

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE « TOURNANT ARTISTIQUE »

DU SERVICE DE LA PHOTOGRAPHIE DE L'ONF, 1960-1978 :

MUTATION DU STATUT DE LA PHOTOGRAPHIE ET

CONSTRUCTION DE SA VALEUR ARTISTIQUE DANS LE CONTEXTE CANADIEN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

JULIE-ANN LATULIPPE

DÉCEMBRE 2009

# 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 n°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

Je voudrais d'abord remercier mon directeur de recherche, Vincent Lavoie. Son enseignement, ses conseils et les nombreuses opportunités de recherche qu'il m'a offerts dans les dernières années ont été des plus déterminants dans mon parcours.

Mes remerciements vont également aux professeurs Annie Gérin et Laurier Lacroix, qui ont grandement contribué à ce projet à différents moments de sa réalisation.

J'adresse ma plus sincère gratitude à Maxime et à Estelle, pour leur écoute, leurs suggestions, leur support et leurs encouragements constants. Leurs révisions et leurs commentaires ont été des plus appréciés.

Je tiens également à témoigner ma reconnaissance au personnel de différents centres d'archives, Pierre Sioui à l'ONF, Carmen Robichaud au MCPC et Cyndie Campbell au MBAC, pour l'assistance qu'ils m'ont apportée dans mes recherches.

Je suis redevable aux auteurs qui ont traité du Service de la photographie de l'ONF avant moi, principalement Carol Payne et Andrea Kunard. Un merci tout particulier à Pierre Dessureault, dont la conférence *De la propagande à l'engagement* a pour la première fois amené ce corpus de photographies à ma connaissance et stimulé mon intérêt à poursuivre les recherches amorcées sur le Service de la photographie.

Je remercie enfin le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture pour leur soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE « TOURNANT ARTISTIQUE » DU SERVICE DE LA PHOTOGRAPHIE.....	16
1.1 La période des commandes : brève récapitulation des premières décennies d'activité du Service de la photographie .....	16
1.2 Lorraine Monk, catalyseur de changement dans le contexte des années 1960-1970 ...	22
1.3 La réorientation du Service de la photographie.....	29
1.4 La création d'Information Canada : confirmation de la nouvelle vocation du Service.....	41
CHAPITRE II	
LA MUTATION DU STATUT DE LA PHOTOGRAPHIE.....	48
2.1 Le processus de mutation du statut de la photographie : analyse de l'évolution des productions du Service.....	48
2.1.1 Les photoreportages.....	51
2.1.2 Les livres du centenaire.....	61
2.1.3 La série <i>Image</i> .....	72
2.1.4 Le portfolio et la série <i>Signature</i> .....	87
2.2 Construction de la valeur artistique de la photographie.....	91
CHAPITRE III	
LA QUESTION DU STATUT DE LA PHOTOGRAPHIE.....	96
3.1 La photographie canadienne contemporaine : à la fois pratique artistique et documentaire.....	96

3.2	Déconstruire la polarité des termes « documentaire » et « artistique » .....	104
3.3	Le discours et le contexte de présentation .....	110
3.4	Le projet du Service de la photographie : modernisme photographique propre aux années 1960-1970 .....	115
	CONCLUSION .....	122
	BIBLIOGRAPHIE.....	129
	APPENDICE A	
	LES FIGURES .....	139

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1	Attribué à Harry Rowed, <i>John Inglis Co., usine de fusils Bren, Toronto, 1941..</i> 139
1.2	Nick Morant, <i>Assemblage d'un char d'assaut RAM, Montréal, septembre 1942</i> 140
1.3	Harry Rowed, <i>Village canadien en guerre, Port Daniel, P.Q., novembre 1941 .</i> 141
1.4	Harry Rowed, <i>Mademoiselle Alida Cyr faisant la classe à ses élèves, Port Daniel, novembre 1941</i> ..... 141
1.5	Guy Blouin, <i>Immigrants hollandais, juin 1950</i> ..... 142
1.6	Gar Lunney, <i>Chinatown, Vancouver, C.-B., novembre 1951</i> ..... 142
1.7	Dave Bier, <i>Maurice Richard, Montréal, 1957</i> ..... 143
1.8	Michael Semak, <i>La communauté italienne, Toronto, avril 1963</i> ..... 144
1.9	La photothèque en avril 1965..... 145
1.10	La Collection de la photographie esthétique..... 145
2.1	Harry Rowed, <i>La nouvelle route de la Colombie-Britannique vers l'Alaska, 1942</i> ..... 146
2.2	ONF, « In Canada's High Arctic: Exploration 67' », photoreportage 444, 6 juin 1967 ..... 147
2.3	« Winter on the Farm », photoreportage paru dans <i>Weekend Picture Magazine</i> , vol. 4, n° 1, 1954, p. 4-7..... 148
2.4	Chris Lund, sans titre ..... 149
2.5	Malak, sans titre ..... 150
2.6	Exemples de photographies agissant à titre de documents pour illustrer le propos des légendes. Photos par Chris Lund ..... 151
2.7	John Bryan, <i>Entre Princeton et Hedley (Colombie-Britannique)</i> ..... 152

2.8	Freeman Patterson, <i>Kingston (Nouveau-Brunswick)</i> .....	153
2.9	John de Visser, <i>Près de Spence's Bridge (Colombie-Britannique)</i> .....	154
2.10	Vue de l'exposition <i>The Family of Man</i> , 1955. Photo par Ezra Stoller.....	155
2.11	Michael Semak, sans titre .....	156
2.12	Michel Lambeth, sans titre.....	157
2.13	Michael Semak, sans titre .....	157
2.14	Exemple de mise en page caractéristique des livres du centenaire. Photo par Michael Semak.....	158
2.15	Exemple de mise en page des livres de la série <i>Image</i> . Michel Proulx, <i>Montréal, Québec</i> , 1967.....	159
2.16	Lutz Dille, <i>Toronto, Ontario, Canada</i> , 1954 .....	160
2.17	John de Visser, <i>Quebec City, Québec</i> , 1964.....	161
2.18	Michael Semak, <i>Toronto, Ontario</i> , 1966.....	162
2.19	Gunther Karkutt, sans titre, 1965.....	163
2.20	Michel Proulx, <i>Montréal, Québec</i> , 1967.....	164
2.21	Vittorio Fiorucci, <i>Montréal, Québec</i> , 1965.....	165
2.22	Yousuf Karsh, <i>Alberto Giacometti, Paris, France</i> , 1965 .....	166
2.23	Michael Semak, sans titre .....	167
2.24	John Reeves, sans titre .....	168
2.25	« L'auto-animation » conçue par Norman Hallendy et Sharon Van Raalte pour l'exposition <i>Cela commença par un rêve et ce fut la Création</i> à la Galerie de l'Image, Ottawa, 1969. Photo par Chris Lund .....	169
2.26	Karl Sommerer, sans titre.....	170
2.27	Normand Grégoire, sans titre.....	171
2.28	Normand Grégoire, sans titre.....	171
2.29	Gerry Gilbert, sans titre.....	172
2.30	Christos Dikeakos, sans titre.....	173

2.31	Pierre Vinet, sans titre.....	174
2.32	Pierre Gaudard, sans titre.....	175
2.33	Pierre Gaudard, sans titre.....	175
2.34	Normand Grégoire, <i>Série 4, Photo 7</i> .....	176
2.35	Page couverture de <i>Signature 1 : Tom Gibson</i> . Tom Gibson, <i>Autoportrait</i> , 1969	177
2.36	Tom Gibson, <i>Deux noires, rue Yonge</i> , 1972.....	178
2.37	Tom Gibson, <i>Robes dans une vitrine</i> , 1970.....	178
2.38	Michael Torosian, sans titre.....	179
2.39	Portrait de Lutz Dille accompagné de sa signature. Photo par Borge Jorgensen.	180
3.1	Ronald Labelle, « <i>Field Day</i> » du groupe de motards <i>Satan's Choice</i> , <i>Candiac, juillet 1967</i> .....	181
3.2	Pierre Gaudard, sans titre.....	182
3.3	Malak, <i>Manufacture de coton, Valleyfield, P.Q., 1958</i> .....	183
3.4	Malak, <i>Transformation du coton, Dominion Textile Inc., Valleyfield, Québec,</i> <i>1958</i> .....	183
3.5	Michel Lambeth, <i>St. Nil, Québec</i> , 1964.....	184

## LISTES DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

BA	Bibliothèque et archives
BAC	Bibliothèque et Archives Canada
CMCP	Canadian Museum of Contemporary Photography
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MCPC	Musée canadien de la photographie contemporaine
MoMA	Museum of Modern Art
ONF	Office national du film
NFB	National Film Board

## RÉSUMÉ

Le Service de la photographie de l'ONF est mis sur pied en 1941 comme agence photographique fédérale de propagande pour l'unité nationale, centrée sur la production et la diffusion de photoreportages. À la fin des années 1960, il opère un revirement majeur pour progressivement devenir une institution de collection et de mise en valeur de la photographie canadienne contemporaine indépendante par le biais d'expositions et de livres illustrés. Ce mémoire cerne d'abord en quoi a consisté ce « tournant artistique » de l'agence, en analysant les transformations de son mandat, de ses activités, de ses productions et de ses objectifs. Je propose une étude synchronique du moment charnière au cours duquel s'effectue la réorientation du Service de la photographie, de 1960 à 1978, qui ancre ce phénomène dans son contexte d'émergence, de manière à en identifier les conditions de possibilité, et mesure ses impacts sur la photographie canadienne. L'analyse d'un corpus de publications de l'agence permet d'observer les manifestations concrètes de la transformation de son approche de la photographie au cours de ce moment de transition. Il est alors question de mettre au jour les procédures de mutation du statut de l'image photographique, de document à œuvre d'art, en relevant la transformation de son contexte de présentation, des supports employés pour sa diffusion et du discours qui encadre sa réception dans les productions du Service. Cette analyse met en lumière les stratégies employées par l'agence pour accroître la reconnaissance de la photographie canadienne, établir la légitimité artistique du médium et constituer la valeur de l'image photographique comme œuvre d'art. Une interprétation plus critique de mon corpus m'amène enfin à replacer mon étude de cas dans un cadre de réflexions plus larges sur le médium photographique et sa quête de légitimité. J'engage ainsi une discussion théorique sur la question fondamentale du statut de la photographie et ce qui le détermine, à partir de travaux incontournables en études photographiques.

Mots clés : Service de la photographie de l'ONF, photographie canadienne, photographie documentaire, photographie artistique, statut de l'image, mutation, légitimation.

## INTRODUCTION

L'image photographique est un objet aux multiples fonctions, rôles et valeurs. Outil de communication de masse, véhicule d'information, instrument de propagande et document, elle peut aussi être moyen d'expression personnelle et œuvre d'art. Le Service de la photographie de l'ONF a chargé la photographie de ces différents statuts au cours de son histoire. Le développement de cette agence photographique fédérale, en activité de 1941 à 1984, permet ainsi d'observer certains processus de transformation de la photographie dans le contexte canadien. Mis sur pied comme agence de propagande pour l'unité nationale rapidement centrée sur la production et la diffusion de photoreportages, le Service de la photographie opère un revirement majeur à la fin des années 1960 pour progressivement devenir une institution de collection et de mise en valeur de la photographie canadienne contemporaine indépendante par le biais d'expositions et de livres illustrés. Il ferme ses portes en 1984. Sa collection, son personnel et son équipement sont alors transférés sous l'égide de la Galerie nationale pour fonder le Musée canadien de la photographie contemporaine l'année suivante.

Le Service de la photographie est un cas exemplaire pour l'étude de la photographie et de ses processus de mutation au Canada. Seule institution consacrée à la photographie canadienne contemporaine, le Service a soutenu et encouragé les photographes du pays, il a joué un rôle fédérateur primordial dans le développement de la discipline et de sa reconnaissance. Son imposante collection est toutefois méconnue du public comme des spécialistes de la discipline. Mes recherches portent sur un moment de transition au cours duquel l'agence connaît de profondes transformations et sur les impacts de sa réorientation sur la photographie. L'étude de cette institution canadienne permet d'observer comment la photographie se voit chargée de nouvelles fonctions et valeurs, au moment où s'opère un changement épistémique par rapport au médium sur la scène internationale. Mon mémoire cherche donc à répondre aux questionnements suivants : le Service de la photographie ayant servi d'agence fédérale de propagande pour l'unité nationale pendant ses trois premières décennies d'activité, comment et pourquoi est-il devenu une

institution de collection et de promotion de photographie artistique à la fin des années 1960 ? Comment ce « tournant artistique » a-t-il affecté le statut de l'image photographique au sein de ses productions et quelles sont les implications liées à ce changement de statut ? Enfin, par quoi ce statut de la photographie est-il déterminé ?

Je formule l'hypothèse selon laquelle la réorientation du Service de la photographie est motivée par plusieurs causes, à savoir des remaniements internes à l'ONF, l'arrivée de nouveaux acteurs imposant une nouvelle vision au sein de l'agence, l'influence de nouvelles politiques gouvernementales venant affecter le mandat du Service, de même que le mouvement généralisé de reconnaissance de la photographie comme forme d'art qui s'observe dans un contexte international. Ces facteurs pourraient avoir mené à la transformation des productions du Service et de son approche du médium photographique, et donné lieu à l'établissement de nouveaux rapports entre l'agence et ses photographes. Je postule également que le virage artistique pris par le Service a entraîné la mutation du statut de l'image photographique dans ses productions, de document à œuvre d'art, une mutation orchestrée par une volonté de légitimation et de construction de la valeur artistique de la photographie dans le contexte canadien. Cette entreprise aurait également contribué à l'autonomisation de la pratique de la photographie. J'avance par ailleurs que le statut de l'image photographique est tributaire du contexte dans lequel elle apparaît et du discours qui en encadre la réception.

Quelques auteurs se sont déjà penchés sur le Service de la photographie de l'ONF, bien que la littérature demeure restreinte. Le premier ouvrage qui lui est consacré est une anthologie publiée en 1984, qui présente sa collection de photographie canadienne contemporaine dans le but de souligner son importance. *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board*<sup>1</sup> survole l'histoire de l'agence et célèbre, juste avant sa fermeture, son rôle prépondérant dans le développement de la photographie canadienne et de sa reconnaissance par le public canadien. L'introduction de Martha Langford<sup>2</sup> relate l'évolution des mandats de l'agence et se penche sur les différents types de productions et supports de diffusion privilégiés au cours de

---

<sup>1</sup> ONF 1984.

<sup>2</sup> Martha Langford dirige le Service de la photographie à titre de producteur exécutif de 1981 à 1984, avant de devenir la directrice fondatrice du MCPC en 1985. Mme Langford est aujourd'hui professeure associée et titulaire d'une chaire de recherche en histoire de l'art à l'Université Concordia.

plus de quatre décennies d'activité. Le texte fournit une solide documentation sur la nouvelle orientation du Service à partir des années 1960, expliquée par deux événements : la nomination de Lorraine Monk comme producteur exécutif en 1960 et la création d'Information Canada<sup>3</sup> en 1970. Langford montre comment la conception du médium photographique et le statut du photographe se transforment au sein du Service, alors que la commande de photoreportages utilitaires est délaissée pour la reconnaissance de la valeur intrinsèque de la photographie. Elle s'attarde surtout sur les innovations de la décennie 1960, à savoir les publications illustrées et les expositions produites par le Service. Les activités du Service sont inscrites dans un contexte culturel plus large, de manière à montrer que l'art photographique fait alors son entrée dans les collections des musées et sur les murs des galeries.

Si cet ouvrage fournit de précieux renseignements sur les activités du Service de la photographie en retraçant son histoire, l'introduction de Martha Langford, alors à la tête du Service, fait surtout l'éloge de l'agence et commémore ses hauts faits alors que son futur est incertain, sa collection étant sur le point de passer sous la responsabilité des Musées nationaux du Canada. Il s'agit du premier effort pour offrir un portrait d'ensemble du Service de la photographie, mais l'intention de Langford est davantage de défendre l'agence que de s'engager dans l'analyse critique de son histoire ou de la portée de ses activités sur la scène de la photographie canadienne. L'ouvrage reproduit 128 photographies de presque autant de photographes, dont le travail est brièvement mais rigoureusement documenté en annexe. Toutefois, une analyse plus poussée des images reste à faire. Aucun lien n'est établi entre les considérations amenées en introduction et les images qui représentent la collection. Ces dernières ne sont ni commentées ni replacées dans leur contexte de diffusion d'origine (photoreportage, livre illustré, exposition, etc.).

Langford rédige également un article sur le Service de la photographie en 1996. « The Canadian Museum of Contemporary Photography »<sup>4</sup> présente la collection du MCPC, dont l'auteure fait remonter les origines aux années 1960. Langford explique que la fondation du musée résulte en fait d'une réorientation graduelle du Service de la photographie et insiste tout au long de son texte

---

<sup>3</sup> Information Canada est une agence fédérale de communication chargée de transmettre de l'information aux citoyens canadiens, créée pour remplir les fonctions informatives qui incombaient auparavant au Service de la photographie.

<sup>4</sup> LANGFORD 1996. Langford écrit ce texte pour le dossier spécial de la revue *History of Photography* intitulé « Some Major Canadian Collections » deux ans après avoir quitté son poste de directrice du MCPC.

sur le rapport de continuité entre les deux institutions. Son article passe rapidement sur les premières décennies de l'agence et ses commandes de photoreportages pour se concentrer sur ses activités et ses productions des années 1960 et 1970, quand l'agence photographique prend une orientation plus artistique qu'informatrice suite à la création d'Information Canada – période que j'identifie comme le « tournant artistique » du Service de la photographie. Langford traite de l'histoire et des productions du Service de manière à mettre en valeur ses initiatives novatrices dans le nouveau domaine de l'art photographique et son rôle déterminant dans la formation de la communauté de photographie artistique au Canada. Elle signale que la réorientation du Service participe à l'époque d'un phénomène international de reconnaissance de la photographie dans la sphère des arts visuels. L'auteure ancre l'histoire du Service dans le développement de la photographie artistique et isole l'agence de la sphère politique en affirmant son indépendance par rapport au gouvernement et en mettant de côté toute considération idéologique relative à ses mandats et ses productions. J'entends pour ma part prendre en compte l'influence de la sphère politique sur les mandats, l'orientation et les productions du Service.

Renate Wickens-Feldman<sup>5</sup> aborde le Service de la photographie selon une autre perspective. Son article « The National Film Board of Canada's Still Photography Division: The Griersonian Legacy »<sup>6</sup> est axé sur l'influence déterminante de John Grierson, commissaire de l'ONF de 1939 à 1945, sur le Service de la photographie. L'auteure examine l'histoire du Service – son développement, sa place au sein de l'ONF, de même que les raisons de sa fermeture – par rapport à la prédominance du Service du film. Le texte présente la vision qui a longtemps gouverné l'agence, à savoir la conception du documentaire propre à Grierson. L'article retrace les origines de l'ONF, puis se concentre sur le mandat initial et les premières décennies d'activité du Service de la photographie. L'auteure définit le « style ONF » élaboré selon la pensée et l'esthétique promues par Grierson et explique que l'importance qu'il accorde à l'interrelation entre l'image et le texte amène le Service à se centrer sur la production de photoreportages. La persistance de ce style a d'ailleurs longtemps fait obstacle au développement d'autres formes d'expression photographique et d'innovations stylistiques au sein du Service, alors que le cinéma canadien et la photographie sur la scène internationale gagnaient en maturité.

---

<sup>5</sup> Renate Wickens-Feldman est professeure associée à l'Université York, où elle enseigne dans le champ des *cultural studies* et des études photographiques.

<sup>6</sup> WICKENS-FELDMAN 1996.

L'archiviste Melissa K. Rombout propose quant à elle une lecture politique de l'histoire et des productions du Service de la photographie. Son article « Imaginary Canada : Photography and the Construction of National Identity »<sup>7</sup> met en lumière comment les livres photographiques réalisés par l'agence fédérale à la fin des années 1960 construisent une représentation idéalisée de la nation et de l'identité canadiennes. L'auteure se concentre sur le virage esthétique de l'agence mené graduellement par Lorraine Monk dès 1960 et montre son impact sur le type de représentations et de discours véhiculés par les productions du Service. Elle s'attarde surtout à la nouvelle approche de l'image préconisée par Monk, en analysant le contexte de présentation épuré des photographies dans les livres illustrés produits pour le centenaire de la Confédération et son effet sur la réception des images. Rombout soutient que, si ces publications semblent d'abord progressistes comparativement aux photoreportages du fait de leur caractère artistique, elles servent néanmoins le discours idéologique du gouvernement canadien et le mythe d'unité de la nation qu'il cherche à imposer<sup>8</sup>.

La transcription de la conférence prononcée par le photographe Paul Couvrette dans le cadre de la rencontre *Canadian Perspectives. A National Conference on Canadian Photography* en 1979<sup>9</sup> fournit également une solide documentation sur le Service, quoique ses propos soient assez biaisés. Sa présentation, intitulée « National Film Board – Stills Division, Past and Present », est largement inspirée du rapport qu'il a réalisé en tant que consultant pour l'agence, engagé par Lorraine Monk au milieu des années 1970 pour alimenter son argumentation en faveur de l'expansion du Service<sup>10</sup>. À la manière d'une chronologie, il relate l'histoire de l'agence, suit l'évolution de ses mandats et présente les différents types de production dont elle a été responsable. Le texte remonte aux origines de l'ONF pour ensuite faire état des multiples remaniements internes et des périodes de crise qui ont marqué le Service de la photographie. Somme toute, Couvrette dépeint le Service comme une division laissée pour compte au sein de l'Office, sous financée et reléguée à des travaux mineurs pour diverses agences gouvernementales. Le texte montre néanmoins comment l'arrivée de Lorraine Monk – dont Couvrette fait l'apologie – à la tête de l'agence s'est accompagnée d'une revitalisation de ses

---

<sup>7</sup> ROMBOUT 1991.

<sup>8</sup> Cet article a suscité une réaction très vive de la part de Martha Langford. Sa réponse, de même que la riposte de Rombout, sont parues dans le numéro suivant de la revue *Views*. Langford souligne plus explicitement son opposition à la lecture politique que Rombout fait de l'histoire du Service dans son article de 1996.

