nota Bene, 2003, p. 12.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 19

stéréotypes, les savoirs, les systèmes idéologiques, les mentalités, les technologies...<sup>175</sup> S'installe ainsi un mouvement d'aller-retour entre la culture instituante et la culture instituée, l'une se nourrissant de l'autre et vice versa. La culture instituée est le « [...] lieu propre de l'imaginaire dans son sens premier [...] »<sup>176</sup>. Par ailleurs, nous pouvons constater la part de l'imagination dans les écrits d'Edward Wilson à propos des œuvres de Notman. L'éditeur anime les représentations de Notman et va jusqu'à imaginer un dialogue entre les personnages : « Another picture, similar to these, is called "The Lynx." Here the trappers are deliberating as to which is the best way of disposing of their game, without injuring his beautiful fur.<sup>177</sup> » Nous pouvons alors constater ce mouvement d'aller-retour entre les vecteurs de l'imaginaire collectif que sont les œuvres de Notman et l'imaginaire de Wilson qui alimentent à son tour les photographies. Les spectateurs sont responsables de nourrir l'imaginaire collectif, au même titre que les images et leur créateur.

Lors du premier chapitre, nous avons postulé que le créateur fait des choix quant à l'organisation des images qui ont une incidence sur la réception effectuée par les spectateurs. Puis, nous avons vu au deuxième chapitre que le spectateur contemporain des œuvres de Notman s'imprègne de la représentation en considérant comme vrai ce qui est construit. Les différents subterfuges employés par Notman pour dissimuler toutes les traces de la fabrique des images entraînent les spectateurs dans un état de crédulité. Les récits de chasse sont alors construits à la fois par les images et par les spectateurs. Finalement, nous avons exposé le rôle de la propagation des œuvres de Notman au sein de l'imaginaire collectif. Les images de Notman illustrent des identités au moyen de la solidification et de l'édification de certains mythes et stéréotypes (englobant et généralisant), tout en excluant ce qui ne permet pas de cohérence dans l'ensemble de la fabrique du récit identitaire : le Canadien français et les multiples réalités des autochtones, outre la figure fantasmée de l'Indien imaginaire.

<sup>175</sup> Voir le tableau de Gérard Bouchard sur les aires de la culture. *Ibid.*, p. 21.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>177</sup> Edward Wilson, « *Composition Photographs* », *op. cit.*, p. 79.

## CONCLUSION

### LA SACRALISATION DU « WILDERNESS »

Le spectateur, en état d'immersion fictionnelle, reçoit les œuvres et construit des récits à partir des images de la chasse de Notman. De plus, comme dans l'exemple de Wilson, le spectateur comble les vides ou les manques que présentent les images au moyen de son imagination. Puisqu'il accorde une certaine crédulité aux représentations de Notman, le spectateur adhère en quelque sorte au contenu des images. Dans le cas de Wilson, il commente parfois les œuvres en oubliant temporairement le fait que ce sont des reconstructions théâtrales en studio de photographie. Par ailleurs, Notman contribue volontiers à cette confusion passagère en usant de différents stratagèmes, tels que la mise en scène ou l'inscription « From Nature » à propos de ses images. Le spectateur interprète les œuvres selon son propre bagage de connaissances et en fonction de l'imaginaire collectif. Wilson, ainsi que tous les spectateurs des œuvres de Notman, en plus des photographies elles-mêmes, alimentent aussi l'imaginaire collectif. C'est ainsi que nous pouvons comprendre ce mouvement d'aller-retour entre l'imaginaire collectif, les productions culturelles et les spectateurs. Il nous fallait nous intéresser de près aux identités construites dans les œuvres de Notman pour bien saisir le rôle des spectateurs et l'influence des productions culturelles de Notman sur l'imaginaire collectif de l'époque. Nous avons découvert que le concept romantique du « wilderness » a contribué à représenter des identités stéréotypées : le brave Canadien anglais et le grand Indien. Pour conclure, nous voulons exposer l'état actuel du « wilderness » dans l'imaginaire collectif. La diffusion des représentations symboliques du

« wilderness » contribue à nourrir l'imaginaire collectif et à définir l'identité de la nation canadienne encore aujourd'hui.

À l'époque de Notman, le concept du « wilderness » était en processus de mythification. Selon Gérard Bouchard, le processus de mythification est un « [...] processus au gré duquel une représentation collective en vient à acquérir le statut de mythe.<sup>178</sup> » Ainsi, une fois que le mythe est construit et se diffuse, il participe à la transformation dynamique et à la juxtaposition continuelle de nouvelles significations dans l'imaginaire collectif.