<sup>9</sup> COUVRETTE 1979.

<sup>10</sup> LANGFORD 1996, p. 180.

productions dans une voie plus artistique et de nouvelles initiatives quant aux travaux de la jeune génération de photographes qui redéfinissent alors le rôle du médium – projets qui ont soulevé l'intérêt du public mais laissé le gouvernement indifférent.

La présentation de Couvrette est d'ailleurs assez critique des décisions prises par le gouvernement quant au Service, comme du manque d'autonomie de l'agence par rapport à la sphère politique. Le portrait du Service de la photographie que dresse Couvrette est en fait celui d'une institution défaillante, qui a perdu sa ligne directrice pour se lancer au cours des années 1970 dans la promotion d'un art photographique d'avant-garde, alors que son rôle était de soutenir la production de documentaire social. Finalement, sa présentation à cette rencontre nationale sur la photographie argumente en faveur de l'ambitieux projet de Lorraine Monk de créer un Centre canadien de la photographie – qui serait financé par l'entreprise privée et permettrait aux diverses formes de photographie de se développer sur la scène canadienne et internationale – et vise à convaincre la communauté photographique d'y adhérer.

Un travail critique plus exhaustif a par ailleurs été amorcé récemment par trois auteures qui se sont penchées sur des aspects ciblés du Service. Dans le chapitre « Persuader, manipuler : la propagande en démocratie » de son ouvrage *Images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre*<sup>11</sup>, Catherine Saouter<sup>12</sup> livre en 2003 une analyse approfondie de la propagande orchestrée par le gouvernement canadien pendant la Deuxième Guerre mondiale pour inciter les citoyens à l'effort de guerre, dans laquelle elle étudie le cas de l'ONF. Elle retrace les origines de l'Office et expose son mandat, en se concentrant plus particulièrement sur le rôle central du Service de la photographie au sein de la Division des graphiques, ses activités et son mode de fonctionnement. À travers l'examen détaillé de plusieurs exemples, Saouter présente l'éventail des productions du Service, relève l'originalité de ses supports de diffusion et traite de la rhétorique visuelle et des stratégies mises en œuvre pour éduquer, encourager et unir la population dans un même combat. Cette solide étude d'un corpus précis du Service de la photographie consiste essentiellement à replacer des analyses d'images dans leur contexte socio-historique, cadre qui permet d'expliquer le rôle et les objectifs de l'agence qui les a commandées et d'en comprendre la signification.

---

<sup>11</sup> SAOUTER 2003.

<sup>12</sup> Catherine Saouter est professeure à l'École des médias de l'UQÀM. Ses recherches portent sur les théories de l'image, l'histoire des communications et les représentations de la guerre.

L'historienne de l'art Carol Payne<sup>13</sup> a quant à elle mené une recherche très rigoureuse sur les trois premières décennies d'activité du Service de la photographie – période que je désigne comme celle des commandes de photoreportages documentaires. Son analyse fouillée de ce corpus est présentée dans un essai pour le catalogue de l'exposition *Un document canadien*<sup>14</sup>, organisée par le MCPC pour célébrer le sixantième anniversaire de l'ONF et mettre en valeur les origines de la collection du musée. L'ouvrage retrace l'histoire et les réalisations du Service de la photographie de 1941 à la fin des années 1960, quand il commence à remplacer ses commandes aux photographes par l'acquisition de travaux indépendants pour sa collection de photographie artistique. Le travail de Payne porte principalement sur la manière dont le gouvernement canadien s'est servi des photoreportages produits par l'agence et de leur diffusion massive à un public enthousiaste face à la photographie documentaire pour alimenter un sentiment d'identité, d'unité et de devoir nationaux. À ce sujet, l'auteure souligne l'influence considérable du premier commissaire de l'ONF John Grierson et de sa conception du documentaire comme outil de gestion sociale et de façonnement de l'opinion publique sur le Service de la photographie. Payne se penche sur le processus de production des photoreportages, la rhétorique visuelle employée à des fins de propagande et le contexte de présentation des images. Cette analyse de la production documentaire sur le Canada et ses habitants vise à dégager comment le pays a été représenté par le passé, c'est-à-dire l'image positive que l'agence gouvernementale a cherché à en donner. Payne termine son étude en abordant la direction artistique prise par le Service sous la direction de Lorraine Monk à partir de 1960, orientée vers la promotion de l'expression personnelle de jeunes photographes documentaires par la diffusion de leurs travaux dans des expositions et des livres illustrés.

La perspective adoptée dans cet essai s'impose comme le modèle à suivre pour mes propres travaux. Payne a su, d'une part, replacer l'histoire du Service et l'évolution de ses productions dans leur contexte socio-historique et, d'autre part, faire l'analyse détaillée du traitement visuel et du discours véhiculé par les photographies de son corpus. En ciblant le « tournant artistique » de l'agence, je compte poursuivre l'avancement des connaissances sur le Service de la photographie à partir des pistes lancées par l'auteure en conclusion de son étude.

---

<sup>13</sup> Carol Payne enseigne la théorie et l'histoire de la photographie à l'Université Carleton. Elle prépare un ouvrage sur le Service de la photographie et son rôle dans la construction de l'identité nationale.

<sup>14</sup> PAYNE 1999.

Carol Payne a également publié un article en 2006, « Lessons with Leah: Re-Reading the Photographic Archive of Nation in the National Film Board of Canada's Still Photography Division »<sup>15</sup>, qui se concentre sur un corpus de photoreportages produits par le Service de 1955 à 1971 portant sur le Nord canadien et ses habitants. Elle y interroge le rôle de l'agence dans la construction d'un modèle dominant d'identité canadienne selon une perspective post colonialiste. Son analyse des liens entre la sphère politique et les productions du Service – à savoir, de quelle manière le discours véhiculé par les photoreportages est au service des intérêts de l'État – s'avère ici encore très pertinente pour mes propres recherches.

Enfin, l'étude la plus exhaustive sur le Service de la photographie est certainement la thèse de doctorat d'Andrea Kunard<sup>16</sup>, *Promoting Culture Through Photography in the National Gallery of Canada and the Still Photography Division of the National Film Board of Canada*<sup>17</sup>. L'auteure y examine la relation entre les politiques culturelles canadiennes et la collection et l'exposition de la photographie dans ces deux institutions culturelles fédérales. Elle observe la transformation de leur compréhension du médium – sa fonction, sa valeur – au fil du temps et montre par une étude comparative comment des idées divergentes de la photographie peuvent coexister dans une même période historique. Le dernier chapitre de la thèse, qui retrace notamment les changements survenus dans le traitement de la photographie au sein du Service au cours des années 1960, s'est avéré une ressource indispensable à l'élaboration de mon mémoire. Je m'y réfère abondamment, puisque Kunard y rend compte de recherches minutieuses dans les archives du MCPC et dans les entrevues avec Lorraine Monk conservées à la BAC. L'auteure fournit ainsi de précieux renseignements sur l'orientation, le mandat, la collection, les publications et les expositions du Service de la photographie pendant cette décennie, de même que sur les liens que l'institution entretenait avec la communauté photographique canadienne et son rôle dans son développement. Plutôt que de parler d'une réorientation artistique dirigée par Lorraine Monk, comme le font la plupart des auteurs, Kunard montre que le Service fait valoir différentes perspectives sur le médium photographique (utilisation à des fins idéologique, promotion d'une forme d'expression créative). Je postule pour ma part que cette cohabitation de différentes manières d'aborder et de présenter la photographie canadienne au sein du Service pendant les années 1960 tient à ce qu'il

---

<sup>15</sup> PAYNE 2006.

<sup>16</sup> Andrea Kunard est conservatrice adjointe au MCPC. Elle enseigne également dans plusieurs universités canadiennes dans les domaines de la photographie, de l'art canadien et de la muséologie.

<sup>17</sup> KUNARD 2004.

s'agit d'une période de transition pour l'institution au cours de laquelle un « tournant artistique » s'opère. Par ailleurs, l'étude comparative des deux institutions culturelles fédérales ciblées par Kunard permet de mettre en perspective les activités du Service de la photographie, qui semble s'être défini et positionné par rapport à la Galerie nationale, et amène ainsi à mieux saisir son statut artistique ambigu.

Les recherches de Kunard ne portent pas sur la photographie en elle-même, mais sur l'utilisation que les institutions culturelles en font pour justifier leurs mandats et les intérêts plus généraux qu'elle sert. Le Service de la photographie sert ici d'étude de cas pour aborder l'histoire institutionnelle de la photographie canadienne dans un contexte culturel et politique élargi. En suivant l'évolution du Service de la photographie et de sa perception du médium par rapport aux politiques culturelles fédérales, la thèse de Kunard confronte l'approche préconisée par Martha Langford, qui considère le développement de cette l'institution et l'histoire de la photographie contemporaine de manière générale selon un point de vue artistique isolé de toutes considérations extérieures au médium.

En somme, les travaux sur le Service de la photographie demeurent parcellaires. Alors que de solides études critiques documentent et interprètent la première période de l'histoire de l'agence, centrée sur la production de photoreportages documentaires, la littérature ne fait qu'effleurer son mandat, ses activités et ses productions des années 1970 et 1980, période qui pourrait être désignée comme celle des acquisitions. La réorientation de l'agence dans les années 1960 n'a jamais fait l'objet d'une recherche spécifique approfondie. En centrant mon mémoire sur ce « tournant artistique », j'entends poursuivre la réflexion amorcée sur le Service de la photographie et montrer comment s'est articulé son passage d'agence de propagande nationale à une institution de collection et de mise en valeur de la photographie artistique canadienne. La nouvelle orientation de l'agence dans une voie plus artistique a été identifiée, quelques facteurs ayant mené à ce virage et certaines de ses manifestations ont été mentionnés, mais aucune analyse critique n'a été consacrée à ce moment charnière de son développement. Mon mémoire cherche à combler cette lacune dans la littérature sur l'histoire de la photographie canadienne.

Un des objectifs que je poursuis avec ce mémoire est donc d'exposer en quoi consiste ce « tournant artistique » de l'agence. Je compte y parvenir en colligeant l'information disponible sur

ce moment charnière dans les travaux susmentionnés, de même qu'en ayant recours aux archives sur le Service de la photographie conservées à l'ONF et au MCPC, puisque la littérature publiée ne répond pas à toutes mes interrogations. Je vais ensuite proposer une analyse détaillée de la période de transition qui marque le développement de l'agence dans les années 1960 et 1970, en me penchant sur les changements qui sont opérés au sein de l'agence, sur la mutation de ses politiques institutionnelles et sur la transformation de ses productions. La période que j'identifie comme le « tournant artistique » du Service de la photographie s'étend de 1960 à 1978. Toutefois, mon étude prend en compte ce qui a précédé ce moment de transition comme ce qui est advenu après, de manière à le replacer dans son contexte et à offrir une perspective permettant d'en prendre pleine mesure. De même, bien qu'il s'agisse de l'étude d'un cas canadien, le virage artistique de l'agence photographique prend sens dans un cadre plus large, soit le contexte international de l'époque. J'établis donc des parallèles avec des cas similaires qui se manifestent au même moment aux États-Unis et en France, et qui ont déjà fait l'objet de recherches fouillées. Mon mémoire propose ainsi une interprétation du changement épistémique par rapport à l'image photographique qui survient au cours de cette période, en prenant le « tournant artistique » du Service de la photographie comme un laboratoire spécifiquement canadien pour examiner la mutation du statut de la photographie et son processus de légitimation artistique.

Mon mémoire se présente comme une étude synchronique, qui vise à comprendre un phénomène circonscrit dans le temps en prenant en considération ses causes et ses multiples dimensions par l'analyse de son contexte d'émergence et de ses impacts. La plupart des travaux qui abordent le Service de la photographie mentionnent que la nouvelle direction prise par l'agence s'inscrit dans un mouvement de reconnaissance de la photographie comme forme d'art. Je cherche toutefois à approfondir cette question en me penchant plus attentivement sur le contexte canadien des années 1960-1970 et en ancrant les transformations de l'agence dans l'histoire générale de la photographie. Je tente par ailleurs de mesurer l'influence de la sphère politique sur la réorientation de l'agence et de déterminer dans quelle mesure ce virage artistique pourrait découler de décisions politiques. En essayant de dégager ses causes, j'interroge les fondements intellectuels du virage esthétique, de manière à déterminer à quelles fins, selon quelles motivations le Service a procédé à ces changements. Il est également question de déterminer si le mythe de l'unité de la nation construit au cours de la période des commandes a été abandonné avec le « tournant artistique » ou substitué par un autre.

Je formule également l'objectif de cerner les processus de mutation du statut de la photographie dans les productions du Service. Une analyse exhaustive d'un corpus de publications produites par l'agence avant, pendant et après son « tournant artistique » permet à cet égard de mesurer l'incidence de la médiation de l'image photographique sur son statut. Mes analyses portent une attention particulière à l'évolution du style et du contenu des photographies diffusées par le Service, ainsi qu'à la transformation de leur contexte de présentation, de leur support de diffusion et du discours dont elles sont encadrées. La transformation du statut du photographe, l'évolution de ses rapports avec l'agence et l'affirmation de son autonomie quant à sa production au cours de la période ciblée sont également évaluées. Je me penche pour ce faire sur certaines publications qui n'ont jamais fait l'objet d'analyses, de manière à livrer une réflexion nourrie par des recherches inédites. L'originalité de mon mémoire par rapport aux travaux déjà parus sur le Service de la photographie tient de surcroît à la discussion théorique que j'engage sur la question du statut de la photographie et sur ce qui le détermine. Plutôt que de proposer des définitions explicites des termes « documentaire » et « artistique » qui se rapportent aux statuts attribués à la photographie, je participe à la discussion de ce que sont ces notions en montrant tout au long de mon mémoire comment ces statuts peuvent se construire.

Mon objet et ma problématique m'amènent à adopter une approche sociologique, du fait que je propose comme étude de cas l'analyse de la transformation d'une institution et son influence sur la production photographique. La notion de « champ » développée par Pierre Bourdieu<sup>18</sup> soutient mon analyse des dynamiques à l'œuvre dans la transformation du Service de la photographie et de son rapport aux photographes et à leurs productions. Cette notion et ses multiples dimensions me fournissent des outils pour interpréter mon objet et m'amènent à considérer la réorientation du Service, ses activités et leurs impacts en termes de quête d'autorité par une institution culturelle, de reconnaissance et de valorisation d'une pratique artistique en voie de légitimation, d'autonomisation de créateurs par rapport à l'État, ainsi que de complexification et de développement d'un champ spécifique.

Des travaux plus récents de sociologues de l'art, Raymonde Moulin et Sylvain Maresca, qui proposent une mise à jour des dynamiques théorisées par Bourdieu dans le domaine spécifique de

---

<sup>18</sup> BOURDIEU 1966.

la photographie, contribuent également à mon cadre théorique. L'article de Moulin « La genèse de la rareté artistique »<sup>19</sup>, publié dans son ouvrage *De la valeur de l'art*, se penche sur les mécanismes de production de la rareté artistique – une des conditions de la valeur de l'art – et aborde diverses stratégies employées pour construire la valeur artistique (et économique) de la photographie, malgré sa nature reproductible. La dynamique du champ est ici utilisée pour retracer le processus de légitimation du médium photographique. Son analyse de la constitution du champ photographique en France<sup>20</sup> m'a par ailleurs servi de modèle pour l'étude du cas canadien. De même pour le texte de Maresca, « La consécration artistique de la photographie en France : méandres et enjeux d'une reconnaissance inégale »<sup>21</sup>, qui propose une synthèse plus actuelle du cas français. L'auteur rend compte de l'ambiguïté et de la complexité du processus de légitimation artistique de la photographie, en prenant en considération les parcours divergents de différentes pratiques de la photographie, de types de production distincts et des divers lieux de leur consécration.

La notion d'« auteur » développée par Gaëlle Morel dans son ouvrage *Le photoreportage d'auteur : L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*<sup>22</sup> m'est par ailleurs très utile pour l'interprétation critique de mon corpus. Ses recherches sur le processus de légitimation culturelle du photoreportage en France apportent une nuance et un complément très pertinents aux travaux de Moulin et de Maresca. Les articles de Douglas Crimp<sup>23</sup> et Christopher Phillips<sup>24</sup>, qui analysent les procédures institutionnelles de reconnaissance de la photographie comme art dans le contexte américain, principalement à partir du cas exemplaire du MoMA, abordent quant à eux la question de la recherche moderniste d'un langage spécifique au médium photographique comme garantie de l'autonomie artistique de la photographie. Ces considérations ancrées dans les années 1960 s'avèrent très pertinentes pour éclairer le virage artistique du Service de la photographie, de même que l'analyse de mon corpus.

---

<sup>19</sup> MOULIN 1995 (1978).

<sup>20</sup> MOULIN 1995 (1985).

<sup>21</sup> MARESCA 2008. Ce texte paraît dans les actes du colloque *Les arts moyens aujourd'hui*, auquel a participé Moulin, qui propose une réactualisation des considérations soulevés dans *Un art moyen* de Bourdieu.

<sup>22</sup> MOREL 2006.

<sup>23</sup> CRIMP 1991 (1981).

<sup>24</sup> PHILLIPS 1991 (1982).

Plusieurs auteurs interviennent par rapport à la question du statut de la photographie, problème fondamental pour les études photographiques, qui se pose depuis les origines du médium et est toujours réactualisée. L'ouvrage d'André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*<sup>25</sup>, me permet d'aborder la notion de document dans son acception classique, alors que les travaux d'Olivier Lugon<sup>26</sup>, qui remettent en cause les idées reçues sur la photographie documentaire, m'amènent à nuancer l'utilisation des termes « documentaire » et « artistique ». Les recherches de Lugon viennent ainsi compléter mon analyse du « tournant artistique » du Service de la photographie, en ce qu'ils m'amènent à réévaluer le projet du Service. Je partage par ailleurs la prémisse d'Andrea Kunard selon laquelle la photographie est plurielle dans ses fonctions et ses valeurs. À cet égard, je m'inspire de son approche sociologique et de l'importance qu'elle accorde au contexte social, culturel et politique dans l'étude de la photographie. À l'instar de cette auteure, je considère que l'image photographique n'est pas porteuse de signification en elle-même et que le contexte de présentation des images affecte largement leur interprétation, en plus de révéler les valeurs dont elles font la promotion. Ainsi, le statut artistique de la photographie est ici défini comme le résultat de processus de légitimation et de valorisation artistique du médium. Douglas Crimp et Susan Sontag, dans son ouvrage *Sur la photographie*<sup>27</sup>, abondent d'ailleurs dans le même sens lorsqu'ils soutiennent que la photographie n'est jamais autonome. L'importance du contexte d'apparition et de conservation d'un objet dans la détermination de son statut est d'ailleurs appuyée par les travaux de Philip Fisher en études muséales<sup>28</sup>. Ces considérations théoriques interviennent principalement dans mon troisième chapitre.

Le premier chapitre de ce mémoire est consacré à l'analyse du « tournant artistique » du Service de la photographie, afin de démontrer en quoi il a consisté sur le plan institutionnel. Il tente de répondre à la première question de ma problématique, à savoir : le Service de la photographie ayant servi d'agence fédérale de propagande pour l'unité nationale pendant ses trois premières décennies d'activité, comment et pourquoi est-il devenu une institution de collection et de promotion de la photographie artistique à la fin des années 1960 ? Je propose d'abord un résumé du mandat, de l'orientation, des activités et des productions de l'agence pendant la période des

---

<sup>25</sup> ROUILLÉ 2005.

<sup>26</sup> LUGON 2001, 2007.

<sup>27</sup> SONTAG 1993 (1977).

<sup>28</sup> FISHER 2004 (1991).

commandes. Je présente ensuite le rôle de Lorraine Monk dans la réorientation du Service et ses ambitions pour la photographie canadienne. La volonté de changement de Monk et la nouvelle orientation artistique de l'agence étant indissociables du contexte des années 1960-1970, il convient de présenter ce contexte d'émergence du « tournant artistique » du Service. Situer le phénomène de son virage esthétique dans l'histoire générale de la photographie me permet de donner une plus grande portée au Service de la photographie et de justifier la pertinence de mon étude de cas. Après avoir ainsi dressé un rapide portrait des premières décennies de l'agence et identifié les différents facteurs qui expliquent sa réorientation, je retrace les transformations opérées au sein du Service de la photographie de 1960 à 1978 et j'expose sa nouvelle orientation. Il doit être précisé que les termes « artistique » et « esthétique », lorsqu'utilisés pour qualifier la réorientation du Service, annoncent une volonté de la part de l'institution d'inscrire la photographie dans la sphère artistique. Les expressions « tournant artistique » et « virage esthétique » sont employés indistinctement pour traiter de l'ambition du Service, mais aussi pour inscrire ce projet dans un contexte plus large où ce phénomène est généralisé<sup>29</sup>. Ce chapitre fait ainsi l'analyse de politiques institutionnelles de légitimation artistique de la photographie. La réorientation de l'agence est abordée comme un déplacement idéologique. La redéfinition de son mandat est donc évaluée en fonction de décisions gouvernementales, de la création de nouvelles institutions et de politiques culturelles fédérales.