Le processus de mythification comprend trois étapes<sup>179</sup>. La diffusion et la circulation des œuvres sont les premières phases essentielles à la mythification des représentations. La diffusion « [...] est prise en charge par une ou des institutions [...] qui y trouvent un profit quelconque et qui utilisent la représentation à des fins stratégiques.<sup>180</sup> » La collectivité anglophone de Montréal encourageait la diffusion des représentations symboliques du « wilderness » afin de tirer profit de l'attrait touristique que constituait la chasse à cette époque. Pour que les images s'implantent dans l'imaginaire collectif, l'opération de diffusion doit être importante. Nora Hague confirme la large distribution des représentations photographiques de Notman : « Il fut le premier photographe canadien à jouir d'une réputation internationale [...] Il pénétra aussi le marché américain grâce à ses studios de Boston, Albany et New York [...]»<sup>181</sup>. Avec Edward Wilson, Notman fonda la Centennial Photographic Company, lui « [...] assurant ainsi à Notman une excellente promotion internationale [...]»<sup>182</sup>. Nora Hague ajoute : « L'exposition [tenue à Philadelphie en 1876] lui valut la seule médaille d'or attribuée par les juges

<sup>178</sup> Gérard Bouchard, « Le mythe : essai de définition », *op. cit.*, p. 426.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 409-426.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>181</sup> Nora Hague, *After Notman : Montreal Views, a Century apart. D'après Notman : regards sur Montréal, un siècle plus tard*, Willowdale, Firefly Books, 2003, p. 31.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 33.

britanniques. Ce ne fut qu'une des nombreuses récompenses qu'il remporta tout au long de sa carrière pour ses expositions internationales.<sup>183</sup> »

Ce type de diffusion « [...] nourrit les perceptions et les identités [...] »<sup>184</sup> et lorsque la représentation « [...] a pénétré la sphère de la tradition et de la coutume, elle s'est ritualisée.<sup>185</sup> » La « ritualisation » constitue la deuxième étape du processus de mythification. Il s'agit du moment où ce qui est représenté au sein des images se reproduit de manière mécanique et, de fait, s'intègre au quotidien pour ensuite s'institutionnaliser. C'est au terme de ce processus que la représentation symbolique devient le sujet d'une appropriation par le groupe ou l'individu. Cette appropriation de la représentation symbolique du territoire de la chasse par les Canadiens anglais a été expliquée (voir chap. III), puisqu'elle est au fondement du concept du « wilderness ». Brièvement, cette appropriation engendre la transformation de l'activité de la chasse : d'abord pratiquée à des fins utilitaires, elle devient un divertissement pour les Canadiens anglais. Par ailleurs, la ritualisation du « wilderness » est perceptible à travers les œuvres photographiques de Notman. Par exemple, l'œuvre *Messieurs Remington et Ralph à la chasse* (1889, fig. 11.) présente deux personnages en train de simuler leur voyage annuel au Canada pour chasser, pêcher et camper. Ce voyage est un exemple des expéditions de chasse pratiquées à des fins ludiques, sportives et touristiques. Cette photographie, également prise en studio, décrit l'activité de la chasse devenue alors une forme de rituel au moyen de ce voyage effectué annuellement par plusieurs touristes. Comme cela a été mentionné, c'est à partir de la Confédération (1867) que la presse canadienne s'approprie le concept du « wilderness » afin de se définir en tant que nation et de stimuler le tourisme au Canada. Ce moment correspond à la circulation des œuvres de Notman à travers les expositions universelles (Londres, Paris, Philadelphie...), la publication de textes sur la chasse et le tourisme au Canada de sir James MacPherson LeMoine (voir chap. III).

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> Gérard Bouchard, « Le mythe : essai de définition », *op. cit.*, p. 414

<sup>185</sup> *Ibid.*

Le dernier processus est celui de la « sacralisation » : « À ce point, le processus de mythification est complété; le mythe est désormais intouchable [...] <sup>186</sup> ». Il devient alors impossible de formuler une critique à l'égard de la représentation. Ce ne sont pas toutes les images qui complètent l'ensemble du processus de mythification. De plus, certains mythes sont plus ancrés que d'autres au sein de l'imaginaire collectif. Selon nous, le concept du « wilderness » a atteint le statut de sacralisation, attestant qu'il est profondément implanté dans l'imaginaire collectif. Il serait alors passé au travers du processus de mythification : du statut de concept, à l'époque de Notman, à celui de mythe aujourd'hui. Pour le démontrer, il est pertinent d'observer les représentations du « wilderness » à notre époque en analysant par exemple les usages actuels des œuvres de Notman. Le musée McCord possède une très belle et abondante collection des photographies de Notman. Une navigation sur leur site Web sous la rubrique *Clé pour l'histoire* <sup>187</sup> permet d'accéder aux reproductions de ses œuvres photographiques. Des textes sont parfois greffés aux images et tentent d'attribuer une fonction documentaire aux photographies de Notman. Les textes font rarement état de la dimension esthétique des photographies; l'accent est essentiellement mis sur la factualité et l'historicité des contenus. Certains commentaires ajoutés aux images précisent toutefois que les mises en scène de Notman sont réalisées dans le studio de Montréal (comme l'atteste la narration d'un film sur l'ensemble de l'œuvre de Notman <sup>188</sup>). La mission historique du musée McCord, qui consiste à documenter, à archiver et à répertorier les photographies, génère un glissement de la fiction au documentaire. Ce glissement contribue à augmenter la confusion chez le spectateur entre les éléments factuels et fictionnels des œuvres. Sur le plan de la réception, cela concourt à plonger le spectateur dans un état de « factualité involontaire » (voir chap. II), prenant pour réel ce qui est fictif.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>187</sup> *Musée McCord*, « Clefs pour l'histoire », *op. cit.*