Le deuxième chapitre mesure comment le « tournant artistique » du Service a affecté le statut de l'image photographique, à partir d'une analyse approfondie de ses productions. Il est ici question d'illustrer comment la réorientation artistique de l'agence s'est concrètement manifestée quant à son rapport au médium photographique. Dans un premier temps, je présente et justifie la pertinence de mon corpus, formé de différents types de publications du Service, et je fais état de la démarche qui me permet d'observer la mutation du statut de l'image photographique de document à œuvre d'art au sein de ces productions. L'analyse de mon corpus consiste en la démonstration des processus de transformation du statut de l'image photographique à travers une

---

<sup>29</sup> J'utilise ici les catégories telles qu'elles sont mises de l'avant dans le discours de légitimation et d'auto description du Service (par exemple, l'appellation « Collection de la photographie esthétique »). Je rappelle que j'aborde la question de l'esthétisation de la photographie d'un point de vue sociologique, en donnant à voir le statut de l'image photographique comme une construction institutionnelle. Il ne s'agit donc pas ici d'ancrer mon objet dans le domaine de l'esthétique comme tel, mais plutôt de travailler à partir de ses propres représentations et intentionnalités.

analyse de discours : je porte une grande attention aux contextes de présentation des photographies, à leurs supports de diffusion, ainsi qu'aux termes employés par l'agence pour traiter de ces productions – qui construisent peu à peu le statut artistique de la photographie diffusée. Mon analyse s'attarde également à l'évolution du style et du contenu des photographies. Effectivement, ce chapitre cherche à dégager quelles sont les implications liées à ce changement de statut de l'image photographique. Je tente donc d'observer l'impact du « tournant artistique » du Service sur les photographes et leur pratique. Il apparaît que la reconnaissance des photographes comme artistes s'accompagne de l'autonomisation de leur pratique, alors même que leur production est valorisée de manière autonome. Cette nouvelle approche de la photographie et ses multiples manifestations sont interprétées, dans un deuxième temps, comme des stratégies pour construire la valeur artistique de la photographie canadienne, pour établir sa légitimité comme art et la faire reconnaître comme telle.

Le troisième et dernier chapitre propose un retour critique sur le projet mené par le Service de la photographie. Une interprétation critique de mon corpus m'amène à relever la persistance du documentaire dans les productions du Service malgré son « tournant artistique ». Il apparaît alors que le photoreportage d'auteur se voit attribuer une valeur artistique par l'agence, dont l'entreprise de légitimation de la photographie mène à un brouillage des genres et des pratiques photographiques. J'engage ensuite une discussion théorique sur l'ambiguïté du statut de l'image photographique et ce qui le détermine. Il est alors question de nuancer la polarité des termes « documentaire » et « artistique ». Le « tournant artistique » du Service de la photographie est finalement considéré comme un projet moderniste visant à conférer toute autonomie à l'image photographique, à partir de comparaisons avec des cas similaires qui lui sont contemporains aux États-Unis et en France.

## CHAPITRE I

### LE « TOURNANT ARTISTIQUE » DU SERVICE DE LA PHOTOGRAPHIE

Ce premier chapitre fait l'analyse des transformations internes du Service de la photographie de 1960 à 1978, afin d'illustrer en quoi a consisté son « tournant artistique ». Je dresse d'abord un rapide portrait de l'agence et de ses activités pendant ce que je désigne comme la période des commandes (mandat, direction, types de productions, objectifs, idéologie au service de laquelle l'agence agit). Je mets ainsi en place ce qui a précédé le « tournant artistique », dans le but d'offrir un point d'ancrage qui permet de mieux mesurer la réorientation de l'agence dans les années 1960 et 1970. J'introduis ensuite Lorraine Monk et ses ambitions pour la photographie canadienne. Elle prend la direction du Service de la photographie en 1960 et mène son virage esthétique. Je replace par ailleurs la nouvelle approche préconisée par Monk et la réorientation du Service dans un contexte plus large, afin de cerner le climat propre aux années 1960-1970 et de dégager les conditions de possibilité du « tournant artistique » du Service. J'aborde par la suite les changements opérés par Monk au sein de l'agence, de manière à mettre en évidence en quoi a concrètement consisté sa réorientation artistique (restructuration de l'agence, nouveaux types de productions et supports de diffusion, transformation des rapports avec les photographes et du statut qui leur est conféré, nouvelle valeur attribuée à la photographie, nouvelle direction adoptée par l'institution, mutation des politiques institutionnelles). La réorientation de l'agence est ici mise en lien avec des décisions gouvernementales et des politiques fédérales qui ont marqué son développement de manière déterminante.

#### 1.1 La période des commandes : brève récapitulation des premières décennies d'activité du Service de la photographie

L'Office national du film du Canada est fondé en 1939, avec le mandat d'« [...] aider les Canadiens de toutes parties du Canada à comprendre les modes d'existence et les problèmes des

Canadiens d'autres parties<sup>1</sup> » par la production et la distribution de films documentaires. Le gouvernement canadien, alors préoccupé par la question de l'unité nationale, crée l'ONF selon les recommandations du cinéaste britannique John Grierson, qui agira à titre de commissaire du gouvernement à la cinématographie jusqu'en 1945. C'est à Grierson que l'on doit le terme « documentaire », qu'il introduit en 1926 dans une critique du film *Moana* de Robert Flaherty. Il définit ce type de production comme « the creative treatment of actuality<sup>2</sup> ». Formé à l'Université de Chicago dans les années 1920, Grierson est un spécialiste en matière de propagande<sup>3</sup> et de façonnement de l'opinion publique. Sa conception du documentaire est grandement influencée par les théories de la réforme rationnelle libérale, qui préconisent l'utilisation du cinéma comme outil de persuasion et de gestion sociale<sup>4</sup>. Dans le rapport qu'il soumet au gouvernement canadien en 1938, Grierson soutient que les films de propagande produits et distribués par l'État ont la capacité de susciter un sentiment d'identité nationale fort : « By bringing alive different aspects of a country's life and work in an imaginative way, they build up in the younger generation, an effective system of loyalties. Such films are in great demand by teachers as an essential factor in the teaching of modern citizenship. (At a time when there is so much talk of sectionalism in Canada, they might be of particular value in emphasizing national perspectives to the Canadian people)<sup>5</sup> ».

L'ONF connaît une importante croissance avec l'entrée du Canada dans la Deuxième Guerre mondiale et les besoins accrus du pays en matière de propagande<sup>6</sup>. En 1941, l'Office absorbe le Canadian Government Motion Picture Bureau<sup>7</sup> et son programme de production et de distribution de photographies, qui devient le Service de la photographie. Créé dans un contexte de conflit mondial, le Service de la photographie sert d'organe de propagande pour soutenir le moral de la

<sup>1</sup> Extrait de *An Act to Create a National Film Board*, traduit et cité par PAYNE 1999, p. 47.

<sup>2</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 271.

<sup>3</sup> À l'époque, et selon la vision de Grierson, le terme propagande renvoie à une volonté d'informer et d'éduquer la population par le biais des techniques de communication de masse, dans le but d'orienter l'opinion publique et, le plus souvent, de l'aligner sur les intérêts de l'État (EVANS 1984, p. 3-11). « Grierson, who saw no distinction between propaganda and education, used film and print to promote a strange blend of mass suggestion and education (EVANS 1984, p. 11) ».

<sup>4</sup> PAYNE 1999, p. 44-47.

<sup>5</sup> John Grierson cité dans Montréal, ONF, Marjory McKay, « History of the National Film Board of Canada », manuscrit inédit datant de 1964, p. 5.

<sup>6</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 272-273.

<sup>7</sup> Le Canadian Government Motion Picture Bureau (Bureau du cinématographe du gouvernement canadien) était le prédécesseur de l'ONF. Fondé par le gouvernement fédéral en 1923 (WICKENS-FELDMAN 1996, p. 272), il était chargé de promouvoir le tourisme et le commerce par la photographie et le cinéma (PAYNE 1999, p. 48).

population et inciter les Canadiens à contribuer à l'effort de guerre. Les photographies qu'il produit informent sur la vie au pays en temps de guerre, sur le soutien que l'industrie apporte à l'armée et sur les mesures de défense du territoire canadien<sup>8</sup>. Centrées sur le citoyen, l'ouvrière d'usine ou le simple soldat, les productions de l'agence photographique cherchent à unir la population en lui faisant prendre conscience des activités des Canadiens de toutes les régions du pays face à la guerre (fig. 1.1, 1.2, 1.3 et 1.4). La propagande de Grierson s'adresse directement aux individus afin de leur faire comprendre le rôle crucial que chacun d'eux joue dans le conflit mondial :

Every citizen was an actor in the great drama of world war. [...] On every level Grierson was making Canadians understand their roles as raw-material suppliers, as food producers and munitions makers, and as essential military components in the fight to save the democratic ideals which fascism wanted to crush. When he moved laterally into print propaganda, he intensified campaigns to urge Canadians to enlist, buy victory bonds, sacrifice, salvage, produce munitions and aircraft, cooperate with management, understand inflation, eat nutritionally, avoid loose talk, prepare for electrification, and perform a whole host of other communal activities whose purpose was to unite the nation<sup>9</sup>.

Les photographies du Service sont diffusées dans un large éventail de productions et sur divers supports dans le but de rejoindre le plus vaste public possible : elles sont reproduites sur des panneaux installés dans des cafétérias d'usines et des vitrines de magasins, elles servent à l'élaboration de films fixes<sup>10</sup> et de dépliants gouvernementaux, elles sont présentées dans deux grandes expositions itinérantes qui célèbrent l'effort de guerre<sup>11</sup>, se retrouvent dans des manuels scolaires et sont distribuées à des gouvernements étrangers. Le laboratoire photo et la photothèque du Service répondent de plus aux demandes en photographies des divers départements du gouvernement<sup>12</sup> et appuient les activités du Service du film. On fait également appel aux photographes de l'agence pour les photographies officielles du gouvernement<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> PAYNE 1999, p. 47-51.

<sup>9</sup> EVANS 1984, p. 4.

<sup>10</sup> Le film fixe, ou *filmstrip*, combine des photographies, des dessins et des graphiques qui se succèdent sur un rouleau celluloïd, que l'on déroule à la manivelle dans une machine à mi-chemin entre le projecteur à diapositives et le projecteur cinématographique au fil de l'exposé d'un narrateur qui commente les images (SAOUTER 2003, p. 99).

<sup>11</sup> SAOUTER 2003, p. 99-106. Il s'agit des expositions *Our Strength Behind the Forces* (1944) et *This is our Strength* (1945).

<sup>12</sup> PAYNE 1999, p. 48.

<sup>13</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 273.

Toutefois, la principale production du Service pendant près de trois décennies est le photoreportage<sup>14</sup>. Au cours d'une réunion du conseil d'administration de l'ONF tenue le 8 juin 1943, John Grierson présente les résultats d'un rapport confidentiel sur les « valeurs des divers médias pour lancer des appels auprès du public<sup>15</sup> », qui établit les journaux comme un des moyens les plus efficaces au pays<sup>16</sup>. Jusque dans les années 1960, les activités de l'agence photographique sont centrées sur la production de photoreportages et l'augmentation de leur distribution dans des publications de masse au pays et à l'étranger. Les photographes employés par le Service répondent à des commandes, ils font partie d'une équipe de production qui s'occupe également de la mise en page des images et de la rédaction des légendes qui les accompagnent<sup>17</sup>. En 1945, le Service compte 70 employés<sup>18</sup>. Pendant la guerre, il emploie une trentaine de photographes, dont au moins 12 travaillent à temps plein<sup>19</sup>.

Pendant l'après-guerre, le Service de la photographie devient responsable de construire et de répandre une image positive du Canada. Le mandat donné à l'ONF de « [...] faire connaître le Canada aux Canadiens et aux autres nations<sup>20</sup> » par la *Loi nationale sur le film* de 1950 réaffirme le projet d'unité nationale du gouvernement fédéral. Comme le relève Carol Payne, cette mission est maintes fois réitérée pendant les premières décennies de l'Office :

The 1944–1945 National Film Board of Canada Annual Report, for example, announces that NFB films, photographs and other graphic materials 'have been designed to promote a sense of national unity and a mutual understanding between the many groups which go to make up the Canadian nation' (National Film Board of Canada Annual Report 1944–1945, 1). Almost twenty years later, in 1963, the Board would again state its chief goal as the production and distribution of works 'in the national interest ... designed to interpret Canada to Canadians and to other nations' (National Film Board of Canada Annual Report 1962–63, 3). In short, the Board was guided by a mandate to foster a cohesive 'imagined

---

<sup>14</sup> Le photoreportage est une forme de discours visuel qui combine photographies et textes, dans un montage qui en organise l'ordre de lecture et qui comporte le plus souvent une dimension narrative. Il est essentiellement destiné à une publication dans la presse et les magazines illustrés (LUGON 2007, p. 384, 386).

<sup>15</sup> Extrait du procès-verbal de la réunion du conseil d'administration de l'ONF du 8 juin 1943, cité par PAYNE 1999, p. 48.

<sup>16</sup> PAYNE 1999, p. 48.

<sup>17</sup> La dynamique des commandes, le mode de production et de présentation des photoreportages, de même que le style des photographies caractéristique de l'époque, sont explicités davantage à la section 2.1.1.

<sup>18</sup> PAYNE 1999, p. 48.

<sup>19</sup> SAOUTER 2003, p. 98.

<sup>20</sup> PAYNE 1999, p. 52.

community' of nation (Anderson 1991) through greater regional awareness and the creation of nationalist symbolism<sup>21</sup>.

Les productions du Service dans les années 1950, toujours centrées sur l'« homme ordinaire » et son milieu de vie, cherchent à renforcer la cohésion entre les différentes régions du Canada, à vanter la prospérité et la diversité culturelle du pays afin d'encourager l'immigration et à susciter la fierté d'être Canadien (fig. 1.5, 1.6 et 1.7). Les photoreportages mettent en valeur le vaste territoire canadien regorgeant de ressources naturelles, font la promotion des avancées scientifiques des chercheurs canadiens et informent sur la vie des différentes communautés culturelles qui constituent la nation<sup>22</sup>.

Par l'entremise du Service, le gouvernement utilise la photographie pour construire une représentation idéalisée de la nation et de l'identité canadienne et pour diffuser cette image officielle à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières<sup>23</sup>. Aux photoreportages distribués massivement dans de plus en plus de pays s'ajoutent les expositions dans les aéroports canadiens et la diffusion des images du Service dans les ambassades canadiennes<sup>24</sup>. Les sujets qui risquent de soulever la controverse ou de ternir l'image du pays sont évidemment laissés de côté<sup>25</sup>. Le Service a ainsi œuvré à ériger un mythe<sup>26</sup>, – celui de l'unité de la nation – et cherché à y faire adhérer la population.

Pendant la période des commandes, le Service de la photographie, en tant qu'agence photographique fédérale, est donc chargée d'un mandat politique. La photographie est utilisée à des fins idéologiques<sup>27</sup> pour implanter un sentiment d'appartenance nationale et imposer une

---

<sup>21</sup> PAYNE 2006, p. 7.

<sup>22</sup> PAYNE 1999, p. 59-62.

<sup>23</sup> ROMBOUT 1991, p. 4-6.

<sup>24</sup> PAYNE 1999, p. 55.

<sup>25</sup> ROMBOUT 1991, p. 6.

<sup>26</sup> J'utilise le terme « mythe » tel que le définit Daniel Francis dans son ouvrage *National Dreams: Myth, Memory, and Canadian History*. Il réfère à des images, des récits, voire des légendes ou des illusions qui émergent de l'histoire canadienne et expriment des croyances fondamentales qu'ont les Canadiens à propos de leur identité. « With repetition they come to form the mainstream memory of the culture, our national dreams, the master narrative which explains the culture to itself and seems to express its overriding purpose (FRANCIS 1997, p. 10) ».

<sup>27</sup> L'idéologie est ici entendue comme un système de croyances normatives, qui se distingue du mythe tel que je l'utilise, par : « [...] le caractère explicite de leur formulation, leur volonté de rassemblement autour d'une croyance positive ou normative particulière, leur volonté de distinction par rapport à d'autres systèmes de croyance passés ou contemporains, [...] le caractère passionnel de leur promulgation, leur exigence d'adhésion, et,

certaine image du Canada. Selon les termes de Grierson : « An ideal propaganda policy would see to it (a) that the idea of Canada is dramatized and brought into the imagination of the home country, (b) that information about Canada is made an integral part of the public's general knowledge [...]»<sup>28</sup>. Ce projet était rendu possible par la diffusion massive de photographies sanctionnées par le gouvernement dans les médias imprimés qui détiennent encore l'hégémonie de l'information, à une époque où les Canadiens, dispersés sur un si vaste territoire, n'ont qu'une connaissance régionale limitée de leur pays<sup>29</sup>. De surcroît, la photographie documentaire<sup>30</sup> fait autorité. L'image photographique, reproduction mécanique du monde, empreinte produite par la lumière entretenant une connexion physique avec la scène qui s'est déroulée devant l'appareil, est alors considérée par le public comme un enregistrement objectif de la réalité, une donnée factuelle neutre<sup>31</sup>. Cette perception générale de la photographie sert d'autant mieux l'entreprise de Grierson : « In the case of the Still Photography Division, documentary is more aptly characterised as a discursive practice through which a dominant model of nationhood is constituted. Malleable carriers of meaning, which disguise ideology as neutral and authoritative fact, photographs have long been embraced as potent tools of persuasion. Accordingly, the medium ideally suited Grierson's enveloping project of institutional social management by government<sup>32</sup> ».

Au cours de ces premières décennies, le Service de la photographie et l'ONF dans son ensemble ont connu plusieurs crises qui ont affecté leur développement. Dans l'après-guerre, l'ONF fait face à d'importantes compressions budgétaires affectant aussi bien son personnel, son équipement que ses programmes. Il fait par la suite l'objet de controverses lors de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada en 1949 : l'Office est

---

finalement, leur association avec des institutions chargées de renforcer et de réaliser les croyances en question (BOUDON 1986, p. 34) ».

<sup>28</sup> John Grierson cité dans Montréal, ONF, Marjory McKay, « History of the National Film Board of Canada », manuscrit inédit datant de 1964, p. 6.

<sup>29</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 273.

<sup>30</sup> La notion de photographie documentaire fait l'objet d'une réévaluation constante tout au long de ce mémoire, et plus spécifiquement au troisième chapitre, puisqu'il s'agit d'interroger la malléabilité de ce statut et sa redéfinition constante dans l'histoire du médium. Néanmoins, il convient de préciser à ce moment-ci que pendant la période des commandes, tant pour l'agence que pour le public, la photographie documentaire est généralement considérée comme une forme de documentation visuelle qui reproduit fidèlement la réalité, qui correspond au « [...] désir de donner à voir "les choses comme elles sont", de fournir sur elles des informations fiables et authentiques, en évitant tout enjolivement qui altérerait l'intégrité du réel (LUGON 2007, p. 358) ».

<sup>31</sup> PAYNE 1999, p. 44.

<sup>32</sup> PAYNE 2006, p. 11.

soupçonné de communisme et le Service de la photographie est accusé de concurrence déloyale envers l'entreprise privée. Un rapport commandé à une firme de consultants pour reconsidérer les activités de l'ONF est déposé en 1950. Il recommande entre autres la résorption du Service de la photographie<sup>33</sup>. Le déménagement du Service du film à Montréal en 1955 sera un autre coup dur pour le Service de la photographie, qui se retrouve alors isolé à Ottawa et séparé de son laboratoire de photographie<sup>34</sup>.

## 1.2 Lorraine Monk, catalyseur de changement dans le contexte des années 1960-1970

L'arrivée de Lorraine Monk à la tête du Service de la photographie en 1960 enclenche le « tournant artistique » de l'agence. Employée comme rédactrice au sein de l'équipe de production depuis 1957, elle est nommée producteur exécutif quand Jack Hughes quitte son poste de directeur du Service. Le travail de Monk, alors centré sur les commandes aux photographes et la production de photoreportages, lui a fait réaliser : « [...] that there were these forgotten people – photographers – and there was a *lot* of talent in this country. [...] I decided that we'd do something *else*. [...] Canadian photography needed a patron, a focus. So I started buying pictures with government money. I was responding to the needs of the photographic community<sup>35</sup> ». Au cours de la décennie 1960, Monk revitalise les activités du Service de la photographie et le réoriente dans une voie plus artistique. Elle a recours à de nouveaux supports de diffusion comme l'exposition et le livre d'art, qui stimulent une expérience esthétique de la photographie, et fait valoir le médium comme un moyen d'expression créative<sup>36</sup>. Elle commence en fait à proposer une interprétation plus culturelle du mandat donné au Service.

Jusqu'alors, l'agence est restée enlisée dans la production de photoreportages selon le modèle rigide établi par Grierson, alors que la photographie documentaire sur la scène internationale a continué à évoluer. Le développement du Service de la photographie a toujours été freiné par la présence du Service du film à l'ONF. Au départ, les activités photographiques de l'Office

---

<sup>33</sup> COUVRETTE 1979, p. 259.

<sup>34</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 274.

<sup>35</sup> Lorraine Monk citée par GOULD 1982, p. 146.

<sup>36</sup> Cette réorientation est analysée en détail dans les deux prochaines sections, 1.3 et 1.4.

servaient en grande partie à soutenir la production et la distribution des films. Le Service de la photographie est d'ailleurs demeuré sans directeur pendant deux ans, jusqu'à ce que Ralph Foster, ancien éditeur photo pour le *Toronto Star*, soit nommé *Producer of Creative Stills* en 1943<sup>37</sup>. Le déménagement de la presque totalité de l'ONF à Montréal en 1955, qui n'inclut pas le Service de la photographie laissé à Ottawa avec le siège social, illustre bien le peu de considération qu'on lui accorde au sein de l'Office. Alors que les cinéastes se retrouvent au cœur de l'effervescence culturelle de la Révolution tranquille, qu'ils délaissent le traitement didactique préconisé par Grierson pour innover au point de vue stylistique et développer le cinéma direct qui fera la renommée des films de l'ONF<sup>38</sup>, les photographes continuent à servir directement l'État, étouffés par la production répétitive de photoreportages<sup>39</sup>. Le Service de la photographie ne s'est jamais vu allouer plus de 2% du budget total de l'ONF, pourtant la *Loi nationale sur le film* de 1950 précise bien dans son mandat que : « [...] "film" means motion picture, still photographs, photographic displays, filmstrips, and such other forms of visual presentation as consist primarily of photographs or photographic reproductions [...]»<sup>40</sup>. Tout au long de sa carrière à l'ONF – elle assurera la direction du Service de la photographie pendant 18 ans – Lorraine Monk sera engagée dans un combat pour redresser le statut de la photographie au sein de l'Office.

Les années 1960 sont caractérisées par des innovations au Service de la photographie en termes de types de productions et de supports de diffusion. Monk délaisse progressivement les photoreportages pour se tourner à la fin de la décennie vers des expositions et des livres illustrés. Elle considère les photographes comme des artistes et préfère les laisser aborder un sujet de reportage librement plutôt que de formuler des commandes trop détaillées<sup>41</sup>. Elle en viendra d'ailleurs à abandonner les commandes pour faire l'acquisition de travaux de photographes indépendants. Elle change les manières de procéder du Service et amène une approche plus esthétique de la photographie, en la présentant dans un contexte qui lui donne plus d'autonomie et

---

<sup>37</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 273-275. Pourtant, Paul Couvrette laisse entendre que Grierson avait à l'origine envisagé un projet de plus grande envergure pour le Service : « Roy Stryker, the guiding light behind the legendary Farm Security Administration photographers was contacted by Grierson with regards to the establishment of a similar unit in Canada with Stryker as head. Stryker, who was involved with the U.S. Military Information Service, was considering the proposal when word began filtering into Canadian government offices about Stryker's "socialist leanings". The offer was withdrawn and Grierson was forced to make an alternate choice (COUVRETTE 1979, p. 257) ».

<sup>38</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 274-275.

<sup>39</sup> PAYNE 1999, p. 55.

<sup>40</sup> *An Act Respecting the National Film Board*, cité par ANONYME 1970a, p. 7.

<sup>41</sup> ANONYME 1970a, p. 5.

qui concentre le regard sur ses qualités formelles plutôt que sur la signification de son contenu<sup>42</sup>. Selon Irvine A. Brace, éditeur de la revue *Canadian Photography*, c'est Monk qui a fait de la photographie un art au Canada<sup>43</sup>.

Cependant, Monk est en constante tension avec la direction de l'ONF, qui ne partage ni ses grandes ambitions pour le Service de la photographie ni sa vision quant au médium. Comme le souligne Andrea Kunard : « The Film Board had always privileged film over photography, regarding the latter more as a support medium for the former. In addition, [...] government use of photography was largely utilitarian. The photograph was to support federal projects and ideologies; the image, anchored in meaning through textual components, was useful in sustaining imagined ideas of national unity<sup>44</sup> ». En 1976, Robert Monteith (directeur du bureau d'Ottawa) aborde ce problème dans un rapport confidentiel remis à André Lamy (Commissaire du gouvernement à la cinématographie et président de l'Office) et Mike Averill (directeur du personnel). Il s'agit d'une évaluation des performances de Monk, qui cerne également la source des conflits qui l'opposent à la direction de l'ONF : « Lorraine is staunch and unremitting as the standard-Bearer for still photography – and for still photographers. She sees still photography as the most important twentieth-century art form and speaks to it in every occasion she finds. She sets no bridle when she rushes forth to do battle and there is never a dimming of her ardour. She is invincible, for she knows herself for what she is – a crusader with a cause<sup>45</sup> ».

Après avoir passé en revue ses nombreux accomplissements en tant que producteur exécutif du Service, Monteith ajoute : « Although she can speak and act at times with disarming modesty she has a colossal ego and thinks herself absolutely indispensable<sup>46</sup> ». Dans une entrevue accordée la même année à Susan McMaster, Monk prétend n'avoir aucune ambition personnelle : « I don't give a tinker's damn for prestige and authority. For still photography, yes, but not for me<sup>47</sup> ». Elle cherche à élever le statut des photographes, qu'ils soient traités avec respect : « I think the most

---

<sup>42</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

<sup>43</sup> BRACE 1970, p. 1.

<sup>44</sup> KUNARD 2004, p. 274.

<sup>45</sup> Montréal, ONF, dossier BT 726-100952, « Service de la Photo / Stills Photo, 1976 à 1979 incl. », Robert Monteith, « Performance Appraisal – Lorraine Monk », 26 juillet 1976, p. 1.

<sup>46</sup> Montréal, ONF, dossier BT 726-100952, « Service de la Photo / Stills Photo, 1976 à 1979 incl. », Robert Monteith, « Performance Appraisal – Lorraine Monk », 26 juillet 1976, p. 4.

<sup>47</sup> Lorraine Monk citée par MCMMASTER 1976, p. 8.

important thing I've done is be a kind of dragon protecting the still photographer in this country. I have set standards of price and treatment. Now nobody is going to push a still photographer around. A good photographer is worth as much as a good bank president, because he affects the world we live in. He affects our lives, our way of seeing, our whole way of responding to the world and interpreting reality<sup>48</sup> ».

En somme, sous la gouverne de Lorraine Monk, le Service de la photographie se détourne peu à peu du projet d'unité nationale vers lequel étaient auparavant orientées ses activités pour faire la promotion de la photographie comme médium artistique. Officieusement, l'agence sert avant tout les intérêts de la photographie canadienne et de la communauté qui la constitue. Pour Monk, la fonction du Service de la photographie est de développer le talent des photographes canadiens, de diffuser leurs travaux et de faire rayonner la photographie canadienne sur la scène internationale.

Le « tournant artistique » du Service de la photographie n'est toutefois pas uniquement tributaire de la réorientation menée par Monk à l'interne. Ce renversement de la fonction et de la valeur de la photographie s'inscrit dans un contexte spécifique et participe de transformations qui se manifestent plus largement. La décennie 1960 est une période de profonds bouleversements tant sur les plans politique, social que culturel, au Canada comme aux États-Unis et dans le reste de l'Occident. Le milieu des arts est en pleine ébullition et le paysage culturel canadien s'enrichit de nouvelles instances. L'exposition *Les années 60 au Canada*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada en 2005, a livré une importante rétrospective de l'activité artistique de l'époque et rendu compte du dynamisme des artistes canadiens. La conservatrice Denise Leclerc rapporte que : « Ne possédant pas de foyer artistique dominant, le Canada connaît au cours de la décennie, un véritable foisonnement artistique qui se déploie tant dans les grands centres urbains que dans les communautés situées en région. Des activités prennent place dans les institutions publiques ou les espaces alternatifs<sup>49</sup> ». Les artistes font éclater les frontières entre les disciplines et le domaine de la création artistique s'ouvre à de nouveaux médiums, lieux et pratiques<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Lorraine Monk citée par MCMMASTER 1976, p. 7.

<sup>49</sup> LECLERC 2005, p. 18.

<sup>50</sup> LECLERC et DESSUREAULT 2005.

La prospérité économique de la période et de nouvelles préoccupations envers la culture incitent par ailleurs le gouvernement à financer l'épanouissement des arts au Canada. Au cours des années 1960, les gouvernements fédéral, provinciaux et municipaux se dotent de structures et adoptent de nombreuses politiques culturelles pour soutenir, encadrer et stimuler les activités culturelles et le développement du champ des arts<sup>51</sup>. En 1968, le nouveau Secrétaire d'État, Gérard Pelletier, fait de la culture et de son accessibilité un projet national, donnant pour la première fois une politique d'ensemble aux institutions culturelles fédérales, dont l'ONF fait partie<sup>52</sup>. Cette conjoncture est donc tout à fait propice à la réorientation d'une agence responsable de propagande pour l'unité nationale vers une vocation culturelle visant à favoriser l'essor de la photographie canadienne, à mettre en valeur le talent des photographes du pays et à diffuser leurs travaux.

C'est au cours de cette période que la photographie fait sa place dans la sphère artistique canadienne. À propos de la décennie 1960, Martha Langford affirme que : « Ce fut l'âge de raison de l'art photographique canadien. Cette forme d'art, désormais reconnue par les grands musées et les agences culturelles, devenait aussi la matière de programmes universitaires. La vulgarisation de sa technique ne cessait de lui gagner des adeptes et de nouveaux courants d'idées, affluant constamment de l'étranger, contribuèrent à son enrichissement<sup>53</sup> ». Organisée conjointement avec le Musée canadien de la photographie contemporaine, l'exposition *Les années 60 au Canada* présentait les travaux des photographes qui ont marqué la décennie. Dans son texte « La question de la photographie », le conservateur Pierre Dessureault retrace comment les photographes canadiens, qui sont alors engagés dans la redéfinition de leur médium, s'ouvrent à une diversité d'approches, explorent de nouveaux sujets et affirment davantage leur subjectivité :

---

<sup>51</sup> SCHAFER et FORTIER 1985. Kunard en présente un survol : « As a result of the Centennial celebrations, the government began to rapidly consolidate cultural policies and projects through the Centennial Commission (1961), the Canadian Corporation for the 1967 World Exposition (1962), and acts of parliament (the National Arts Centre Act, 1966; the National Museums Act, 1968; the Broadcasting Act, 1968; the Official Languages Act, 1969). In addition, major cultural centres were being built in cities across the country, among them the National Arts Centre in Ottawa, the Place des Arts in Montreal, the St. John's Arts and Cultural Centre, and the Confederation Centre for the Arts in Charlottetown. Through the newly established office of the Secretary of State (1963), and as a consequence of Expo and the Centennial, the government allocated more than three million dollars for arts festivals, seventy-five million dollars for local cultural projects, and sixty million dollars on provincial projects that saw concert halls, museums, art galleries, libraries, and cultural centres built across Canada (Schafér and Fortier 1989 : 19) (KUNARD 2004, p. 217) ».

<sup>52</sup> SCHAFER et FORTIER 1985, p. 31-33.

<sup>53</sup> ONF 1984, p. 18.

La photographie sort enrichie de l'auto-examen auquel elle s'est livrée tout au long des années soixante. Au fil de ses remises en question et de l'éclatement des formes, la frénésie d'expérimentation qui l'animait s'est traduite par un éclectisme réjouissant. Ses capacités se sont étendues non seulement du champ utilitaire de l'information et de la communication qui nous fournissent la matière des représentations personnelles du monde et des événements, mais ont rejoint le champ de l'art où elle est devenue un instrument qui imprime une nouvelle logique à la production d'artistes iconoclastes<sup>54</sup>.

Les années 1960 et 1970 voient l'émergence et la complexification d'un champ spécifique à la photographie artistique au Canada. La Galerie nationale du Canada, institution muséale faisant autorité en matière de légitimité artistique, fonde une collection de photographies sous la responsabilité de James Borcoman en 1967. La collection est axée sur l'histoire internationale de la photographie, et formée d'œuvres de photographes de renom qui ont marqué son évolution<sup>55</sup>. Par ses critères sélectifs en ce qui a trait aux acquisitions, le musée cherche à élever le statut de la photographie au rang de grand art. Il collectionne les travaux de photographes canadiens dont la réputation est déjà établie, afin de montrer que les artistes du pays sont de calibre international. Le Service de la photographie se donnera quant à lui la tâche d'encourager le développement de la photographie canadienne en soutenant les jeunes photographes et les amateurs comme les photographes de carrière et en faisant valoir diverses approches du médium<sup>56</sup>. Puis, en 1969-1970, la photographie et le cinéma sont reconnus comme formant une discipline distincte par le Conseil des Arts du Canada, qui vise à favoriser le développement et l'appréciation des arts, de même que la production d'œuvres d'art par l'octroi de financement aux artistes et organismes culturels canadiens<sup>57</sup>. Ainsi les subventions et bourses allouées dans le domaine de la photographie sanctionnent sa légitimité comme forme d'art et contribuent au développement du champ de la photographie artistique. Martha Langford souligne par ailleurs que les galeries d'art ont joué un

---

<sup>54</sup> DESSUREAULT 2005, p. 165.

<sup>55</sup> THOMAS 1996.

<sup>56</sup> KUNARD 2004, p. 280-281.

<sup>57</sup> CONSEIL DES ARTS DU CANADA 2008. Un rapport préparé par Geoffrey James en 1978 sur le financement accordé à la photographie par le Conseil des Arts soutient que : « The Canada Council considera [sic] photography as a vital means of expression in the visual arts, and treats the medium accordingly. Since 1971, the Council has had a program for still photographers; in addition, significant support is given to specialized photographic institutions, to public and "alternate" galleries that exhibit photography, and to photographic periodicals. Photography also falls within the purchasing mandate of the Art Bank, and photographs are bought on the same basis as any other works of art (Montréal, ONF, dossier « The National Film Board of Canada, Still Photography Division : A History and Analysis », Geoffrey James, « The Canada Council and Still Photography », juin 1978, p. 1) ».

rôle important pour la promotion de la photographie canadienne et que leurs efforts étaient relayés par le Service de la photographie l'ONF :

Un bon nombre de galeries commerciales ou parallèles aidèrent à hausser la cote de la photographie dans le courant des années 1970. Le Service se fit un devoir de répondre à leurs invitations répétées et de se pencher sur les travaux signalés par elles. La collection s'est enrichie d'œuvres achetées à Montréal, à la Yajima/Galerie et la Galerie Gilles Gheerbrant ; à Toronto, à la Mirvish Gallery, la Baldwin Street Gallery, la Jane Corkin Gallery, la Burton Gallery of Photographic Art, Déjà Vue, la Carmen Lamanna Gallery, la Ydessa Gallery et la Sable-Castelli Gallery de même qu'à la Nova Gallery et la Coburg Gallery de Vancouver. Plusieurs de ces galeries ont depuis fermé leurs portes mais le rôle de leurs animateurs dans l'émergence de nouveaux talents et la formation d'un public averti s'est révélé de première importance pour la croissance de la collection<sup>58</sup>.

Ce phénomène de reconnaissance de la photographie comme discipline artistique s'observe également à plus grande échelle. Le « tournant artistique » du Service de la photographie à la fin des années 1960 coïncide en effet avec le moment d'autonomisation de la photographie, processus qui est généralisé dans un contexte international. L'ouvrage d'André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*, s'ouvre sur le constat de ce nouvel essor que connaît alors la photographie :

La légitimité culturelle et artistique de la photographie est récente. Un fort retournement de tendance s'est opéré, en France et dans le monde occidental, aux alentours des années 1970 : avec la création de nombreux festivals, magazines, galeries ; avec la publication d'ouvrages ; avec l'ouverture d'écoles spécialisées et de départements universitaires ; avec la réalisation d'études et de recherches historiques et théoriques ; avec la constitution de collections privées et publiques ; avec l'entrée d'œuvres dans les musées ; avec l'usage croissant du procédé par les artistes ; avec la naissance d'un marché. Bref, la pratique et les productions photographiques se sont déplacées du strict territoire de l'utile vers celui de la culture et de l'art<sup>59</sup>.

On observe alors un changement que l'on pourrait qualifier d'épistémique par rapport à l'image photographique et la pratique de la photographie. Rouillé poursuit : « Cette consécration s'est accompagnée d'un nouveau regard porté sur la photographie. Alors qu'elle a longtemps été vue comme un simple outil dont on se sert, ses productions sont de plus en plus contemplées pour

---

<sup>58</sup> ONF 1984, p. 22.

<sup>59</sup> ROUILLÉ 2005, p. 11.

elles-mêmes. À l'usage pratique du dispositif succède l'attention sensible et réflexive accordée aux images. Les pratiques et les productions, les lieux et les circuits de diffusion, ainsi que les formes, les valeurs, les usages et les acteurs ont changé<sup>60</sup> ».

Depuis son invention, le médium photographique est chargé de multiples fonctions, usages et valeurs – les années 1960-1970 représentent un moment charnière dans l'histoire générale de la photographie. Selon Rouillé, le déclin de l'usage pratique du médium comme document s'inscrit dans le cadre de transformations profondes de la société et correspond au déclin de la société industrielle, qui en a vu l'invention et en a fait son mode de représentation de prédilection. L'objectivité, la transparence, l'exactitude et la valeur de vérité attribuées à la photographie documentaire pendant plus d'un siècle sont remises en question. De nouvelles technologies de représentation visuelle font leur apparition (la télévision, le numérique, internet) et prennent le relais des fonctions informatives de la photographie. Cette perte d'hégémonie de la valeur documentaire du médium permet l'émergence de pratiques et de formes jusqu'alors marginalisées, voire refoulées, à savoir la photographie d'expression, la subjectivité de l'auteur et la création artistique<sup>61</sup>. La réorientation du Service de la photographie menée par Lorraine Monk, l'approche esthétique de l'image photographique qu'elle préconise, participent de ce renversement qui s'opère de manière globale quant au médium. Utilisée comme véhicule d'information au service des intérêts du gouvernement depuis la fondation de l'agence, la photographie s'autonomise progressivement de sa fonction politique au sein du Service pour être considérée et mise en valeur comme une forme d'expression individuelle.

### 1.3 La réorientation du Service de la photographie

Au cours de la décennie 1960, le Service de la photographie fait l'objet de plusieurs rapports qui tentent d'articuler son rôle au sein du gouvernement fédéral et qui, par conséquent, vont marquer son développement. Le premier d'entre eux, produit par John Sangster en 1960, examine l'organisation de l'agence et le type de services qu'elle fournit<sup>62</sup>. Ce rapport a un impact

---

<sup>60</sup> ROUILLÉ 2005, p. 11.

<sup>61</sup> ROUILLÉ 2005.

<sup>62</sup> KUNARD 2004, p. 296-298.

déterminant sur les activités du Service puisqu'il incite à repenser la production des photoreportages, qui n'était pas questionnée depuis des années. Suite à une enquête auprès des journaux qui les distribuent, le rapport Sangster recommande de revoir leur contenu : « The photostories were in need of reconsideration, especially in terms of content; the feature article was of more interest to magazines and newspapers, especially those that informed readers of specific aspects of the country<sup>63</sup> ». Le rapport annuel de l'ONF de 1960-1961 fait déjà état de modifications apportées à la production des photoreportages. Leur fréquence de parution a été diminuée de moitié de manière à en améliorer la qualité. La nouvelle formule développe davantage les sujets dans un texte plus complet et propose plus d'images aux distributeurs. Des publications concurrentes peuvent ainsi diffuser des reportages illustrés par différentes photographies dans chaque cas<sup>64</sup>. Résultat, la popularité des photoreportages produits par le Service augmente et l'agence reçoit une plus grande reconnaissance : « Newspapers began to take more and more of the stories. Some releases were reaching over a million people in less than a week's time. By 1962-63, it was estimated, on the basis of newspaper circulations, that four million Canadians saw each photostory [...]. The Still Photography Division was finally gaining recognition and, at times, prominence by the early sixties<sup>65</sup> ». C'est le premier pas vers le renouvellement des productions du Service.

Monk apporte également des changements à la structure même de l'agence. Les compressions budgétaires des années 1950, occasionnées par les multiples crises vécues à l'ONF à la fin des années 1940, ont entraîné une diminution considérable du personnel employé de manière permanente par le Service de la photographie. « Staff at the end of 1953 numbered 22 as compared to 34 in 1951. Staff cuts, when they came at the NFB, were usually directed at either Stills, Filmstrips or Graphics<sup>66</sup> ». Le nombre de photographes employés à temps plein passe de six en 1949 à deux en 1955<sup>67</sup>. Monk décide alors de rentabiliser son maigre budget en remplaçant ces photographes permanents par des pigistes, ce qui lui permet par ailleurs de soutenir un plus grand nombre de photographes à travers le pays<sup>68</sup>. « She is proud of the fact that money from her budget goes to still photographers "out there" whereas production funds within National Film Board are

---

<sup>63</sup> KUNARD 2004, p. 297-298.

<sup>64</sup> ONF 1960-1961, p. 17.

<sup>65</sup> COUVRETTE 1979, p. 262.

<sup>66</sup> COUVRETTE 1979, p. 260.

<sup>67</sup> PAYNE 1999, p. 55.

<sup>68</sup> BARRETT 1979, p. 10.

drained by "overpaid and underworked" filmmakers<sup>69</sup> », écrit Monteith dans son rapport. Pour Monk, une des fonctions du Service de la photographie est de développer le talent des photographes canadiens. Avec cette restructuration, elle élargit la communauté photographique du pays en donnant du travail à des professionnels et en encourageant des amateurs qui font preuve de talent<sup>70</sup>. Monk affirme être ainsi entrée en contact avec de nouvelles manières de pratiquer la photographie :

The one thing we had done over the years after we had trimmed our staff was to give assignments to freelance photographers, people like Michael Semak. He was working for the Post Office in Toronto, at the time, sorting mail. Michael worked from twelve midnight to eight in the morning, had a cup of coffee, and then walked the streets of Toronto and took photographs. He came into my office one day and showed me some marvelous images of Toronto. His first assignment was to document the CNE (Canadian National Exhibition) and he documented it in an absolutely wonderful way. By photographing the vulgarity and crudity of it, Michael had isolated and focused on an aspect of the CNE that had never to my knowledge been photographed before. Then I asked him to document the Italian community in Toronto for a week. Michael did a brilliant coverage of that (fig. 1.8)<sup>71</sup>.

Dans une entrevue de 1982, Semak, alors professeur associé enseignant la photographie à l'Université York, reconnaît le rôle qu'a joué Lorraine Monk dans l'essor de la photographie canadienne et l'épanouissement de jeunes photographes : « She took a chance on people like me. I was green and self-taught back in 1963. This was my schooling! Monk has done more for photographers in Canada than any 100 other people<sup>72</sup> ».

Comme cela se produira souvent sous sa direction, Monk a su tirer parti de ses ressources limitées pour innover quant aux manières de procéder du Service et adopter une nouvelle orientation. Le recours à un plus large bassin de photographes – près de 65 pigistes – ouvre le Service à une diversité d'approches de la photographie et amène un renouvellement de son esthétique<sup>73</sup>. Ces pigistes proposent un regard neuf sur le Canada et s'expriment dans leurs styles propres, qui diffèrent certainement du traitement didactique un peu rigide promu par Grierson – alors que les

---

<sup>69</sup> Montréal, ONF, dossier BT 726-100952, « Service de la Photo / Stills Photo, 1976 à 1979 incl. », Robert Monteith, « Performance Appraisal – Lorraine Monk », 26 juillet 1976, p. 4.

<sup>70</sup> ANONYME 1970a, p. 5.

<sup>71</sup> BARRETT 1979, p. 10.

<sup>72</sup> Propos de Michael Semak cités par GOULD 1982, p. 146-147.

<sup>73</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

photographes qui ont travaillé sous la direction de ce dernier, à l'instar des cinéastes du Service du film, demeurent longtemps sous l'influence persistante de ses préceptes. Certains cinéastes racontent que jusque dans les années 1960 et 1970, ils concevaient et réalisaient leurs films en se demandant constamment s'ils auraient répondu aux critères de Grierson et correspondu à sa vision<sup>74</sup>. Pour sa part, Monk s'engage alors à soutenir les travaux d'une jeune génération de photographes qui pratiquent le documentaire de manière plus personnelle, directe et spontanée<sup>75</sup>. Michael Semak en est une des figures de proue, avec Pierre Gaudard, Nina Raginsky, Michel Lambeth et John Max.