<sup>188</sup> « Le colonel William Rhodes amène son guide de 83 ans, François Gros-Louis, au studio de Notman [...] On ne sait cependant pas ce que François Gros-Louis, qui a chassé toute sa vie, pense de cette mise en scène. » Andrea Nemin, *Dans l'objectif de Notman : photographie de la reine*, *op. cit.*



Un deuxième exemple qui sert à démontrer cette confusion entre construction photographique et fonction documentaire provient de l'ouvrage de l'ethnologue et historien de la chasse Paul-Louis Martin, qui formule ce qui suit :

Notre littérature et notre iconographie populaires abondent en témoignages très révélateurs : historiens locaux, chroniqueurs, voyageurs, paysagistes et photographes, tous nous rendent même quasi naturelle et sympathique la promiscuité momentanée dans laquelle vécurent hommes et bêtes. On pense ici aux œuvres de Krieghoff, de Julien, de Notman, aux lignes d'Arthur Buies, de Testard de Montigny, de Gérin-Lajoie et à tous les « guides du colon » qui furent publiés dès le milieu du siècle pour aider les jeunes ménages à tirer profit de leur environnement.<sup>189</sup>

Cette proximité sympathique et naturelle entre les hommes et les bêtes dont traite Paul-Louis Martin fait écho au concept du « wilderness ». L'auteur utilise les images de Notman aux mêmes fins que les photographies présentant les différentes armes à feu de l'époque. De plus, Paul-Louis Martin mentionne sous un cliché<sup>190</sup>, réalisé par Notman, que : « Si la plupart des détails sont fidèles, par contre on note souvent certaines incongruités, comme la tête de bovidé à droite qu'on a affublée d'un panache d'original...<sup>191</sup> » L'auteur regrette le manque de conformité de la photographie de Notman, alors qu'il s'agit d'une construction de l'imaginaire. Fait à noter, Paul-Louis Martin n'insère aucune liste des figures à son ouvrage alors qu'il présente plusieurs photographies, peintures et gravure de différents artistes.

Enfin, un événement plus récent témoigne de cette sacralisation du « wilderness » : la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Vancouver de 2010. Le stéréotype de l'« Indien » dans sa vision romantique ainsi que les références au vaste territoire canadien attestent que le « wilderness » a bien atteint le statut du mythe afin de définir l'identité nationale du Canada. Voici un extrait de la

<sup>189</sup> Paul-Louis Martin, *op.cit.*, p. 72.

<sup>190</sup> Il s'agit de l'œuvre *Scène de nuit, le sommeil* (fig. 1). Néanmoins, la légende que Paul-Louis Martin présente est la suivante : *En studio*, vers 1880, collection : Archives nationales du Canada.

<sup>191</sup> Paul-Louis Martin, *op. cit.*, p. 267.

description de la cérémonie d'ouverture des Jeux de Vancouver formulé par le site Web officiel des Jeux :

Auparavant, dans un festival de couleurs, de plumes, de fourrures et de grelots, des dizaines de représentants des nations autochtones canadiennes avaient dansé pendant plus d'une heure sur la scène [...] Puis la mer, avec le passage d'un groupe de baleines. L'eau a cédé la place à la forêt et à une troupe de danseurs de gigue et de claquettes qui ont donné une ambiance de fête celtique enflammée à l'automne canadien, alors que les feuilles tombaient sur les tribunes.<sup>192</sup>

Les représentations symboliques du « wilderness » semblent incontournables lorsqu'il s'agit de représenter notre histoire nationale. La diffusion mondiale de cette cérémonie contribue à consolider la sacralisation du « wilderness ». Cette volonté d'appropriation de la culture autochtone en supprimant tous les faits historiques qui témoignent des atrocités faites à ces peuples (les traités visant l'assimilation, la Loi sur les Indiens...) et en exploitant (et confondant) les symboles de leurs cultures, pour la constitution mémorielle de la nation canadienne, devrait susciter plus de questionnements. Le mythe « [...] évite ainsi aux individus d'avoir à toujours réinventer pour eux-mêmes leurs codes de pensée et d'action. En ce sens, le mythe est fondateur, il structure [...] le champ symbolique d'une société [...] »<sup>193</sup>. Ce « mythe-tabou » nous permet de fermer les yeux sur les réalités des peuples autochtones. Par ailleurs, la critique populaire a dénoncé le peu de présence qui fût accordé à la langue française lors de la cérémonie (les francophones sont encore mis à l'écart), mais s'est peu attardée à la représentation des autochtones. Toutefois, la critique ne peut rien changer à l'égard des mythes. Le travail ici n'est pas de juger les mythes, il s'agit simplement de les relever et de chercher à comprendre les mécanismes de leurs apparitions et de leurs maintiens dans les

<sup>192</sup> Site officiel du mouvement olympique, « Cérémonie d'ouverture : le Canada ouvre ses Jeux dans la fête et l'émotion », communiqué de presse in *Nouvelles AFP : Jeux olympiques d'hiver 2010 à Vancouver*, [En ligne], < [http://www.vancouver2010.com/fr/nouvelles-olympiques/n/communiqués-de-presse/nouvelles-afp/cérémonie-douverture---le-canada-ouvre-ses-jeux-dans-la-fête-et-lémotion\\_274468Wa.html](http://www.vancouver2010.com/fr/nouvelles-olympiques/n/communiqués-de-presse/nouvelles-afp/cérémonie-douverture---le-canada-ouvre-ses-jeux-dans-la-fête-et-lémotion_274468Wa.html) >. Consulté le 20 avril 2010.