Le statut de pigiste donne plus d'autonomie aux photographes employés par le Service et leur permet de garder un plus grand contrôle sur leur production. En effet, les pigistes partagent les droits de leurs images avec le Service de la photographie, ils sont autorisés à dupliquer leurs négatifs et à vendre leurs photographies à des acheteurs privés<sup>76</sup>. De cette manière, l'agence commence à reconnaître les photographes comme auteurs de leurs images, alors qu'elle a longtemps soutenu une politique controversée d'achat de négatifs qui en faisait l'unique détentrice des droits de reproduction des photographies de sa collection :

The Division, therefore, could use the photograph in any manner it wished; photographers had no say as to where their work might appear and received no royalties when their images were used. [...] From the Division's point of view, as photographers were hired and supplied with film for photo shoots, paid daily expenses, and their film processed, the Division and ultimately the government, owned the image. Moreover, the division, ever concerned with accusations of undercutting the commercial industry, paid what it considered a fair market price for the photographs. For Monk, working within the confines of the NFB, one way to support photographers and preserve their imagery within a collection was to provide them with photo shoot opportunities<sup>77</sup>.

Les photoreportages informatifs diffusés dans les médias de masse sont progressivement remplacés au cours de la décennie 1960 par des projets spéciaux qui mettent en valeur la photographie comme moyen d'expression. En 1965, le responsable de la photothèque, Norman Hallendy, rassemble une sélection de travaux de 19 photographes conservés dans la collection du

---

<sup>74</sup> ENTREPRISES RADIO-CANADA 1989, p. 22.

<sup>75</sup> PAYNE 1999, p. 64.

<sup>76</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

<sup>77</sup> KUNARD 2004, p. 281-282.

Service qu'il expose brièvement sous le titre *The Sweet Life* dans les nouveaux locaux de l'agence, situés dans le récent complexe de bureaux fédéraux de Tunney's Pasture<sup>78</sup>. L'année suivante, il organise l'exposition *Dreams / Rêves*, la première officiellement produite par le Service, qui comprend 44 photographies noir et blanc accompagnées de poésie originale en anglais et en français, composée en réaction aux images par William Hawkins et Gaston Lapointe. Hallendy expérimente avec l'accrochage des photographies, cherchant à provoquer une réaction émotionnelle chez le spectateur :

[...] the staff at the Still Photography Division placed works on panels that were organized in the exhibition space in "Y", "L", and "T" shapes. Such an arrangement created a non-linear viewing space that would produce, it was hoped, a psychological or emotional response in the viewer. In some cases, photographs were mounted on styrofoam and hung from the ceiling. As the press release noted, "'Dreams' is not a photographic exhibit in the traditional sense. It is the use of photographs to create impressions. The photographs have been selected and assembled to create a series of associations and 'after images' in the viewer's mind. A special decor—consisting of a labyrinth of black curtains and white foam panels, further extend the 'dream' impressions". As the photographer Guenter Karkutt observed, the exhibition drew upon works already contained in the Division's collection. However, these were being used in a new way to create a "psychological impact, which must be disturbing to any naive realist being accustomed to seeing in photography only a medium of documentation of our physical environment"<sup>79</sup>.

Le Service de la photographie n'a alors pas encore de programme pour faire circuler ses expositions à l'extérieur d'Ottawa. Cependant, lors du vernissage dans les locaux de Tunney's Pasture, l'exposition attire l'attention d'un responsable de la distribution pour l'ONF à Montréal, qui la fera circuler dans différents lieux d'exposition au Québec<sup>80</sup>.

Cette première manifestation concrète du virage esthétique pris par le Service annonce le programme d'expositions itinérantes qui sera rapidement mis sur pied par la suite. Le rapport annuel de l'ONF pour l'année 1965-1966 fait d'ailleurs mention du succès de ces « expositions de

---

<sup>78</sup> KUNARD 2004, p. 321.

<sup>79</sup> KUNARD 2004, p. 321-322.

<sup>80</sup> Ottawa, MCPC, « Liste des expositions produites par le Service de la photographie de l'ONF & le Musée canadien de la photographie contemporaine/MBAC », document de travail remis dans un courriel de Carmen Robichaud à l'auteur, 20 mars 2009, p. 2.

photos d'art<sup>81</sup> », terme utilisé pour la première fois dans ce document officiel qui rend compte des activités du Service de la photographie. Dans une note de service envoyée à Lorraine Monk en 1966, Hallendy expose sa vision quant aux expositions du Service de la photographie. Il invoque d'abord le *National Film Act* pour légitimer ce projet, une lecture attentive de ce document établissant clairement la responsabilité de l'ONF de produire et de distribuer des expositions de photographie au Canada et à l'étranger. Toutefois, il précise que cette entreprise devrait être poursuivie de manière autonome de tout département gouvernemental. Le Service devrait en garder le contrôle total pour éviter d'avoir à servir les intérêts de politiques gouvernementales et de produire des documents de propagande. « You might say that our role in the field of exhibitions is in some ways similar to that of the role of the National Gallery, where the artistic statement in the medium is paramount<sup>82</sup> ». L'agence prend ainsi ses distances par rapport à la sphère politique et son instrumentalisation du médium photographique pour prendre modèle sur un musée d'art, dont les expositions mettent en valeur les qualités esthétiques de la photographie et la présentent au public comme une production artistique.

La suppression graduelle du photoreportage au cours de la décennie – réduite de moitié en 1961, leur fréquence de parution n'est plus que mensuelle à la fin des années 1960<sup>83</sup> – doit également être mise en parallèle avec le déclin des magazines illustrés qui lui est contemporain. Après l'âge d'or qu'ils ont connu dans les années 1950, période pendant laquelle ils détiennent la presque exclusivité de la diffusion de l'information visuelle sous forme de photoreportages, les magazines illustrés ne peuvent plus faire compétition à la télévision en plein essor à la fin des années 1960. Le magazine *Life*, qui domine le monde des illustrés depuis plusieurs décennies, cesse de paraître en 1972. Le règne de la photographie dans la sphère des communications visuelles s'effondre au profit de l'image en mouvement et de l'accélération de la transmission de l'information que permet la télévision<sup>84</sup>. Les magazines illustrés étant d'importants destinataires des photoreportages du Service de la photographie, leur disparition pourrait en partie expliquer que l'agence se soit tournée vers d'autres types de publications, qui présentent dorénavant la

---

<sup>81</sup> ONF 1965-1966, p. 23.

<sup>82</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « General », « NFB Exhibitions », note de service de Norman Hallendy à Lorraine Monk, 18 mars 1966, p. 2.

<sup>83</sup> PAYNE 1999, p. 64.

<sup>84</sup> ROUILLE 2005, p. 175-176.

photographie dans un contexte esthétique<sup>85</sup>. De fait, 1965 marque le début des préparatifs pour la publication de trois livres photographiques haut de gamme produits dans le cadre des célébrations du centenaire de la Confédération du Canada<sup>86</sup>.

À la même époque, le Service s'emploie à faire rayonner les productions des photographes canadiens à l'étranger sur la base de leur excellence, et non plus de l'information qu'elles transmettent sur le Canada. Des épreuves sont sélectionnées par le Service pour être soumises à des expositions et des concours internationaux. « From the Division's point of view, by submitting photographs to competitions, photographers achieved both national and international recognition. Examples of prizes won were included in Annual Reports to provide justification of Monk's support of certain photographers and the type of work being done, which in some cases challenged the documentary mandate of the Division<sup>87</sup> ».

Comme le Service est propriétaire des négatifs et par extension, détenteur des droits de reproduction des photographies contenues dans sa collection, il est libre d'en disposer sans avoir à consulter les photographes qui en sont les auteurs. « For the Division, such actions benefitted it, the photographer, and Canadian photography in general [...]»<sup>88</sup>. C'est ainsi qu'en 1966, l'agence envoie trois photographies de Guenter Karkutt au comité de sélection de l'exposition *Photography in the Fine Arts V* à New York. Elle en avise par la suite le photographe, qui n'a pas été consulté quant à la sélection des images et à la manière d'imprimer les épreuves<sup>89</sup>. Ainsi, pendant cette période de transition au sein de l'institution, la photographie commence à être

---

<sup>85</sup> Sylvain Maresca souligne effectivement l'incidence du déclin des magazines illustrés sur l'apparition de nouveaux supports de diffusion de la photographie documentaire, comme le livre et l'exposition (MARESCA 2008, p. 148). Raymonde Moulin y associe également l'essor du marché des épreuves photographiques (MOULIN 1995 (1978), p. 182).

<sup>86</sup> Monk commence à formuler ce projet dès 1963, mais l'ONF ayant refusé de financer l'entreprise – d'ailleurs aucun des livres illustrés produits par le Service de la photographie ne recevra de soutien financier de la part de l'Office (MCMASTER 1976, p. 7) – la production en est retardée puisqu'elle doit amasser les fonds par elle-même directement auprès du gouvernement (Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, Lorraine Monk, document préparé en novembre 1968 pour une présentation à la réunion tenue le 20 janvier 1969 à Montréal, p. 3-4).

<sup>87</sup> KUNARD 2004, p. 288-289.

<sup>88</sup> KUNARD 2004, p. 284.

<sup>89</sup> Dans une lettre adressée à Karkutt, Richard Sexton (conservateur de la Collection de la photographie esthétique) explique simplement : « Dear Guenter: In order to get Canadian photographers known in the world of photography, we occasionally enter photographs in exhibitions and competitions ». Cité par KUNARD 2004, p. 284.

valorisée pour ses qualités esthétiques, mais l'attitude du Service face aux créateurs des images demeure ambiguë.

Autre signe de la transformation du Service de la photographie, la conservation devient une préoccupation. Normand Hallendy est engagé en 1962 pour faire un inventaire des images de la photothèque, les classer et les cataloguer par sujet dans le but d'en faciliter la mise en circulation. Le résultat de son travail paraît sous la forme d'un imposant index : le *Répertoire des photos du Canada*, publié en quatre volumes de 1963 à 1967 qui permettent de mieux répondre aux besoins des différents départements gouvernementaux en matière de photographie, en plus de rendre les photographies du Service accessibles au public et de favoriser leur débouché commercial. Le contexte de réalisation des images, leurs légendes et les noms des photographes ne figurent pas dans l'index<sup>90</sup>. Il s'agit essentiellement d'une banque de documents photographiques rassemblés en vue de leur utilisation pratique.

Le rapport Sangster avait déjà soulevé la question de la réorganisation de la photothèque en 1960. Selon le Conseil du Trésor, le mandat du Service de la photographie – de promouvoir la production et la distribution de photographies conçues pour interpréter le Canada pour les Canadiens et les autres nations – serait rempli de manière plus efficace en centralisant toutes les collections de photographies du gouvernement canadien. C'est le rapport Tunnoch, chargé en 1962 d'étudier la question et d'évaluer les activités du Service de la photographie de manière générale, qui a officiellement recommandé la réalisation d'un index central et mené à l'embauche d'Hallendy. Cette entreprise devait de plus stimuler le Service, isolé, dépourvu de direction et dans un état d'expansion désordonnée depuis le déménagement de l'ONF à Montréal<sup>91</sup>.

Si les démarches de centralisation n'ont cependant jamais rencontré un réel succès<sup>92</sup>, l'entreprise a effectivement contribué à revitaliser les activités du Service de la photographie. Chaque année, le

---

<sup>90</sup> ONF 1984, p. 18.

<sup>91</sup> KUNARD 2004, p. 298-302.

<sup>92</sup> Hallendy a catalogué les images de la photothèque et y a intégré les photographies et les négatifs du Canadian Government Motion Picture Bureau, mais devant l'ampleur des diverses collections de photographies réparties au sein du gouvernement (67 collections regroupant 10 millions de négatifs, 245 000 diapositives et 4 millions de photographies), le Conseil du Trésor a limité ce projet aux photographies représentant un intérêt national (KUNARD 2004, p. 300-303).

rapport annuel de l'ONF fait état de l'accroissement des ventes de la photothèque et de ses diverses utilisations. Cet effort de conservation a également donné lieu à de nouveaux modes de valorisation de la collection, puisque Hallendy a organisé les premières expositions de l'agence en puisant dans la photothèque. Son travail d'archivage reflète par ailleurs le virage esthétique pris par l'agence au cours des années 1960, de même que le nouveau regard porté sur la photographie à l'époque, du fait qu'il ajoute de nouvelles catégories pour classer les images de la photothèque, comme « *scenic* » ou « *special* », pour ce qu'il juge être des épreuves de qualité<sup>93</sup>. « In short, his work as a neophyte archivist reflected the Division's overall tendency in the 1960s to aestheticise its holdings<sup>94</sup> ».

Puis, le Service fonde la Collection de la photographie esthétique en 1966<sup>95</sup>, dans le but de recueillir des ensembles d'œuvres de photographes canadiens faisant preuve de qualité artistique<sup>96</sup>. De nouveaux critères de conservation font donc leur apparition : la démarche d'un photographe, ici considéré comme un artiste créateur, l'évolution de son style et la valeur esthétique de sa production. L'image photographique y est considérée comme une forme d'expression créative, une œuvre d'art. Un rapport du Service, intitulé « New Direction for the Still Photography Division », précise une des visées de la collection : « The Creative Photography Collection is a file of photographers' prints purchased by Stills and placed in the photographer's portfolio so that photographers and students can see and study the best creative work that has been done in this country<sup>97</sup> ». En désignant de cette manière les travaux qu'il juge excellents et en les offrant en exemple à la communauté photographique du pays, le Service cherche à élever les standards de la pratique. Il est de plus intéressant de noter, à partir de deux photographies montrant les installations où sont archivées les photographies du Service (fig. 1.9 et 1.10), que la Collection de la photographie esthétique est conservée dans de meilleures conditions que la photothèque. Une plus grande valeur étant attribuée aux épreuves dites esthétiques, elles sont isolées des autres, préservées dans des boîtiers et doivent être manipulées avec des gants. Il apparaît ainsi clairement que différents statuts conférés à la photographie cohabitent au sein de l'agence.

---

<sup>93</sup> PAYNE 2006, p. 19.

<sup>94</sup> PAYNE 2006, p. 19.

<sup>95</sup> KUNARD 2004, p. 354.

<sup>96</sup> ONF 1984, p. 21.

<sup>97</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « New Policy Still Division 1969-70 », « New Direction for the Still Photography Division », 4 août 1970, p. 4.

En 1967, le Conseil du Trésor procède à l'évaluation et à la définition des mandats des trois principales institutions fédérales canadiennes qui collectionnent la photographie, afin de délimiter leurs champs d'action en cernant leurs perspectives sur le médium et d'assurer leur complémentarité : « Canadian documentation and photographic records at the Archives; the international history of photography as a fine art at the National Gallery; the representation of aesthetic and social movements in contemporary Canadian photography at the NFB Still Photography Division<sup>98</sup> ». Ainsi, le Service de la photographie est la seule institution spécifiquement chargée de collectionner la photographie canadienne contemporaine, et on lui reconnaît par la même occasion la légitimité d'acquérir des épreuves photographiques pour leur dimension esthétique.

1967 marque d'ailleurs le début d'une nouvelle ère pour le Service de la photographie. L'agence livre des productions ambitieuses, elle diversifie ses moyens de diffusion, présente des travaux photographiques qui font valoir différentes approches du médium et propose ainsi de nouvelles formes d'expérience de la photographie au public. La publication des trois imposants livres photographiques qui commémorent le centenaire du pays – *Stones of History, Canada, A Year of the Land* et *Call Them Canadians* – a marqué l'histoire du Service de la photographie, comme le domaine de l'édition au Canada. Ces livres haut de gamme ont remporté un énorme succès auprès du public et ont fait la renommée de l'agence, applaudie tant pour la qualité de ses ouvrages que pour celle des photographies reproduites. Le Service a également participé à Expo 67 en produisant pour le pavillon canadien une exposition monumentale de quelque 700 photographies grand format faisant un relevé de la population canadienne et de ses activités, accrochées de manière à représenter un érable<sup>99</sup>.

La réorientation de l'agence dans une direction plus artistique se manifeste surtout par l'ouverture de la Galerie de l'Image sur la rue Kent à Ottawa la même année, un espace d'exposition consacré à la « photographie esthétique<sup>100</sup> ». Inaugurée avec les 260 photographies de paysage de *Canada*,

---

<sup>98</sup> LANGFORD 1996, p. 175.

<sup>99</sup> ONF 1984, p. 21.

<sup>100</sup> Propos de Paul Gaffney, agent d'information pour le Service de la photographie, qui affirme que : « Cette galerie, qui ne présente que de la photographie esthétique, est unique au Canada ». Cité dans Ottawa, MCPC, « Liste des expositions produites par le Service de la photographie de l'ONF & le Musée canadien de la

*A Year of the Land*, lancé à la même occasion, la galerie présente ensuite quatre expositions par année<sup>101</sup>. Toujours en 1967, le Service entreprend la série *Image*, dix expositions accompagnées de livres illustrés qui présentent la photographie selon la nouvelle approche esthétique mise de l'avant par Lorraine Monk. La série comprend des expositions solos qui présentent le style d'un artiste, d'autres qui regroupent des travaux de plusieurs photographes sous un même thème ou encore des expositions collectives qui font un survol de la création photographique au pays. Ici, le Service commence à se tourner vers l'acquisition de travaux de photographes indépendants, plutôt que de formuler des commandes.

Afin de rendre cette nouvelle expérience de la photographie plus accessible, le Service met sur pied un programme d'expositions itinérantes qui circulent partout au pays et font connaître la photographie canadienne à l'étranger, par l'entremise du ministère des Affaires extérieures. L'agence emprunte des circuits de distribution existants, comme le Western Canada art circuit, et en développe de nouveaux pour atteindre des régions plus reculées, comme le Grand Nord. Norman Hallendy fait parvenir des questionnaires à des galeries et des musées à travers le Canada pour connaître leur intérêt à présenter les expositions du Service et reçoit des réponses très enthousiastes<sup>102</sup>. Le nombre d'expositions itinérantes s'accroît chaque année, jusqu'à atteindre 150 en circulation au Canada pour l'année 1976-1977<sup>103</sup>. Afin d'offrir la diffusion la plus vaste possible aux productions des photographes canadiens et d'élargir leur public, plusieurs copies d'une même exposition sont mises en circulation par le Service<sup>104</sup>. Le nombre croissant de visiteurs enregistrés pour les expositions de la Galerie de l'Image rapporté dans les rapports annuels de l'ONF témoigne d'un intérêt grandissant de la part du public pour le médium photographique<sup>105</sup>. La fin de la décennie 1960 et le début des années 1970 est une période effervescente, tant pour le Service que pour les photographes canadiens.

---

photographie contemporaine/MBAC », document de travail remis dans un courriel de Carmen Robichaud à l'auteur, 20 mars 2009, p. 3.

<sup>101</sup> KUNARD 2004, p. 319-321.

<sup>102</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, Lorraine Monk, document préparé en novembre 1968 pour une présentation à la réunion tenue le 20 janvier 1969 à Montréal, p. 5-6.

<sup>103</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, « Still Photography Division – Annual Reports – Photographic Exhibitions Stats », p. 1.

<sup>104</sup> KUNARD 2004, p. 281.

<sup>105</sup> ONF 1970-1971 – 1976-1977.

En somme, à la fin des années 1960, le Service ne considère plus le médium photographique uniquement comme un instrument pour diffuser massivement de l'information, comme c'était le cas dans les années 1940 et 1950. Il l'aborde également, et en fait la promotion, comme une forme d'expression créative individuelle. Toutefois, pendant ce moment de transition, certaines productions du Service continuent à servir de moyens de propagande pour l'État, en visant à faire adhérer le public à l'image idéalisée du pays qu'il veut projeter. C'est entre autres le cas des trois livres illustrés qui célèbrent le centenaire du Canada. Le Service doit toujours répondre au mandat assigné à l'ONF, à savoir servir les intérêts du gouvernement en véhiculant un discours idéologique sur l'unité de la nation et l'identité canadienne. Vu la minceur de son budget et sa position précaire au sein de l'ONF, le Service ne peut se permettre trop d'audace quant à sa nouvelle orientation artistique.

Cependant, Lorraine Monk poursuit une autre ambition, et dans les faits, le Service de la photographie semble s'être donné un double mandat. Monk sait profiter d'opportunités comme les célébrations du centenaire pour promouvoir la photographie canadienne contemporaine, soutenir une jeune génération d'artistes et donner de la visibilité à leurs travaux<sup>106</sup>. Elle semble interpréter le mandat de « faire connaître le Canada aux Canadiens et à l'étranger » en termes de photographie artistique, soit faire connaître les photographes canadiens au pays et faire rayonner leur talent à l'étranger. Ce changement de perspective témoigne de l'émergence d'un nouveau paradigme guidant les travaux de l'agence : l'importance accordée aux auteurs des images est en voie de supplanter celle attachée au contenu. La figure de l'auteur s'impose. Sous la direction de Monk, le Service de la photographie passe progressivement d'un mandat politique à une interprétation culturelle de ce mandat. Toutefois, cette nouvelle orientation n'en est pas moins idéologique pour autant. Seulement, la légitimation de la photographie comme forme d'art remplace le projet politique originel de l'institution. D'ailleurs, le « tournant artistique » de l'agence photographique ne doit pas être considéré de manière isolée par rapport à la sphère politique. Au contraire, les nouveaux moyens de diffusion employés par le Service à la fin des années 1960 et au début des années 1970 correspondent aux objectifs de la politique culturelle énoncée par Gérard Pelletier en 1968, qui incite les institutions culturelles fédérales à la

---

<sup>106</sup> KUNARD 2004, p. 273.

démocratisation et à la décentralisation<sup>107</sup>. Ainsi, par sa réorientation artistique même, qui pourrait être perçue comme une autonomisation par rapport à la sphère politique, le Service de la photographie sert toujours les aspirations du gouvernement fédéral. Les publications et les expositions itinérantes de l'agence, qui circulent aussi bien dans les galeries et les musées des grandes villes que dans des centres culturels, des bibliothèques et des écoles situées en région dans le but de rendre la photographie accessible, d'éduquer la population canadienne à cette forme d'art et d'élargir son public, participent toujours à un projet d'unification de la nation, mais cette fois formulé dans la première politique culturelle d'ensemble dont s'est doté le Canada.