<sup>193</sup> Gérard Bouchard, « Le mythe : essai de définition », *op. cit.*, p. 416.

imaginaires collectifs à travers les représentations, comme celles du photographe William Notman.

## FIGURES

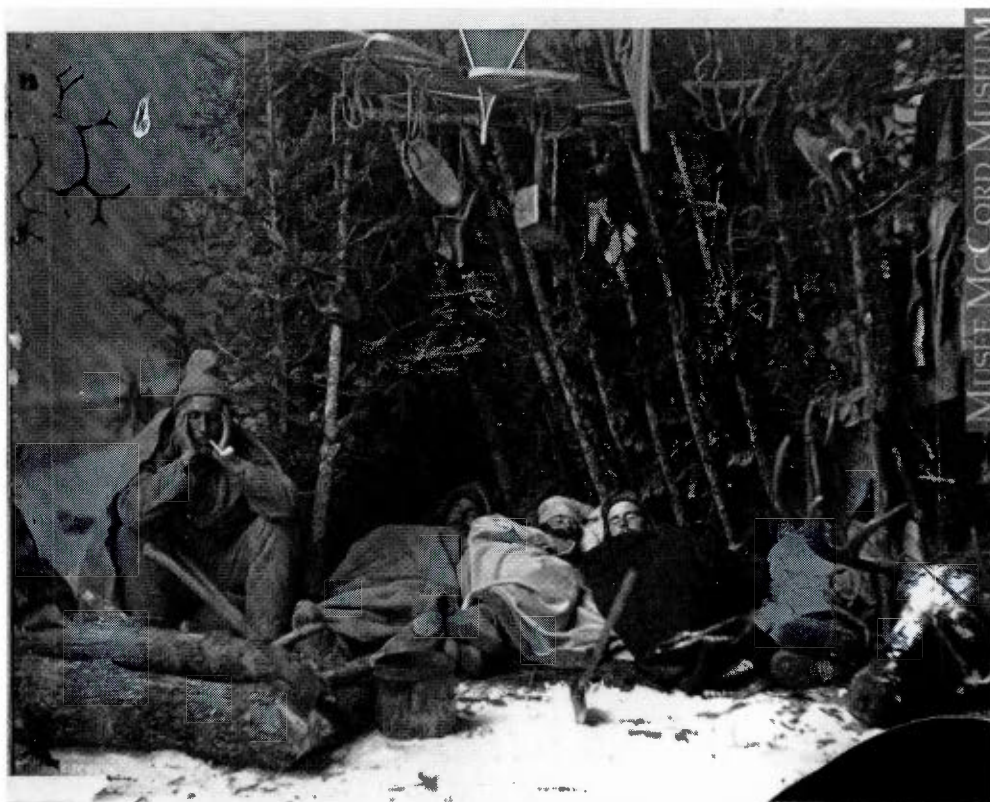


Fig. 1 William Notman, *Scène de nuit, le sommeil*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-20498> >. Consulté le 5 mai 2009.



Fig. 2 William Notman, *À l'aube, l'alarme*, 1866, gélatine argentique, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/1-20499.0> >. Consulté le 5 mai 2009.



Fig. 3 William Notman, *Le petit-déjeuner*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20491.0> >. Consulté le 5 mai 2009.



Fig. 4 William Notman, *La mort de l'original*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20492> >. Consulté le 5 mai 2009.



Fig. 5 William Notman, *Le retour*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-20494> >. Consulté le 5 mai 2009.



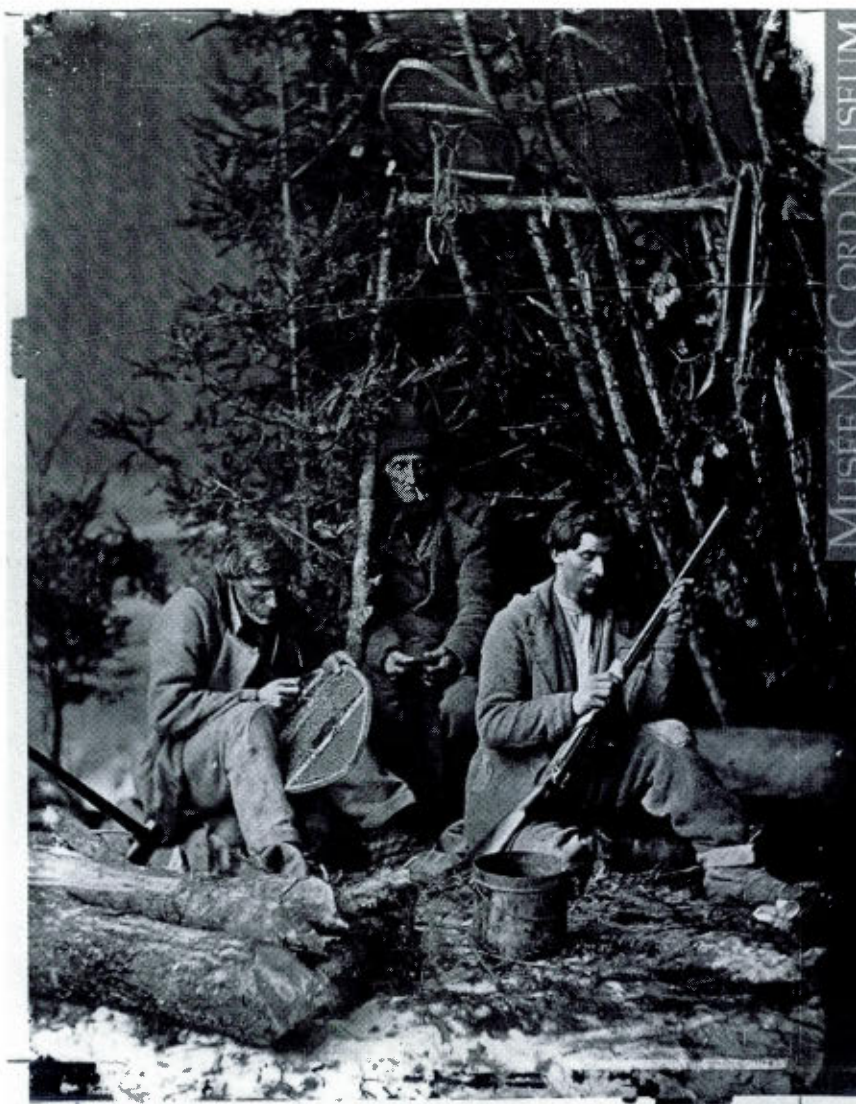


Fig. 6 William Notman, *Les guides*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 25 × 20 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-20490> >. Consulté le 5 mai 2009.



Fig. 7 William Notman, *Le vieux chasseur*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 25 × 20 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-20501>>. Consulté le 5 mai 2009.



Fig. 8 William Notman, *M. Reynolds en costume autochtone*, 1870, sels d'argent sur papier albuminé, 13.7 × 10 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/I-43610.1> >. Consulté le 30 juin 2009.



Fig. 9 William Notman, *Autour du feu de camp*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/VIEW-596.A> >. Consulté le 5 mai 2009.



Fig. 10 William Notman, *Le trappage du lynx*, 1866, plaque de verre au collodion humide, 25 × 20 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/l-21952> >. Consulté le 30 juin 2009.



Fig. 11 William Notman, *Messieurs Remington et Ralph à la chasse*, 1889, plaque sèche à la gélatine, 20 × 25 cm, tirée des archives du musée McCord. [En ligne], < <http://www.mccord-museum.qc.ca/fr/collection/artefacts/II-91314> >. Consulté le 12 septembre 2010.

## APPENDICE A

### LES PAGES PUBLICITAIRES DES TROIS SÉRIES SUR LA CHASSE DE NOTMAN

- |      |  |   |
|------|--|---|
| A. 1 | Page publicitaire du périodique <i>Portraits of British Americans</i> , annonçant la parution de la série sur la chasse au caribou. Tirée des archives du musée McCord.  | 1 |
| A. 2 | Page publicitaire du périodique <i>Portraits of British Americans</i> , annonçant la parution de la série sur la chasse à l'orignal. Tirée des archives du musée McCord. | 1 |
| A. 3 | Page publicitaire du périodique <i>Portraits of British Americans</i> , mentionnant la parution de la série sur la trappe. Tirée des archives du musée McCord.           | 1 |

ADVERTISEMENTS.

NOW PUBLISHED:

**CARIBOO HUNTING,****TWO SETS.**

LARGE SET CONSISTING OF

GOING OUT,	THE GUIDE,
GAME IN SIGHT,	EXHAUSTED,
THE HUNTER,	CAMP FIRE,
SUNDAY IN THE BUSH.	

*Price of Set in Cloth, bound Covers, . . . \$8.75.*  
*Single Copies, each . . . . . \$1.50.*

The above Set in covers can be sent via Book post to any part of the Province for 72 cents pre-paid by stamps, or to any part of the United Kingdom for \$1.12½ cents pre-paid by stamps.

SMALL SET EMBRACING THE FOLLOWING NINE PHOTOGRAPHS.

GOING OUT,	ARRIVAL IN CAMP,
GAME IN SIGHT,	HUNTER'S RESTING,
THE HUNTER,	CHANCE SHOT,
THE GUIDE,	SUNDAY IN BUSH,
RETURNING.	

*Price of this Set in Cloth, bound Covers, \$4.50*  
*Single Copies, . . . . . 0.75 each.*

The above Set in covers can be sent via Book post to any part of the Province for 14 cents pre-paid by stamps, or to any part of the United Kingdom for 25 cents pre-paid by stamps.

**W. NOTMAN,**

Photographer to the Queen,

17 Bleury Street, Montreal.

A. 1 Page publicitaire du périodique *Portraits of British Americans*, annonçant la parution de la série sur la chasse au caribou. Tirée des archives du musée McCord.