#### 1.4 La création d'Information Canada : confirmation de la nouvelle vocation du Service

En 1969, un nouveau rapport vient marquer le développement du Service de la photographie. Intitulé *To Know and Be Known*, ce rapport, aussi connu sous le nom de rapport Fortier, évalue comment le gouvernement recueille et communique de l'information à ses citoyens. Le groupe de travail remet en question le rôle du Service à cet égard : « The Photo Library came under scrutiny because the Film Act [...] never stated that the Division was responsible for maintaining such a collection. The report also noted that services were badly organized, that there was no staff of photographers to draw from, that no photographer assigned to the Prime Minister or senior Cabinet officials, and that there was very little in way of an advisory service. In terms of centralization, the one attempt to create a Central Index had failed<sup>108</sup> ».

Les auteurs du rapport recommandent plutôt la création d'une nouvelle agence qui prendrait en charge ces fonctions. Information Canada est créée en 1970<sup>109</sup>. Elle a un impact majeur sur le Service de la photographie, puisqu'elle s'approprie son programme de photoreportages, les services photographiques pour les différents départements gouvernementaux et les deux tiers de son personnel<sup>110</sup>. De plus, le contenu de la photothèque est divisé. Les images datant d'avant 1962, qui représentent une importante source de documentation sur l'histoire du pays, sont

---

<sup>107</sup> SCHAFER et FORTIER 1985, p. 33.

<sup>108</sup> KUNARD 2004, p. 305.

<sup>109</sup> KUNARD 2004, p. 304-305.

<sup>110</sup> ONF 1971-1972, p. 36.

envoyées aux Archives nationales<sup>111</sup>. Les photographies d'information dont la valeur commerciale est toujours actuelle sont transférées à Information Canada. Le Service de la photographie n'a réussi à conserver que la Collection de la photographie esthétique, les travaux relatifs aux publications du centenaire et à la série *Image*, de même que quelques épreuves rassemblées à la hâte<sup>112</sup>.

I thought the photo library should go to Information Canada, se remémore Monk, because they would have a budget to run it properly. At the Film Board the library had been maintained in a makeshift way with terribly inadequate funds. I thought, fine, let it go. Leave me – us – a core of creative work [...], and take the photographs as information, away. At first they said, no, everything must go, and they were sending someone to take the files out. I started going through the files, picking out what I thought were all the great images. Then I got a letter saying it had been reported that Lorraine Monk had been going through the files and stealing the cream. I was ordered to turn everything over. Our whole Photo Services Unit was going to be absorbed into Information Canada<sup>113</sup>.

Bien que ce revers affecte durement le Service de la photographie, Monk saisit l'occasion pour donner à l'agence une direction résolument artistique. La création d'Information Canada marque la fin de la période des commandes au sein du Service, qui n'est plus chargé de la production et de la distribution de photographie informative, ce qui lui donne la possibilité de se consacrer à la photographie comme forme d'art. Le « tournant artistique » est accompli, par effet d'attrition et avec l'émergence d'une valeur compensatoire attribuée à la photographie.

Les commandes sont remplacées par l'acquisition de travaux de photographes indépendants, en vue de leur diffusion sous forme d'expositions et de livres illustrés. Le Service se fait l'intermédiaire entre les photographes canadiens et le public en faisant la promotion de leurs travaux créatifs. D'agence photographique fédérale, le Service de la photographie devient une institution culturelle vouée au soutien, à la collection et à la mise en valeur de la photographie canadienne contemporaine<sup>114</sup>. Le document « New Direction for the Still Photography Division »,

---

<sup>111</sup> LANGFORD 1996, p. 175.

<sup>112</sup> ONF 1984, p. 22.

<sup>113</sup> Propos de Lorraine Monk cités par BARRETT 1979, p. 10. Information Canada ne sera jamais une agence très fonctionnelle, si bien que suite à sa dissolution quelques années plus tard, la photothèque retournera à l'ONF. Langford rapporte que : « On the dissolution of Information Canada, the responsibility for assignments and the image-bank returned to the NFB, but formed a separate unit [...] (LANGFORD 1996, p. 179) ».

<sup>114</sup> PAYNE 1999, p. 67.

qui annonce les nouvelles priorités du Service suite au transfert de ses fonctions informatives à Information Canada, établit clairement la vocation artistique de l'agence. Les relations avec les photographes, la découverte de nouveaux talents, la diffusion de leurs productions et l'expérimentation quant aux modes de présentation des photographies sont au centre de ses activités, qui s'organisent autour de cinq axes : « 1) the photo gallery ; 2) audio-visual presentations ; 3) travelling exhibitions ; 4) Liaison with photographers and the Creative photography collection ; 5) photographic publications<sup>115</sup> ».

Le rôle de Lorraine Monk s'apparente alors à celui d'une galeriste, qui évalue les propositions des artistes et choisit quelles carrières elle soutient : « Rencontrant souvent elle-même les photographes, elle encourageait les débutants par l'achat spontané de leurs travaux et invitait les vétérans à contribuer aux plans à long terme<sup>116</sup> ». D'ailleurs, le rapport annuel produit par le Service pour l'année 1972-1973 établit très clairement sa fonction dès le premier paragraphe du document : « The Still Photography Division continues to bring wider public awareness to the talent of many established Canadian photographers and also to the growing number of emerging younger artists. The Division is frequently the place where photographers first bring their work, and in this way, new and promising artists are discovered<sup>117</sup> ». En 1976, Monk affirme que l'agence collabore avec 2000 photographes<sup>118</sup>.

Cette nouvelle orientation de l'agence l'amène nécessairement à revoir sa position quant à l'achat de négatifs et la possession des droits d'auteurs. Andrea Kunard explique que :

This arrangement of retaining negatives was begrudgingly accepted by the photographic community until collecting institutions began to view the medium as a creative expression. Within the Still Photography Division, the parameters for collecting the medium then shifted; the photograph was to be acquired not simply for its utilitarian or informative qualities, but as a creative individual expression. The question of ownership of negatives then became critical, with many artists refusing to give up their original image source. In the eyes of one critic, such actions had a significant impact on the

---

<sup>115</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « New Policy Still Division 1969-70 », « New Direction for the Still Photography Division », 4 août 1970, p. 1.

<sup>116</sup> ONF 1984, p. 22.

<sup>117</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, « Annual Report 1972-73, Still Photography Division », 4 mai 1973, p. 1.

<sup>118</sup> MCMaster 1976, p. 7.

Division's collection because many photographers would keep their better work for themselves and only sell what they considered inferior work. In addition, as a number of photographers refused to sell their negatives to anyone, the collection underrepresented aspects of Canadian photographic practice<sup>119</sup>.

Avec l'arrivée d'Information Canada, la politique concernant l'acquisition de négatifs et la détention des droits commence à varier :

For photographs produced within the context of a photo shoot, poursuit Kunard, the policy remained the same, with negatives retained by the Division. If the work was chosen for exhibition, the negative would be pulled out, and the photograph printed by the lab with the artist's proof used as a guide. In some cases, the photographer had the option of borrowing the negative for the purposes of making prints. In other cases, the negatives of works chosen for the Creative Portfolio collection were returned to the photographer in exchange for a print. For works created outside of photo shoots, the photographer would often keep the negative and only sell the print to the Division. Even if the negative remained in the Division's collection, photographers could submit work to other exhibitions<sup>120</sup>.

Ainsi la reconnaissance de la valeur artistique de la photographie se fait plus rapidement que la mise sur pied d'une politique de droits d'auteur qui reconnaît les photographes comme artistes et propriétaires de leurs œuvres. L'ONF n'était pas prompt à officialiser ce nouveau rapport au médium.

Le Service de la photographie remplit néanmoins un rôle essentiel pour la communauté photographique du pays, d'autant plus que son mandat axé sur la production canadienne contemporaine en fait une institution unique au Canada. C'est ce que l'on constate au début des années 1970, quand les membres de la communauté se soulèvent pour manifester leur solidarité à l'agence, dont la survie est menacée par une réduction drastique de son budget, au moment même où surviennent les bouleversements liés à la fondation d'Information Canada. Les mesures d'austérité annoncées par le Premier ministre Trudeau en 1969 affectent sévèrement l'ONF, et par conséquent, le Service de la photographie<sup>121</sup>. Des photographes professionnels, des universitaires et des amateurs se mobilisent et font pression sur Sydney Newman, commissaire de l'ONF, et

---

<sup>119</sup> KUNARD 2004, p. 282.

<sup>120</sup> KUNARD 2004, p. 282.

<sup>121</sup> COUVRETTE 1979, p. 274.

d'autres dirigeants de l'Office pour demander son maintien. Dans les lettres qu'ils leur adressent, les défenseurs du Service font l'éloge de ses accomplissements. « The Division is a sort of beacon and it's [sic] excellent work must not only be allowed to continue but must be expanded and enlarged as much as possible. One might have thought that the work would speak for itself, but I gather at the moment that this is not the case<sup>122</sup> ». Plusieurs soulignent le rôle primordial du Service et de Lorraine Monk dans la reconnaissance de la photographie comme forme d'art et redoutent leur disparition : « I very much hope that the decision to cut the budget will be reconsidered, otherwise, the reputation of Still Photography as an art form in Canada will suffer a serious setback<sup>123</sup> ». Ils insistent sur l'importance de l'agence tant pour la communauté photographique du pays – quant au support financier prodigué aux photographes et à la visibilité offerte à leurs travaux – que pour la culture canadienne<sup>124</sup>.

Effectivement, le Service se donne pour tâche de stimuler la croissance et l'appréciation de la photographie créative au Canada<sup>125</sup>, en diversifiant et en élargissant son public. Comme le programme des activités pour l'année 1971-1972 le stipule : « In planning our annual program, every effort is made to show a wide cross-section of Canadian photographic talent and to satisfy a diverse range of public tastes from the conventional to the avant-garde<sup>126</sup> ». L'agence développe un volet d'expositions expérimentales. Elle consacre une partie de son budget à la recherche pour explorer de nouveaux modes de présentation créatifs qui stimulent l'expérience multi sensorielle de l'art photographique, des expositions audio-visuelles qui s'apparentent à des installations<sup>127</sup>. La diffusion s'étend toujours, appuyée par l'intérêt du public. Au cours de l'année 1972-1973, l'espace de la Galerie de l'Image est rénové pour permettre l'ouverture de la Petite Galerie, un

---

<sup>122</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « Letters to Board of Governors Re. Cuts in Still Budget – 1970 », lettre de David P. Silcox, assistant Dean de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université York, à Sidney Newman, 21 janvier 1971.

<sup>123</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « Letters to Board of Governors Re. Cuts in Still Budget – 1970 », lettre du photographe Lutz Dille à E.S. Coristine, *Secretary to the Board of Governors* de l'ONF, 1<sup>er</sup> octobre 1970.

<sup>124</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « Letters to Board of Governors Re. Cuts in Still Budget – 1970 ».

<sup>125</sup> Montréal, ONF, dossier « Still Photography Division Budget, Director's Office, Ottawa Services Branch », Martha Hannah, « Introduction to Words and Photographs exhibition », document annexé au budget projeté de 1980-1981, p. 1.

<sup>126</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « Programming 1971-72 », « Stills Division Program 1971-1972 », p. 2.

<sup>127</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « New Policy Still Division 1969-70 », « New Direction for the Still Photography Division », 4 août 1970, p. 1-4.

second espace où de plus petites expositions sont présentées. La même année, le Centre de conférences du gouvernement canadien à Ottawa invite le Service à organiser une exposition dans ses locaux pour l'été. L'événement remporte un tel succès que le Centre offre au Service de la photographie de préparer une exposition pour l'année suivante<sup>128</sup>. C'est le début du Festival annuel de la photographie, qui présente cinq ans plus tard une exposition monumentale de quelques 600 photographies, hologrammes et diaporamas vus par plus de 60 000 visiteurs<sup>129</sup>. L'engouement pour les manifestations du Service est si grand, que dans un rapport sur les activités de l'agence réalisé en 1975, Maureen Cumbers soutient que la demande pour les expositions itinérantes dépasse ce que l'agence est en mesure d'offrir : « Demands for travelling shows from schools, libraries, colleges, community centres, etc., outstrip our ability to meet them. There is an urgent need for an expanded program if we are to fulfill our responsibilities to the thousands of communities, small and large, across the country<sup>130</sup> ».

À la fin de la décennie 1970, le Service de la photographie cherche à asseoir de manière définitive la reconnaissance et la légitimité artistique de la photographie. En 1977-1978, un rapport est commandé à une firme de consultants afin d'établir comment élever la photographie au statut des autres arts visuels et en faire un élément essentiel de la vie culturelle canadienne<sup>131</sup>. Puis, en 1978, une importante exposition des œuvres du photographe américain Robert Frank, alors résidant au Canada, affirme clairement l'orientation muséale qu'a pris l'institution. Le Service a fait l'acquisition substantielle de plus de 60 épreuves provenant de *The Americans* et *The Lines of My Hand*, en plus des collages réalisés par Frank après son départ de New York, par l'entremise de la Yajima Gallery de Montréal<sup>132</sup>.

Il s'agissait de produire une première véritable rétrospective. La singularité des images de Frank obligeait à prendre conscience des conventions qui avaient jusque-là régi leur diffusion. Il fallait aussi rappeler l'existence de ses livres et de ses films. Une recherche

<sup>128</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, « Annual Report 1972-73, Still Photography Division », 4 mai 1973, p. 1-2.

<sup>129</sup> ONF 1984, p. 23.

<sup>130</sup> Montréal, ONF, dossier BT985 116104, « Still Photography Division, HEAD : Lorraine Monk, nov. 76 à sept. 80, volume #1 », « Still Photography – National Film Board of Canada », rapport préparé par Maureen Cumbers présenté à Lorraine Monk, 19 février 1975, p. 2.

<sup>131</sup> ONF 1977-1978, p. 32. Cette enquête vise vraisemblablement à évaluer le projet du Centre canadien de la photographie défendu par Monk, formulé quand elle s'est butée aux limites de l'ONF (Couvrette 1979). On pourrait considérer que ce projet s'est concrétisé avec la fondation du MCPC.

<sup>132</sup> LANGFORD 1996, p. 177.

s'imposait qui ne pouvait se borner aux goûts et aux opinions d'un conservateur mais qui devait traduire la pérennité d'une œuvre abondamment étudiée. Cette approche marque un changement dans la façon dont le personnel du Service s'est occupé de la collection. C'est aussi à ce moment-là que Lorraine Monk quitta Ottawa pour Toronto, d'où elle dirigea les activités du Service pendant quelque temps, avant de prendre sa retraite<sup>133</sup>.

Avec cette importante rétrospective, il ne s'agit plus de faire connaître ou de soutenir la carrière d'un photographe canadien. Le Service expose l'œuvre d'un photographe majeur, qui a marqué l'histoire internationale de la photographie et a largement influencé les productions canadiennes des années 1970, à la manière d'une institution muséale comme la Galerie Nationale. Il ne reste qu'un pas avant la transformation ultime du Service de la photographie, qui ferme ses portes en 1984, pour être transféré sous l'égide des Musées nationaux et devenir le Musée canadien de la photographie contemporaine en 1985<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> ONF 1984, p. 23.

<sup>134</sup> LANGFORD 1996, p. 175.

## CHAPITRE II

### LA MUTATION DU STATUT DE LA PHOTOGRAPHIE

Ce chapitre aborde comment le « tournant artistique » du Service a affecté le statut de l'image photographique dans ses productions. L'analyse d'un corpus de publications de l'agence permet d'observer la transformation de son approche de la photographie, de manière à dégager comment s'est articulé son passage de document à œuvre d'art. Il s'agit de mettre au jour les procédures de mutation du statut de l'image photographique, en relevant la transformation de son contexte de présentation, des supports employés pour sa diffusion et du discours qui encadre sa réception au cours de la période de transition que connaît le Service. De surcroît, je porte attention aux travaux des photographes, ce qui m'amène à constater qu'ils sont alors engagés dans la redéfinition et l'exploration des possibilités de leur médium. Ce deuxième chapitre met en lumière les stratégies employées par le Service pour accroître la reconnaissance de la photographie canadienne, établir la légitimité artistique du médium et constituer la valeur de l'image photographique comme œuvre d'art.

#### 2.1 Le processus de mutation du statut de la photographie : analyse de l'évolution des productions du Service

Le « tournant artistique » entrepris par le Service de la photographie apparaît de manière concrète à travers la transformation de ses productions – du photoreportage diffusé massivement comme véhicule d'information au livre d'art et à l'exposition consacrés au travail créateur d'un artiste. L'évolution de ces types de productions des années 1960 au milieu des années 1970 permet de suivre le virage esthétique de l'agence et son changement d'approche tant par rapport aux images qu'elle diffuse qu'aux photographes qui les produisent. L'apparition de nouveaux supports de diffusion propres au monde de l'art et la présentation de l'image photographique dans un contexte qui lui donne de plus en plus d'autonomie affecte largement le statut conféré au médium. De

document utilitaire, la photographie en vient à être considérée comme l'expression d'une intention artistique. Toutefois, la période ciblée par cette étude étant transitoire, il est important de préciser d'emblée que la position du Service par rapport au médium est plus ambiguë qu'il ne le laisse entendre. La transformation du discours de l'institution, qui œuvre à construire la légitimité de la photographie comme art, dépasse parfois l'intention et la pratique des photographes. Cette ambiguïté et la complexité de la question du statut de la photographie seront traitées plus en profondeur dans le troisième chapitre.

Pour le moment, je vais tenter de mettre au jour les procédures de mutation du statut de la photographie telles qu'elles apparaissent dans les productions du Service. L'analyse qui suit est centrée sur les publications de l'agence. Plusieurs raisons justifient ce choix. D'une part, la diffusion de photographies par le biais de l'imprimé est une constante dans l'histoire du Service, ce qui permet de comparer différents types de publications produits avant, pendant et après son « tournant artistique ». Les ouvrages qui figurent à mon corpus sont d'ailleurs tout à fait représentatifs des activités du Service, surtout considérant que les expositions de la fin des années 1960 s'inspiraient de matériel déjà publié ou destiné à la publication. Les livres illustrés de l'époque ont fait la renommée du Service, reconnu pour la qualité de son travail d'édition, et ont marqué un point tournant dans le domaine au Canada<sup>1</sup>. De plus, Lorraine Monk accordait une grande importance à ces publications. Elle cherchait à donner à la photographie canadienne le plus large public possible et considérait qu'un des meilleurs moyens pour atteindre cet objectif était de diffuser les travaux des photographes par l'entremise de livres illustrés<sup>2</sup>.

D'autre part, très peu de documentation s'avère disponible sur les expositions de l'agence, alors que les publications constituent en soi des traces matérielles durables de son changement d'orientation et de sa manière d'aborder la photographie. Martha Langford souligne à maintes reprises l'absence de traces écrites quant aux prises de décision relatives à l'orientation du Service : « Les débats suscités par l'élaboration des programmes et la croissance de la collection avaient rarement un caractère officiel et se déroulaient le plus souvent au téléphone ou en privé<sup>3</sup> ». Ailleurs, elle ajoute : « Heralding the emergence of photography as an art form, the Still

---

<sup>1</sup> ONF 1984, p. 19-20.

<sup>2</sup> KUNARD 2004, p. 323

<sup>3</sup> ONF 1984, p. 24.

Photography Division followed current fashion and let the image speak. Even the workings of the division partake of the oral tradition. [...] The division has been mythologized as a champion of Canadian photography, but little of its spirit is on record. [...] Likewise in the Photo Gallery/Galerie de l'Image, there was little textual evidence of curatorial reflection, only rarely an introduction or a rationale<sup>4</sup> ». Le rythme de production effréné laissait d'ailleurs peu de temps à la réflexion théorique : « These were madly productive, and not very reflective, years. The manufacture of photostories and the seasonal updating of the library had placed the division on a rigid schedule of photographic production. The launching of books, exhibitions and new photographic talents followed apace. Throughout the 1970s, these and other competitive strategies to use and promote still photography kept the division in perpetual motion with little opportunity to pause and take stock<sup>5</sup> ».

En conséquence, le meilleur moyen de connaître la position de l'agence quant au médium photographique est de parcourir ses publications, de se pencher sur les images sélectionnées pour faire la promotion de la photographie canadienne et de porter attention à sa manière de les présenter au public. Vu l'importance du travail de conception mis de l'avant par l'agence dans ses publications et ses expositions de la fin des années 1960 et du début des années 1970, celles-ci doivent être considérées comme de véritables productions dont le Service de la photographie est l'auteur, qui expriment davantage une proposition esthétique formulée par l'agence que la vision du ou des photographes dont elle diffuse les travaux. À ce sujet, Langford explique que :

Exhibitions and books were seen as productions, and production values were high, exalting the medium to a degree that might exceed the realities and intentions of individual photographers. The viewer met the artist in the moment, their relationship delimited, fully described by a selection of images and the manner of their display. A Still Photography Division book was a cinematic progression of impressions. An exhibition in the Photo Gallery/Galerie de l'Image was a total experience<sup>6</sup>.

J'ai donc ciblé des publications que j'ai regroupées en catégories (photoreportages, livres du centenaire, série *Image*, portfolio et série *Signature*) de manière à cerner les différents stades du virage esthétique du Service. J'ai identifié certaines « variables » dont l'évolution, à chaque type

---

<sup>4</sup> LANGFORD 1996, p. 176.

<sup>5</sup> LANGFORD 1996, p. 175.