ADVERTISEMENTS:

**THE FOLLOWING WILL BE PUBLISHED**  
IN A FEW DAYS.

**MOOSE HUNTING,**

CONSISTS OF

**SEVEN PHOTOGRAPHS FROM NATURE,**

AS FOLLOWS:

1. Night—Asleep in the Uthane.
2. Early Morn—The surprise.
3. The Breakfast.
4. The Death.
5. The Return.
6. The Three Guides.
7. The Old Hunter.

Large Set in Cloth Bound Covers, price.....	\$8.75
Single Copies, price.....	1.50 each.
Small Set do do.....	3.50
Single Copies, do.....	0.75 each

**W. NOTMAN,**  
Photographer to the Queen,  
11, D'Almeida Street, Singapore.

A. 2 Page publicitaire du périodique *Portraits of British Americans*, annonçant la parution de la série sur la chasse à l'orignal. Tirée des archives du musée McCord.

ADVERTISEMENTS.

**SPORTS, PASTIMES,**  
AND  
**PURSUITTS**  
OF  
**CANADA,**  
NOW BEING PUBLISHED.

~~~~~

When completed will embrace the following subjects from nature :

|                    |              |
|--------------------|--------------|
| CARIBOO HUNTING,   | FISHING,     |
| MOOSE HUNTING,     | TABOGGANING, |
| TRAPPING,          | SKATING,     |
| OUR CIVIL SERVICE, |              |
| &C., &C., &C.,     |              |

**W. NOTMAN,**  
Photographer to the Queen,  
17 Beury Street, Montreal.

A. 3 Page publicitaire du périodique *Portraits of British Americans*, mentionnant la parution de la série sur la trappe. Tirée des archives du musée McCord.

## BIBLIOGRAPHIE

\_\_\_\_\_, *Institut national d'histoire de l'art, programme du séminaire*, « Le tableau vivant ou l'image performée. Sources, méthodes, enjeux », [En ligne], <[http://www.inha.fr/IMG/pdf/Le\\_tableau\\_vivant\\_ou\\_l\\_image\\_performee.pdf](http://www.inha.fr/IMG/pdf/Le_tableau_vivant_ou_l_image_performee.pdf)>. Consulté le 15 novembre 2011.

\_\_\_\_\_, *Musée McCord*, « Clefs pour l'histoire », [En ligne], <<http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/clefs/collections/>>. Consulté le 20 mars 2010.

\_\_\_\_\_, *Site officiel du mouvement olympique*, « Cérémonie d'ouverture : le Canada ouvre ses Jeux dans la fête et l'émotion », communiqué de presse in *Nouvelles AFP: Jeux olympiques d'hiver 2010 à Vancouver*, [En ligne], <[http://www.vancouver2010.com/fr/nouvelles-olympiques/n/communiques-de-presse/nouvelles-afp/ceremonie-douverture---le-canada-ouvre-ses-jeux-dans-la-fete-et-leemotion\\_274468Wa.html](http://www.vancouver2010.com/fr/nouvelles-olympiques/n/communiques-de-presse/nouvelles-afp/ceremonie-douverture---le-canada-ouvre-ses-jeux-dans-la-fete-et-leemotion_274468Wa.html)>. Consulté le 20 avril 2010.

AMAR, Pierre-Jean, *La photographie histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Édisud, 1993, 190 p.

BAJAC, Quentin, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1999, 79 p.

BARA, Jana, « Furs in Fashion as Illustrated in the Photo-Portraiture of William Notman in the 1860's », mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en histoire de l'art, Montréal, Université de Concordia, 1986, 151 p.

BARA, Jana, « Through the Frosty Lens: William Notman and His Studio Props », *History of Photography*, vol. 12, no 1 (janvier-mars 1988), p. 23-30.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Éditions du Seuil, Coll. 1980, 192 p.

BARTHES, Roland (sous la dir.), *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Série Essais », no 129, 2008 [1<sup>ère</sup> éd. 1966], 178 p.

BATCHEN, Geoffrey, *Burning With Desire : the Conception of Photography*, Cambridge, The MIT Press, 1999, 273 p.

BECKER, Howard Saul, « Les photographies disent-elles la vérité? », *Ethnologie française*, vol. 37, (janvier 2007), p. 33-42.

BELLEFLEUR, Michel, *L'évolution du loisir au Québec. Essai socio-historique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, Coll. « Temps libre et culture », 1997, 412 p.

BOUCHARD, Gérard, « Le Québec et le Canada comme collectivités neuves. Esquisse d'étude comparée », *Recherches sociographiques*, vol. 39, no 2-3 (1998), p. 219-248.

BOUCHARD, Gérard, *Raison et contradiction : le mythe au secours de la pensée*, conférence prononcée suite à l'invitation de la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (Québec, mars 2003), Québec, Éditions Nota Bene, Coll. « Cefan », 2003, 129 p.

BOUCHARD, Gérard, « Le mythe : essai de définition », in *Mythes et Sociétés des Amériques*, sous la dir. de Gérard Bouchard et Bernard Andrès, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 409-426.

BOUCHARD, Gérard, « Jeux et nœuds de mémoire : l'invention de la mémoire longue dans les nations du Nouveau Monde », in *Mythes et Sociétés des Amériques*, sous la dir. de Gérard Bouchard et Bernard Andrès, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 315-348.

BOUCHARD, Gérard, *La pensée impuissante. Échecs et mythes nationaux canadiens-français (1850-1960)*, Montréal, Boréal, 2004, 319 p.

BRISEBOIS, Michel, « Les guides touristiques », in *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada*, vol. 2, sous la dir. de Yvan Lamonde, Patricia Fleming et Fiona A. Black, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 465-467.

BROWN, Robert Craig, Paul-André LINTEAU et Ramsay COOK, *Histoire générale du Canada*, Montréal, Boréal Express, 1988, 694 p.

BRUNET, François, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Sciences, modernités, philosophies », 2000, 361 p.

BURKE, Peter, *Eyewitnessing : the Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, Cornell University Press, Coll. « Picturing History Series », 2001, 223 p.

CAVELL, Edward, *Sometimes a Great Nation. A Photo Album of Canada : 1850-1925*, Banff, Altitude, 1984, 207 p.

CHAUMIER, Serge, « Ambivalence des processus identitaires dans les musées » in *Unité, diversité : les identités culturelles dans le jeu de la Mondialisation*, sous la dir. de Paul Rasse, Nancy Midol et Fathi Triki, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », 2002, p. 229-245.

CRARY, Jonathan, « 1888 : Illumination of Disenchantment », in *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001, p. 150-280.

DÉSY, Louise, « L'histoire de la photographie au Québec à travers les périodiques 1839-1880 », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Montréal, Faculté des Arts, Université du Québec à Montréal, 1984, 342 p.

FENNINGS Taylor et William NOTMAN, *Portraits of British Americans*, Montréal, 1867-1868. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

FINKEL, Kenneth, *Legacy in Light : Photographic Treasures from Philadelphia Area Public Collections*, Philadelphie, The Library Company of Philadelphia, 1990, 72 p.

FONT-RÉAULX, Dominique de, « Le vrai sous le fantastique », *Études photographiques*, no 16 (mai 2005), p. 152-165, [En ligne], <<http://etudesphotographiques.revues.org/index1020.html>>. Consulté le 20 septembre 2010.

FRANCIS, Daniel, *National Dreams: Myth, Memory and Canadian History*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 1997, 215 p.

GREENHILL, Ralph et Andrew BIRRELL, *Canadian Photography. 1839-1920*, Toronto, Coach House Press, 1979, 171 p.

HAGUE, Nora, *After Notman : Montreal Views, a Century apart. D'après Notman : regards sur Montréal, un siècle plus tard*, Willowdale, Firefly Books, 2003, 143 p.

HALL, Roger, Stanley TRIGGS et Gordon DODD, *The world of William Notman the Nineteenth Century Through a Master Lens*, Toronto, McClelland and Stewart, 1993, 226 p.

HENISCH, Heinz K. et Bridget Ann HENISCH, *The Photographic Experience 1839-1914. Images and Attitudes*, Pennsylvanie, The Pennsylvania State University Press, 1994, 462 p.

LACOURSIÈRE, Jacques et Jacques MATHIEU, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, 383 p.

LAPOINTE, Réjean, « Québec selon les Notman : une image fabriquée », *Cap-Aux-Diamants*, vol. 3, no 2, (été 1987), p. 21-23.

LEMAGNY, Jean-Claude et André ROUILLÉ, *Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 1998, 296 p.

LEMOINE, James MacPherson, *Monographies et esquisses*, Québec, J.-G. Gingras, 1885, 478 p.

LESSARD, Michel, « De Daguerre à aujourd'hui », *Continuité*, no 30, (hiver 1986), p. 14-17.

LESSARD, Michel, « Exotisme et ethnologie... La photographie d'Amérindiens », *Photo Sélection*, (janvier-février 1987), p. 32-33.

LESSARD, Michel « Les Livernois, photographes », publication préparée à l'occasion de *Livernois, photographe, 120 ans de studio à Québec*, exposition au musée du Québec, Andrée-Laliberté-Bourque, conservatrice en chef, et Michel Lessard, conservateur invité, Québec, Musée du Québec et Agenda Québec, 1987, 338 p.

MARTIN, Paul-Louis, *La chasse au Québec*, Montréal, Boréal, 1990, 408 p.

MÉAUX, Danièle, *La photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, 259 p.

MICHAUD, Éric, « L'image, matrice de l'histoire », in *L'histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 119-145.

MITCHELL, William John Thomas, « La plus-value des images », *Études littéraires*, vol. 33, no 1, (automne-hiver 2001), p. 201-225.

MORISSONEAU, Christian, *La Terre promise : le mythe du Nord québécois*, LaSalle, Hurtubise HMH, Coll. « Cahiers du Québec », 1978, 212 p.

NELLES, Henry Vivian, *Une brève histoire du Canada*, Saint-Laurent, Fides, 2005, 329 p.

NEMTIN, Andrea, *Dans l'objectif de Notman : photographe de la reine*, reportage, 60 min., PTV Productions en collaboration avec le musée McCord, Montréal, 2004.

ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, Coll. « Arts & cinéma », 2000, 184 p.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, J. Chambon, Coll. « Rayon photo », 2002, 382 p.

ORVELL, Miles, *The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture 1880-1940*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, Coll. « Cultural Studies of the United States », 1989, 382 p.

REID, Dennis, *Our Own Country Canada. Being an Account of the National Aspirations of the Principal Landscape Artist in Montreal and Toronto 1860-1890*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1979, 454 p.

RICHEZ, Gérard et Josy RICHEZ BATTESTI, « Les composantes patrimoniales du canoë récréatif au Canada », *Norois*, no 199, (février 2006), p. 77-89.