<sup>6</sup> LANGFORD 1996, p. 176.

de production, permet de suivre la réorientation de l'agence : l'approche de la photographie préconisée (document informatif, œuvre d'art) ; le type de contenu ; le style des photographies ; la provenance des images (commande, sélection à partir de la collection, acquisition) ; le respect ou non des intentions du photographe ; le statut du photographe (technicien au sein d'une équipe de production, artiste) ; le rapport entre l'image et le texte (légendes, texte poétique, vignette, absence de texte), la qualité matérielle de la publication, son tirage et sa popularité ; l'effet recherché auprès du public (informer, commémorer, faire adhérer à une vision du pays, faire connaître les travaux de photographes contemporains, susciter une expérience esthétique) ce qui est valorisé par le Service avec la publication, c'est-à-dire quel intérêt est servi par la photographie (art photographique, expérience esthétique, multiculturalisme, unité nationale, etc.). Ma démarche a ainsi consisté à relever les transformations qui surviennent au sein des images, dans leur présentation, leur support de diffusion et le discours employé par le Service pour traiter de la photographie. C'est l'analyse de ces changements d'approche, d'une publication à l'autre, qui révèle le projet de légitimation artistique de l'agence, ses stratégies de construction du statut artistique de la photographie.

Chaque type de production est ici abordé à partir d'exemples, des photographies isolées, mais aussi des pages de livres illustrés reproduites en entier. Les photographies ainsi sélectionnées et analysées dans leur contexte de diffusion permettent d'observer les processus de mutation de l'image photographique de document à œuvre d'art dans les productions du Service. Cette manière de procéder donne à voir comment l'image devient de plus en plus autonome, jusqu'à être appréciée et valorisée pour elle-même, selon la position défendue par Lorraine Monk<sup>7</sup> et les préceptes en vigueur à l'époque<sup>8</sup>.

### 2.1.1 Les photoreportages

Afin d'établir en quoi ont consisté les activités et l'orientation du Service de la photographie pendant la période qui précède son « tournant artistique », il a été question au premier chapitre de

---

<sup>7</sup> ONF 1968a.

<sup>8</sup> Cette forte tendance à l'autonomisation de l'image photographique dans les années 1960-1970 est examinée dans la section 3.4.

la production des photoreportages. Les objectifs poursuivis par ce type de production ont déjà été abordés. Il a été montré comment les photoreportages de l'agence participent à la propagande nationale mise en œuvre par Grierson avec l'ONF, comme instrument qui sert les intérêts du gouvernement fédéral, en particulier son projet d'unité nationale. Avant que le Service ne fasse la promotion de la photographie comme médium créatif, explique Kunard :

[...] the history of the medium until the 1960s evidenced an alignment of the needs and concerns of the state with that of the message produced. The hierarchies and bureaucracies of the federal government understood photography and film as powerful tools of social construction. [...] The creation and accumulation of thousands of photographs and scores of films on a variety of subjects by the NFB were based on the belief that information enlightened individuals. Moreover, as the decisions made through the assessment and application of information bettered individual lives, so society in general improved. Both photographs and film consolidated government policies and structures, and by extension, certain ideas of the nation and the role of the individual within it. These media, therefore, offered evidence of good governance and, further, effective models of citizenship<sup>9</sup>.

Le Service de la photographie a ainsi fait du photoreportage, qui allie photographies documentaires et textes didactiques pour former un message soutenu, sa principale production pendant près de trois décennies. Jusqu'à la fin des années 1960, l'agence a utilisé la photographie comme un outil pour transmettre de l'information, mais plus précisément pour projeter une image du pays sanctionnée par l'État et faire adhérer le public à cette représentation. Les photoreportages informatifs diffusés massivement par le Service offrent un point d'ancrage pour cerner de quelle manière s'est transformé le rapport à l'image photographique au sein de l'agence au cours de son « tournant artistique ».

Pendant la Deuxième Guerre mondiale, le gouvernement se sert du photoreportage pour unir la nation face au conflit et inciter les citoyens canadiens à l'effort de guerre. La propagande de l'ONF doit entre autres amener les Canadiens à se sentir davantage concernés par une guerre qui se déploie loin de leur réalité quotidienne. Les affrontements se déroulant de l'autre côté de l'océan, les Canadiens ne sont pas pleinement conscients du drame qui se joue en Europe et qui risque de les atteindre si la Grande-Bretagne vient à tomber. Grierson l'a bien compris dès 1939,

---

<sup>9</sup> KUNARD 2004, p. 169.

et c'est ce qu'il essaie alors de communiquer à son équipe : « Now I want you to try to understand what we're endeavouring to do. You have to see the perspectives, the growing points behind what's going on up here on the Hill. A nation at war; but still bemused. Still half asleep. You have to search, to analyze, to articulate the potential of Canada and make it so compelling that people will want to plunge their hands into their pockets. Their *own* pockets. You understand ?<sup>10</sup> ».

Dans son étude détaillée des photoreportages produits par le Service en temps de guerre, Catherine Saouter rapporte que :

Les sujets traités sont de tous ordres, de la transhumance du bétail (Harry Rowed, mars 1944) à l'entraînement des pilotes alliés (Chris Lund et Ronny Jacques, mars-avril 1943), de la construction de l'autoroute de l'Alaska (Harry Rowed et Nick Marrant, avril 1942) au travail des femmes en usine (Harry Rowed, août 1942), en passant par les grands événements de l'histoire, telles la Conférence de Québec, au cours de laquelle Mackenzie King fut l'hôte de Churchill et de Roosevelt (Harry Rowed août 1943) ou la Conférence de San Francisco qui initia la création de l'ONU (Nick Morant, mai-juin 1945). Les carnets de travail conservés aux archives font dénombrer 422 reportages effectués entre 1940 et 1946, les années de production intense étant 1944 avec 68 reportages, et 1945 avec 317. Il est possible de penser que le gouvernement redoublait d'énergie propagandiste au moment où l'avantage commençait enfin à basculer du côté des Alliés<sup>11</sup>.

Le plus souvent, les photoreportages sont centrés sur l'action d'individus ordinaires, dont le travail journalier est un des maillons de la chaîne constituant l'effort de guerre. Le travail minutieux d'une ouvrière à l'usine de fusils John Inglis Co. (fig. 1.1) illustre par exemple comment les femmes participent à l'industrie de guerre. Le Service de la photographie s'adresse aux citoyens canadiens de toutes les régions du pays pour leur montrer qu'ils sont tous confrontés à la même menace, contre laquelle ils doivent s'unir. À Toronto, une ouvrière fabrique des munitions ; à Montréal deux jeunes femmes travaillent à l'assemblage d'un char d'assaut (fig. 1.2) ; à Port Daniel, un père et son fils écoutent attentivement des nouvelles d'outre-mer à la radio (fig. 1.3).

---

<sup>10</sup> EVANS 1984, p. xiii.

<sup>11</sup> SAOUTER 2003, p. 98.

Le genre documentaire est utilisé pour orienter l'opinion publique. Cette dernière image, qui fait partie d'un photoreportage « [...] sur la vie dans une petite ville du Québec – Port Daniel – durant la guerre, montre la population locale qui appuie la participation du Canada au conflit. Ce photoreportage, souligne Carol Payne, cherche sans doute à contrer le débat contre la conscription au Québec et l'animosité résultante au Canada anglais<sup>12</sup> ». Puisque l'objectivité de l'image photographique n'est pas encore questionnée, le public adhère à ce qui est montré et à la signification donnée à l'image par la légende qui l'accompagne comme à une vérité<sup>13</sup>. Comme André Rouillé l'a démontré, l'image photographique, du fait de son processus de production, est considérée comme un miroir de la réalité. Le Service utilise la photographie comme un document jusque dans les années 1960. C'est le contenu de l'image qui prime. Sa forme, axée sur la netteté et la transparence, tente de faire oublier le médium photographique et sa médiation pour convaincre de sa valeur de preuve<sup>14</sup>.

Non seulement les photoreportages sont fréquemment en lien avec l'actualité<sup>15</sup>, Carol Payne affirme qu'ils soutiennent les décisions et démontrent les bienfaits des actions du gouvernement en place<sup>16</sup>. Évidemment, les photographes du Service ne sont pas dépêchés à travers le pays pour documenter les soulèvements de la population québécoise contre la conscription et les grèves qui se multiplient dans les usines et retardent la production de guerre. Les photoreportages présentent plutôt des images positives, qui inspirent un modèle de conduite et incitent les Canadiens à suivre le bon exemple – comme dans le cas d'un photoreportage de 1945 sur la collaboration patronale-syndicale dans les usines de munitions<sup>17</sup> ou dans cette photographie tirée du photoreportage sur Port Daniel, où l'interpellation patriotique « Suivons l'exemple de nos pères. Servons notre patrie ! » figure au tableau d'une institutrice (fig. 1.4). En 1942, le Service réalise un photoreportage sur la construction de l'autoroute de l'Alaska, qui se fait alors en collaboration avec les États-Unis. Une photographie montre le soldat Henry Mock aux côtés de sa compagne Jean Hall et deux de ses compagnons accrochés l'un à l'autre pour se moquer de lui (fig. 2.1). L'armée est ici personnifiée par un homme amoureux et l'atmosphère de camaraderie qui règne

---

<sup>12</sup> PAYNE 1999, p. 51.

<sup>13</sup> PAYNE 1999, p. 45-47.

<sup>14</sup> ROUILLÉ 2005, p. 72-119.

<sup>15</sup> « According to former Division staffer John Ough, many ideas for Division assignments developed from items in the current news (Ough and Proulx-Ough 2003) (PAYNE 2006, p. 12) ».

<sup>16</sup> PAYNE 2006, p. 8.

<sup>17</sup> PAYNE 1999, p. 51.

au campement. Les photoreportages réalisés par l'agence sont loin de montrer les horreurs de la guerre et les sacrifices qu'elle exige<sup>18</sup>.

De même pendant la guerre froide, les productions du Service continuent à refléter les intérêts du gouvernement en place. Dans son article sur la représentation du Nord canadien dans les photoreportages du Service de la photographie, Payne soutient que l'agence a consacré une grande proportion de sa production des années 1955 à 1971 à documenter cette région : « The Division's extensive representations of the Arctic during the late 1950s and 1960s, for example, coincide with and complement an extensive program to exploit natural resources in that vast region under John Diefenbaker, Canadian Prime Minister from 1957 to 1963 (Zaslow 1988, 332; Grace 2002, 64)<sup>19</sup> ». Alors que le territoire canadien se retrouve coincé entre les États-Unis et la Russie, des photoreportages comme « Canada's Northern Citizens » et « In Canada's High Arctic: Exploration 67' » (fig. 2.2) contribuent à affirmer la souveraineté du Canada dans le Grand Nord.

À la fin de la Deuxième Guerre, le Service se concentre néanmoins sur son mandat initial, maintes fois réaffirmé, de « faire connaître le Canada aux Canadiens et aux autres nations ». Des photographes sont envoyés d'un océan à l'autre pour documenter les modes de vie des Canadiens de toutes les régions du pays, dans le but de promouvoir une meilleure compréhension entre les différents groupes ethniques qui constituent la nation et de susciter un sentiment d'identité et d'unité nationale malgré l'éloignement de la population. Par exemple, « Winter on the Farm » montre les activités journalières des Gallagher sur leur ferme de Chiswick, en Ontario (fig. 2.3). Le photoreportage suit le fermier et sa famille de la traite des vaches à l'achat d'un nouvel équipement pour les chevaux au magasin général, en passant par la messe du dimanche matin et le passe-temps préféré de grand-mère. Chacune de ces actions est montrée dans une photographie, qu'une légende accompagne de manière à en préciser le sens. Les photographies montrent la

---

<sup>18</sup> La construction de l'autoroute de l'Alaska s'est d'ailleurs faite au détriment des autochtones qui vivaient dans la région (déplacement de population, nouvelles maladies amenées par les soldats, bouleversement du mode de vie), conséquence des actions du gouvernement qui n'a évidemment pas sa place dans ce type de production. Cette ligne de défense a été érigée pour contrer une possible attaque des Japonais, crainte qui a également mené au plus grand déplacement de population de l'histoire du Canada, quand tous les Canadiens d'origine japonaise habitant sur la côte de la Colombie-Britannique ont été évacués dans des camps de travail et de détention pour empêcher toute collaboration avec les éventuels envahisseurs, alors que leurs biens étaient saisis et vendus (TESKEY 2001) – événement qui est tout autant occulté des représentations de la vie au Canada en temps de guerre faites par le Service de la photographie.

<sup>19</sup> PAYNE 2006, p. 7.

famille Gallagher, mais elles ciblent des activités typiques qui représentent la vie sur la ferme en général. Ces images nous informent tant sur les habitudes de vie des gens de l'Ontario, que sur le climat de la région et sur les croyances religieuses des paysans. C'est ce que cherche à communiquer le premier paragraphe du texte accompagnateur : « Winter on the average Canadian farm is a time when the farmer catches up on work he is too busy to do in the summer. From planting to harvest he works day and night wrestling a living from the earth. During the cold months he has more leisure, but uses it for such activities as repairing equipment and buildings and cutting firewood<sup>20</sup> ».

Les travaux de Carol Payne ont montré que les productions des années 1950 et 1960 construisent l'identité canadienne en faisant la promotion du multiculturalisme. Le Service contribue à une meilleure compréhension mutuelle des différentes communautés culturelles avec des photoreportages comme « Spotlight on Manitoba Mosaic », « Canada's Northern Citizens » et « Vancouver's Chinatown Largest in Canada » ou encore « English Lessons with Leah », sur une école à Resolute Bay dans le cercle arctique où enseigne une jeune Inuit<sup>21</sup>. Le Service vise de plus à encourager l'immigration et à susciter la fierté d'être Canadien en vantant la prospérité du pays<sup>22</sup>. « Prairies industrielles », « L'optique au Canada », « Le port de Vancouver », « Les vignobles de l'Ontario », « Le métro de Montréal », « Le "Boom" de Timmins : découverte d'un gisement de métaux » et « Le chemin de fer des T.N.-O. » sont quelques-uns des titres qui figurent au rapport annuel de l'ONF pour l'année 1964-1965<sup>23</sup>.

En somme, l'utilité des images prime quand vient le temps de produire un photoreportage, comme l'indique clairement un document qui présente les activités du Service de la photographie : « Material to be photographed is selected solely on the basis of utility. From reports by photographers, from newspaper and magazine clippings, story ideas are selected in relation to either a complete and simultaneous distribution or file needs. The requirements of the former are

---

<sup>20</sup> Francois Morisset, « Winter on the Farm », paru dans *Weekend Picture Magazine*, vol. 4, n° 1, (1954), p. 5, photoreportage reproduit dans PAYNE 1999, p. 39.

<sup>21</sup> L'ONF utilise toujours le terme « Eskimo » à l'époque de la publication.

<sup>22</sup> PAYNE 1999, p. 62.

<sup>23</sup> ONF 1964-1965, p. 16.

discussed with the editorial section, those of the latter with the request section. The primary consideration is that no pictures should be taken which have not a high use potential<sup>24</sup> ».

Dans un premier temps, des recherches sont effectuées sur les sujets à couvrir, puis des commandes assez précises sont formulées aux photographes, comprenant une liste de scènes à photographier<sup>25</sup>. Une fois les images développées, elles sont prises en charge par une équipe de production. Des sélectionneurs de photographie choisissent les images utilisées pour les photoreportages, les recadrent et les insèrent dans un montage, auquel des rédacteurs ajoutent des légendes et de courts textes accompagnateurs qui orientent la signification de l'ensemble. Le photographe est alors davantage considéré comme un technicien qui exécute des commandes que comme un auteur à part entière. À ce propos, il a déjà été spécifié ce que les commandes impliquent en matière de droit sur les images. Les photoreportages sont le produit d'un travail collectif. D'ailleurs, ils sont souvent simplement signés ONF<sup>26</sup>. C'est sur le terrain que les photographes semblent avoir le plus de latitude :

No matter how many contacts, directions or briefings are supplied for the photographer's assistance, his work depends for its merit upon individual judgment. It is taken for granted that he knows what constitutes a picture in relation to the various needs of all Government Publicity Departments, NFB sections such as Displays, Filmstrips and Production Units, as well as the bulk of Canadian periodicals. In general, however, he tries to take a picture which combines interest with information. This is the essence of still documentation. The number of pictures he takes depends on what he considers necessary to tell the complete story. In addition, while on the road he is a representative of the National Film Board. If he is doing his job properly he will leave a little warmer feeling for Ottawa with people in the outlying Provinces [...] <sup>27</sup>.

Quoiqu'elles cherchent à combiner intérêt et information, les images des photographes du Service n'expriment pas leur style personnel, mais plutôt le « style ONF » établi par John Grierson<sup>28</sup>. Payne en a cerné les principaux éléments<sup>29</sup>. Les photographies utilisées pour les photoreportages sont souvent mises en scène. Les sujets à la posture un peu statique sont disposés selon une

---

<sup>24</sup> Montréal, ONF, dossier BT430-11302, « Photo Services », p. 3.

<sup>25</sup> ONF 1984, p. 17.

<sup>26</sup> PAYNE 1999, p. 48.

<sup>27</sup> Montréal, ONF, dossier BT430-11302, « Photo Services », p. 4.

<sup>28</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 273.

<sup>29</sup> PAYNE 1999, p. 51-52.

composition claire, qui facilite la compréhension du message véhiculé et s'accorde avec la légende qui l'accompagne. L'usage fréquent d'un éclairage artificiel et les forts contrastes des épreuves noir et blanc augmentent la lisibilité des images dont le traitement est toujours très net. Les sujets regardent rarement le photographe, de manière à renforcer l'autorité et l'impression d'objectivité attachées au document photographique. L'auteure précise que « [c]ette vision omnipotente, mais apparemment invisible et discrète, sera caractéristique du style général du Service de la photographie, de la guerre jusque dans les années 1960. En fait, c'est l'équivalent visuel de l'habituelle narration "style voix-de-Dieu" des films documentaires produits par l'ONF à la même époque<sup>30</sup> ».

Rien n'est laissé au hasard, comme la photographie de l'ouvrière dans l'usine de munitions (fig. 1.1) permet de le constater. Le cadrage rapproché montre la jeune femme en train de souder, figée dans une posture qui évoque la concentration. L'éclairage permet un traitement contrasté qui délimite nettement les objets du décor et se reflète sur les munitions empilées jusqu'au fond de l'image. Le foulard aux motifs décoratifs qui couvre les cheveux ondulés du sujet souligne qu'il s'agit d'une jeune femme délicate, sa présence dans l'usine est une nouveauté amenée par les nécessités de la guerre. La composition est dynamique et le message est clair : tout le monde doit participer à l'effort de guerre. Cette image montre qu'on a besoin de femmes pour les travaux minutieux comme la fabrication des munitions, et les chargeurs disposés autour d'elle prouvent qu'elle les produit massivement. La légende insiste sur l'importance du rôle des femmes dans l'industrie de guerre : « On choisit souvent des filles pour occuper des postes importants dans les ateliers d'usinage et de soudage délicats. Ici, l'une d'elles met la dernière main à un chargeur de cartouches<sup>31</sup> ». Le Service use ainsi d'une « [...] rhétorique visuelle pour nourrir un sentiment d'identité, d'unité et de devoirs nationaux<sup>32</sup> ».

Le style hérité de Grierson, dont l'influence persiste dans les productions de l'ONF longtemps après son départ en 1945, est également caractérisé par l'interrelation entre l'image et le texte<sup>33</sup>. C'est pourquoi le Service demeure centré sur le photoreportage pendant trois décennies. Entre

---

<sup>30</sup> PAYNE 1999, p. 52.

<sup>31</sup> PAYNE 1999, p. 71.

<sup>32</sup> PAYNE 1999, p. 44.

<sup>33</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 273.

quatre et douze photographies accolées de légendes informatives sont insérées dans un montage. L'enchaînement des images guide leur lecture, le recadrage des photographies concentre l'attention sur le sujet qu'on cherche à exposer et les textes accompagnateurs qui s'adressent directement au lecteur encadrent l'interprétation de l'ensemble. Les photographies sont ainsi présentées dans un contexte qui leur impose une signification.

Typically, photo-stories transcribe the linear narrative of Board documentary films into a pictorial layout. They reflect what Bill Nichols and Julianne Burton have termed an expository model of documentary cinema. For Nichols and Burton, expository documentary – exemplified by Grierson's own film production – directly addresses the viewer, is organised around the establishment of a solution to a social ailment, and emphasises unquestioned authority. Similarly, photo-stories address the reader directly, often through a key protagonist, and typically offer government initiatives as solutions to economic and cultural concerns (Nichols 1991, 34–8)<sup>34</sup>.

Le photoreportage « Winter on the Farm » montre bien comment les légendes ont pour fonction de désigner le sujet représenté dans les images. Les activités de la ferme que les photographies documentent sont identifiées et expliquées au lecteur. À moins que ce ne soient les images qui illustrent ce dont il est question dans le texte. L'image et le texte informatif se complètent pour transmettre un message clair au lecteur. Toutefois, le texte juxtaposé à une image peut changer complètement le sens originel de la scène photographiée, par exemple en lui donnant une dimension politique de manière à façonner l'opinion publique. La photographie d'un homme et son fils écoutant attentivement les nouvelles d'outre-mer pendant la Deuxième Guerre (fig. 1.3) est assez révélatrice de ce qu'implique ce genre de manipulation. Dans sa conférence *De la propagande à l'engagement*, prononcée le 20 septembre 2007 au Musée McCord, Pierre Dessureault laissait planer un doute quant à l'activité représentée sur la photographie prise à Port Daniel et sur l'exactitude de la légende qui l'accompagne : l'homme et son fils seraient plutôt concentrés sur un match de hockey. Ainsi, une phrase qui semble simplement décrire une action peut charger une image d'un sens univoque, voire brimer une possible lecture critique – surtout lorsqu'il s'agit d'une photographie construite de manière à donner une impression d'objectivité, et d'autant plus lorsqu'elle s'insère dans un photoreportage qui vise à montrer que la population représentée soutient la guerre.

---

<sup>34</sup> PAYNE 2006, p. 8.