ROSENBLUM, Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 1997, 668 p.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et mise en scène 1880-1980*, Paris, Éditions Presses universitaires de France, Coll. « Littératures modernes », 1980, 255 p.

ROUILLÉ, André et Bernard MARBOT, *Le corps et son image. Photographies du dix-neuvième siècle*, Paris, Contrejour, 1986, 142 p.

ROUILLÉ, André, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/essais », 2005, 704 p.

RUSSELL HARPER, John et Stanley TRIGGS, *Portrait of a Period a Collection of Notman Photographs : 1856 to 1915*, Montréal, McGill University Press, 1967, 262 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Narration visuelle et interprétation », in *Time, narrative and the fixed image*, sous la dir. de Mireille Ribière et Jean Baetens, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 11-27.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Représentation, imitation, fiction : de la fonction cognitive de l'imagination » in *Les lieux de l'imaginaire*, sous la dir. de Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, Montréal, Liber, 2002, p. 15-32.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Poétique », 1999, 346 p.

SCHWARTZ, Joan M., « Fort Chambly and the Creation of Symbolic Space: the Photograph as Site of Meaning », in *Histoire mythique et paysage symbolique : Mythic History and Symbolic Landscape*, actes du projet d'échange Laval-Queen's, octobre 1995, octobre 1996, rencontres de Québec et Kingston, sous la dir. de Serge Courville et Brian Osborne, Sainte-Foy, Centre Interuniversitaire d'Études Québécoises, 1997, p. 70-76.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, Coll. « Choix-essais », 1993, 239 p.

THÉRIEN, Gilles, « L'Indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 17, no 3 (automne 1987), p. 3-21.

THOMAS, Ann, *Le réel et l'imaginaire. Peinture et photographie canadienne : 1860-1900*, catalogue d'exposition présentée au musée McCord du 20 juin au 12 août 1979, Montréal, Musée McCord, 116 p.

TREMBLAY, Francis, *La fiction en question*, Montréal et Paris, Balzac-Le Griot, Coll. « Littératures à l'essai », 1999, 158 p.

TRIGGS, Stanley G., *Les photographies composites de William Notman*, catalogue d'exposition présentée au musée McCord du 3 mai 1994 au 15 janvier 1995, Montréal, Musée McCord, 1994, 127 p.

TRIGGS, Stanley G., *William Notman : l'empreinte d'un studio*, catalogue d'exposition présentée à la Art Galley de Toronto du 2 novembre au 15 décembre 1985, Toronto, Coach House Press, 1986, 172 p.

TRIGGS, Stanley G., « Lettre à Ms. Joan Morgan », 3 octobre 1978, *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 3 mai 2010.

TRIGGS, Stanley G., « Notman, William », *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, vol. 12, Université de Toronto et Université Laval, 2000, [En ligne], <[http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id\\_nbr=6336&&PHPSESSID=yhzfzqkvzape](http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id_nbr=6336&&PHPSESSID=yhzfzqkvzape)>. Consulté 25 mai 2012.

TRIGGS, Stanley G. « Henderson, Alexander », *Dictionnaire biographique du Canada en ligne*, Université de Toronto et Université Laval, 2000, [En ligne], <[http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id\\_nbr=7437](http://www.biographi.ca/009004-119.01-f.php?id_nbr=7437)>. Consulté le 25 mai 2012.

VAN SCHENDEL, Nicolas, « L'identité métisse ou l'histoire oubliée de la canadienité », in *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, sous la dir. de Jocelyn Létourneau et avec la collaboration de Roger Bernard, actes du troisième colloque annuel de la CEFAN (Québec, 7-9 mai 1992), Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, Coll. « Culture française d'Amérique », 1994, p. 101-121.

VAUTIER, Marie, *New World Myth : Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1998, 339 p.

WARNER MARIEN, Mary, *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 222 p.



WILSON, Edward, « Outdoor Photographs Taken Indoors », *The Philadelphia Photographer*, vol. 3, no 29, (mai 1866), p. 129-131. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

WILSON, Edward, « Moose-Hunting in Canada », *The Philadelphia Photographer*, vol. 3, no 32, (juin 1866), p. 235-236. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

WILSON, Edward, « Composition Photographs », *The Philadelphia Photographer*, vol. 4, no 39, (mars 1867), p. 79-80. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

WILSON, Edward, « Further Remarks on Lights and Lighting », *The Philadelphia Photographer*, (août 1866), p. 229. *Les Archives photographiques de William Notman*, Le Centre d'archives et de documentation du musée McCord, agréé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, Musée McCord. Consultées le 26 novembre 2009.

ZACCAÏ-REYNERS, Nathalie, « Fiction et typification », *Methodos : savoirs et textes*, no 5, (avril 2005), [En ligne], < <http://methodos.revues.org/378> >. Consulté le 23 septembre 2010.