Afin de rejoindre le plus large public possible – dans le but de transmettre cette représentation officielle du Canada aux Canadiens et à l'étranger – le Service s'assure une large distribution de ses photoreportages en préparant des maquettes qu'il vend à peu de frais aux journaux et magazines illustrés canadiens et internationaux :

La facture du reportage pouvait varier, mais à chaque fois, les rédacteurs des journaux se voyaient soumettre une série complète d'images avec des légendes ou de courts textes disposés de manière à former des demi-pages ou des pages entières. Ces jeux d'épreuves étaient imprimés en rotogravure et s'accompagnaient d'un certain nombre de variantes, soit pour les images, soit pour les textes, ainsi que d'une carte permettant de commander le matériel d'impression. Les rédacteurs pouvaient utiliser le reportage au complet ou en partie, dans le supplément hebdomadaire d'un journal ou dans une page réservée à cet usage. [...] Encore en 1968, les frais pour ce genre de service pouvaient varier entre 2,50\$ et 9\$, selon le tirage du journal. Le Service maintenait un excellent rythme de production : les reportages, d'abord destinés à paraître vingt-six fois par année, ne tardèrent pas à devenir hebdomadaires<sup>35</sup>.

L'ONF vise la diffusion la plus étendue possible de ces productions dans les médias de masse. En 1957, plus d'une centaine de publications canadiennes diffusent les photoreportages du Service<sup>36</sup>. Leur parution dans les journaux et magazines est longtemps hebdomadaire, mais suite au dépôt du rapport Sangster et à l'arrivée de Lorraine Monk à la direction du Service en 1960, leur production est diminuée de moitié afin d'en améliorer la qualité<sup>37</sup>. Le rapport annuel de 1962-1963 rapporte que plus de 200 journaux canadiens diffusent alors les photoreportages du Service, et que chaque photoreportage rejoint un public moyen de quatre millions de lecteurs au pays seulement, en plus de connaître une grande popularité à l'étranger<sup>38</sup>. Le transfert du programme de photoreportage à Information Canada en 1971 met fin à ce type de production au Service de la photographie, et par la même occasion, aux commandes adressées aux photographes.

---

<sup>35</sup> ONF 1984, p. 17.

<sup>36</sup> PAYNE 1999, p. 59.

<sup>37</sup> KUNARD 2004, p. 296-298. ONF 1960-1961, p. 17.

<sup>38</sup> ONF 1962-1963, p. 16.

### 2.1.2 Les livres du centenaire

Les trois grands livres illustrés publiés par le Service de la photographie à l'occasion du centenaire du Canada occupent une place primordiale dans mon corpus puisqu'ils représentent le moment charnière de la réorientation de l'agence. Ils sont à la fois véhicules de discours politique et vitrines pour le talent des artistes canadiens. C'est-à-dire qu'ils alimentent le mythe de la nation canadienne construit pendant la période des photoreportages avec les moyens propres aux productions d'après le « tournant artistique ». Chacun d'eux fait l'éloge d'un symbole de l'identité canadienne : les photographies d'architecture de *Stones of History* forment un essai photographique sur les édifices du Parlement, lieu de rassemblement de toutes les provinces du pays et symbole de l'unité nationale ; *Canada, A Year of the Land* illustre la magnificence du paysage canadien, les multiples facettes de son vaste territoire et l'abondance de ses ressources naturelles ; et *Call Them Canadians* dresse le portrait du peuple canadien, tel celui d'une grande famille harmonieuse et riche de sa diversité culturelle. Évidemment, les sujets qui risquent de ne pas rencontrer l'assentiment général sont laissés de côté, et il en résulte une représentation idéalisée du pays<sup>39</sup>. Avec ces trois ouvrages, le Service de la photographie célèbre le Canada tout en mettant en valeur le talent de ses photographes et en donnant une grande visibilité à leurs travaux. De cette manière, Lorraine Monk remplit le mandat dont le gouvernement a chargé le Service et elle saisit l'opportunité de faire la promotion de la photographie contemporaine canadienne en la diffusant dans des publications haut de gamme<sup>40</sup>.

Le premier de ces ouvrages à être publié, *Stones of History / Témoin d'un siècle*<sup>41</sup>, commémore le centenaire de la Confédération en rendant hommage aux édifices du Parlement canadien. Dans un court passage sur la conception du livre, il est expliqué que les images ne constituent pas une stricte étude architecturale ou historique des édifices parlementaires – ce dont Stanley Cameron se charge avec son texte « Le Palais du Parlement canadien » – mais qu'il s'agit plutôt d'un essai photographique posant un regard inédit sur le monument. L'idée était de capturer et d'enregistrer

---

<sup>39</sup> ROMBOUT 1991, p. 6.

<sup>40</sup> KUNARD 2004, p. 273.

<sup>41</sup> ONF 1967a. Les titres des livres du centenaire sont bilingues. Toutefois, afin d'alléger la lecture du texte, je n'utiliserai le plus souvent que leur version anglaise.

ses humeurs changeantes selon les moments du jour et les saisons<sup>42</sup>. Alors que les photographies en noir et blanc de Chris Lund<sup>43</sup> monumentalisent le Parlement et accentuent son caractère néo-gothique (fig. 2.4), les vues extérieures de Malak l'abordent de manière plus romantique, par exemple reflété dans les eaux de la rivière Outaouais ou enveloppé de brouillard, mettant en valeur l'aspect pittoresque du site (fig. 2.5). Adoptant des points de vue originaux, les photographes révèlent des détails architecturaux inaccessibles aux visiteurs et attirent notre attention sur des motifs et des sculptures ornementales qui passeraient inaperçus dans une vue d'ensemble.

Malgré cette approche sensible du sujet de la part des photographes, la conception générale de l'ouvrage place l'ensemble dans un registre plus documentaire que les autres publications du centenaire. Un plan des différents bâtiments du Parlement figure au début de l'ouvrage, des sections regroupent les vues intérieures d'un même édifice et de courtes légendes informatives guident parfois le lecteur à travers sa visite du Parlement, expliquant la signification de ses monuments commémoratifs et de ses sculptures allégoriques. Si Lund et Malak recherchent des effets de style et abordent souvent leur sujet de manière artistique, un nombre important de photographies plus sobres agissent tout de même à titre de document pour illustrer le propos des légendes (fig. 2.6).

Le texte de Stanley Cameron qui accompagne les photographies est très descriptif, contrairement à ceux que l'on retrouve ensuite dans les autres livres du centenaire. Il relate les délibérations qui ont précédé au choix d'Ottawa comme capitale nationale et retrace l'histoire de la construction des bâtiments, l'incendie de 1916 et la reconstruction, en soulignant le talent des architectes et des artisans qui y ont travaillé. Il présente également les différents éléments architecturaux qui constituent le Parlement, comme s'il s'agissait de condenser les légendes des photographies au début de l'ouvrage. L'avant-propos de Vincent Massey fait l'éloge d'Ottawa, capitale nationale faisant le « [...] trait d'union entre les éléments anglais et français de notre pays<sup>44</sup> », et du Parlement, dont il associe l'architecture néo-gothique à l'identité canadienne. C'est le livre du

---

<sup>42</sup> KUNARD 2004, p. 308.

<sup>43</sup> Chris Lund est alors le seul photographe encore employé de manière permanente par le Service (PAYNE 1999, p. 64).

<sup>44</sup> Vincent Massey, « Avant-propos », dans ONF 1967a, n. p.

centenaire au discours le plus franchement nationaliste des trois. Le Palais du Parlement y est dépeint comme un monument à l'unité nationale, un lieu de rassemblement où les frontières entre les provinces et les différences culturelles s'effacent. Toutefois, les salles sont vides. Ce n'est pas la fonction politique du lieu qui est représentée – toute dimension conflictuelle ou partisane des échanges parlementaires est d'ailleurs évacuée de l'ouvrage – mais sa valeur historique et symbolique. *Stones of History / Témoin d'un siècle* célèbre l'architecture du Parlement, dont les pierres symbolisent les fondations d'une nouvelle nation unie par la Confédération. Le titre indique bien l'objectif de l'ouvrage : conférer une importance historique au Palais du Parlement, développer un sentiment de fierté nationale autour d'un monument montré dans toute sa grandeur et sa richesse d'ornementation.

*Canada, A Year of the Land / Canada du temps qui passe*<sup>45</sup> est le plus connu des trois livres photographiques publiés pour le centenaire du pays. Son format horizontal très imposant (30,5cm x 38,5cm) est tout à fait adapté à son sujet, le paysage canadien. Il rassemble quelques 260 photographies, pour la plupart en couleur, qui offrent une vision romantique du territoire. Plus pittoresques que documentaires, elles glorifient les vastes espaces canadiens, la beauté des paysages et l'abondance des richesses naturelles du pays dans un style classique et assez convenu (fig. 2.7). Les photographes abordent leur sujet avec une perspective artistique, jouant avec des effets de lumière (fig. 2.8), des contrastes de textures et des compositions par étagement (fig. 2.9), alternant regards intimes sur la nature et vues d'ensemble sur de larges horizons inhabités. L'ouvrage présente les images des plus éminents photographes de paysage du pays – Freeman Patterson, John de Visser, Egon Bork, Roloff Beny, Robert Bourdeau, Malak<sup>46</sup>. Il est par ailleurs intéressant de souligner que sur les 77 photographes qui ont participé à la publication, près de la moitié sont des amateurs. Effectivement, Lorraine Monk ne fait pas de distinction entre les photographes professionnels et amateurs<sup>47</sup>. D'ailleurs, son entreprise de légitimation s'applique à tous genres et toutes pratiques de la photographie.

Les photographies de *Canada, A Year of the Land* sont classées par saisons, et non par régions ou provinces, puisque le Service cherche à susciter un sentiment d'identité nationale face aux

---

<sup>45</sup> ONF 1967b.

<sup>46</sup> ROMBOUT 1991, p. 6.

<sup>47</sup> ANONYME 1970a, p. 6.

différentes régions du pays. Andrea Kunard rapporte que cette organisation des paysages visait à renforcer la conception du Canada comme un tout. La côte de Terre-Neuve peut ainsi être juxtaposée à un champ du Manitoba. Le Service voulait confronter les représentations régionales typiques, surprendre le pêcheur des maritimes croyant reconnaître l'Atlantique alors qu'il est devant une photographie de la Colombie-Britannique. Pour Monk, le sujet du territoire donnait l'opportunité d'unir les différences religieuses, ethniques et raciales du pays<sup>48</sup>. Il n'était donc pas nécessaire d'identifier la spécificité du lieu montré avec une légende sous l'image, puisqu'il s'agit après tout d'un seul et même pays. Les seuls textes que comporte l'ouvrage sont des réflexions poétiques sur la nature et les saisons canadiennes qui introduisent chaque section, rédigés par Jean Sarrazin dans la version française et par Bruce Hutchison dans la version anglaise. Comme le fait remarquer Martha Langford, l'ouvrage plonge le récepteur dans une expérience solitaire d'exploration et d'appropriation du paysage canadien qui n'est que rarement troublée par la présence humaine<sup>49</sup>. De même, la nature paisible ne semble pas troublée par l'industrie ou la croissance urbaine, dont la représentation est quasi absente<sup>50</sup>.

*Call Them Canadians / Ces visages qui sont un pays*<sup>51</sup> est un recueil de portraits et de scènes croquées sur le vif qui représentent le peuple canadien. Bien que la thématique de cet ouvrage soit distincte de celle de *Canada, A Year of the Land*, le Service de la photographie concevait les deux projets de manière étroitement liée. Kunard explique que la représentation du caractère intemporel et immuable du territoire est ainsi complétée par le portrait d'une société en constante transformation et par l'immédiateté de la vie des Canadiens. Les portraits de *Call Them Canadians* devaient par ailleurs contrebalancer la présence dominante du paysage dans l'art canadien.

À l'origine, les projets liés au centenaire étaient envisagés sous forme d'expositions, et ce qui était initialement désigné sous le nom de « People of Canada project » était conçu comme un *Family of Man* canadien représentant les nombreux groupes ethniques qui forment le Canada<sup>52</sup>. Melissa Rombout souligne d'ailleurs l'influence de cette célèbre exposition organisée par Edward

---

<sup>48</sup> KUNARD 2004, p. 315-316.

<sup>49</sup> ONF 1984, p. 20.

<sup>50</sup> ROMBOUT 1991, p 6.

<sup>51</sup> ONF 1968a.

<sup>52</sup> KUNARD 2004, p. 308-309.

Steichen au MoMA en 1955 sur l'approche éditoriale du Service de la photographie à la fin des années 1960 :

This was the first major exhibition of contemporary documentary photography in a prominent art institution, and attracted unprecedented interest from the general public. Steichen's selection was arranged by theme, presenting common activities shared by people around the world. The captions credited the photographer, but omitted identifying information about what the images represented. Dual emphasis was thus divided between the individual vision of photographers of considerable stature, such as Dorothea Lange, and the universal nature of humanity. As a model for the popularization of contemporary photography in a fine art context, *The Family of Man* was enormously influential<sup>53</sup>.

Des photographies de très grandes dimensions étaient ainsi présentées dans un contexte esthétique, à la manière d'œuvres d'art (fig. 2.10). La juxtaposition de scènes similaires réalisées aux quatre coins du globe et l'absence d'informations factuelles, qui soulignent habituellement la spécificité du sujet photographié, avaient pour effet d'aplanir les différences entre les peuples et de suggérer une sorte d'homogénéité de l'expérience humaine. À l'instar de *The Family of Man*, les portraits de *Call Them Canadians* sont dépourvus de légendes. De ce fait, ce ne sont pas des individus qui sont photographiés, simplement des Canadiens. Ainsi le mode de présentation des images renforce l'impression de cohésion entre les différentes communautés culturelles du pays qui se construit au fil des pages. Il en résulte une représentation idéalisée du peuple canadien, qui efface entre autres les tensions culturelles et politiques entre anglophones et francophones qui s'accroissent à l'époque<sup>54</sup> afin de construire l'image d'une nation unie, que Carol Payne qualifie de « *imagined community*<sup>55</sup> ». Considérant les diverses origines ethniques des sujets qui remplissent les pages de l'ouvrage, le titre exprime l'idée même de multiculturalisme soutenue par le gouvernement<sup>56</sup> dans sa politique de 1971<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> ROMBOUT 1991, p. 5. L'exposition a d'ailleurs été présentée à la Galerie nationale du Canada en 1957 (DESSUREAULT 2005, p. 115).

<sup>54</sup> « Canada in the late 1960s was no more free of social turbulence than other Western nations experiencing the fracturing of society and the demands of social reform. This was most acute in the escalating friction between federal representatives and activists of the Front de libération du Québec [sic] (FLQ), established in 1963, resulting in over 200 bombings sponsored by the FLQ throughout the decade. The culmination of these disturbances occurred in the 1970 October crisis with the kidnapping and subsequent killing of minister Pierre Laporte and the suspension of civil liberties in Canada under the War Measures Act (ROMBOUT 1991, p. 6) ».

<sup>55</sup> PAYNE 2006, p. 4, 7. Payne fait référence au concept développé par Benedict Anderson.

<sup>56</sup> KUNARD 2004, p. 312.

<sup>57</sup> TRUDEAU 1971.

Regroupant plus de 200 portraits noir et blanc réalisés par 44 photographes, ce livre présente différents styles et approches du médium photographique. Toutefois, les représentants de la jeune génération – Pierre Gaudard, Michel Lambeth, John Max, Nina Raginsky et Michael Semak – s’y imposent et livrent des portraits plus spontanés et plus vifs que ce qui prévalait jusqu’alors au Service<sup>58</sup>. Ils abordent des contenus provocateurs et leurs sujets sont photographiés au naturel. Une photographie de Michael Semak montre par exemple des jeunes en train de fumer (fig. 2.11). Le point de vue adopté par le photographe donne l’impression qu’il participe à la scène, et le grain apparent en raison des conditions d’éclairage affirme la matérialité du médium photographique. L’objectivité du document photographique est laissée de côté pour faire place à la subjectivité de l’auteur. Ses choix formels sont les signes de sa singularité et s’affirment comme les traces de son implication dans l’image<sup>59</sup>. Ces jeunes photographes soutenus par Monk adoptent le style documentaire dit « de paysage social<sup>60</sup> », fortement influencé par Robert Frank et Garry Winogrand. Selon Payne, l’expression « [...] évoque une photographie documentaire socialement critique, ironique et consciente d’elle-même<sup>61</sup> ». De manière générale, les photographes de *Call Them Canadians* posent un regard intime sur la vie des Canadiens. Bien qu’il soit question de style documentaire, toute information factuelle concernant les sujets représentés dans l’ouvrage (le lieu de la prise de vue, la date, le nom des individus) est absente. À ce sujet, Monk défend sa position en avant-propos : « The book deliberately refrains from identifying people by their geographic locale or ethnic origin for this is not a socio-economic study or a statistical review of Canadians. There is not even a record of where the photograph was taken. It does not matter. The photographic moment alone is supreme<sup>62</sup> ». Elle exprime ainsi clairement sa volonté de prendre ses distances du photoreportage et affirme la nouvelle approche plus artistique de la photographie préconisée par le Service.

Monk voulait également présenter des contenus qui n’avaient encore jamais été publiés dans une production gouvernementale. Le Service a financé la réalisation de projets abordant des problèmes sociaux et des questions d’ordre politique. Cependant, il ne fallait pas ternir l’image du

---

<sup>58</sup> PAYNE 1999, p. 65.

<sup>59</sup> MOREL 2006, p. 11. Gaëlle Morel explore la notion d’« auteur » pour analyser la légitimation culturelle du photoreportage. Ses travaux interviennent plus particulièrement à la section 3.1.

<sup>60</sup> L’expression est du photographe et critique Nathan Lyons, qui a organisé l’exposition *Towards a Social Landscape* à la George Eastman House en 1966. La traduction est de Payne (PAYNE 1999, p. 67).

<sup>61</sup> PAYNE 1999, p. 67.

<sup>62</sup> Lorraine Monk dans ONF 1968a, n. p.

pays dans le cadre des célébrations du centenaire. Dans plusieurs cas, les épreuves finales ont donc été recadrées, sorties de leur contexte ou simplement écartées<sup>63</sup>. Ainsi les intentions du photographe pouvaient être détournées au profit d'un discours plus positif. C'est le cas d'une image de Michel Lambeth, sélectionnée pour l'ouvrage à partir d'un photoreportage sur la pauvreté en Gaspésie originellement destiné à paraître dans le *Star Weekly*. Isolée de son contexte d'origine et dépourvue de légende, la photographie d'une jeune fille sur le porche de sa modeste maison n'a plus la même portée critique (fig. 2.12)<sup>64</sup>. De telles manipulations lui font perdre sa signification au profit de l'instant photographique. De même avec la photographie d'un couple de la bande de motards Black Diamond prise par Michael Semak : une fois recadrée sur le visage de la jeune femme, ce portrait du cruel chef de la bande et de sa compagne occupant une position précaire dans le groupe n'est plus qu'une représentation de l'amour (fig. 2.13)<sup>65</sup>. Melissa Rombout soutient que de cette manière, les photographies de *Call Them Canadians* en viennent à représenter des thèmes, voire des stéréotypes :

The marked absence of identifying information in *Call Them Canadians* removes the images from the realm of the specific such that [Lambeth's] previously mentioned photograph connotes the concept of "the rural poor", just as unidentified elderly Inuit beadmakers seem to symbolically represent the theme or idea of "native traditions" or "the North", and an unidentified stoic farmer in overalls visually signifies "rural folk culture". Ultimately, no real knowledge can be derived from this publication other than that Canada is composed of many (unidentified) ethnic communities and contemporary-looking urban residents. We gain no insight into the role of government policies in the composition of this mosaic, or the discourse between these communities; the original import of these images is effectively neutralized. Intermittently, excerpts of poems published by Miriam Waddington accompany the photographs, thus reinforcing an interpretation of the publication and exhibition as a sweeping "feel-good" visual essay, a Canadian version of Steichen's *Family of Man*<sup>66</sup>.

Ainsi, dans ce type de production, l'image photographique ne remplit plus une fonction de documentation. Le rapport entre photographie et texte commence à se transformer. Sauf quelques exceptions dans *Stones of History*, les images ne sont pas accompagnées de légendes qui indiquent leur sujet et offrent un complément d'information, mais plutôt de textes poétiques qu'elles ont inspirés et qui nourrissent l'expérience esthétique des photographies. Dans *Canada, A*

---

<sup>63</sup> KUNARD 2004, p. 313-315.

<sup>64</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

<sup>65</sup> KUNARD 2004, p. 315.

<sup>66</sup> ROMBOUT 1991, p. 5-6.

*Year of the Land*, les légendes et les crédits photographiques sont disponibles, mais sur un carton indépendant et non directement au bas des images, afin de ne pas en troubler la contemplation.

Pour ce qui est de *Call Them Canadians*, il est intéressant de souligner que les versions française et anglaise témoignent d'approches divergentes. Alors que les poèmes de Miriam Waddington viennent ponctuer des changements thématiques dans *Call Them Canadians*, laissant les images parler d'elles-mêmes comme le souhaitait Monk, les textes écrits par Rina Lasnier pour *Ces visages qui sont un pays* commentent des photographies en particulier, et sont presque toujours disposés sous les images, à la manière de légendes. La position défendue par la poète francophone quant au rapport entre texte et image va à l'encontre de celle préconisée par Monk, pour qui seul l'instant photographique importe. Lasnier arguait qu'une telle approche du portrait photographique sans une quelconque forme de légende aurait l'air d'une parade de visages pouvant venir de n'importe quel pays. « Captions were necessary because "a book made of pictures seems... too easy, childish and frustrating..."<sup>67</sup> ». Comme elle a refusé de réécrire ses textes et de se conformer au modèle établi par Monk et Richard Sexton (l'éditeur photo), le Service en est venu à produire deux ouvrages distincts<sup>68</sup>, ce qui explique peut-être en partie le retard de la sortie du livre, publié en 1968.

La parution des livres du centenaire correspond au début d'une nouvelle ère. Le Service transforme son approche de la photographie en se lançant dans des projets spéciaux de grande envergure. 1967 est une année effervescente qui voit, outre deux des livres du centenaire, l'ouverture de la Galerie de l'Image avec l'exposition *Canada, A Year of the Land*, l'exposition de l'« arbre-photo » sur le site d'Expo 67 et le lancement de la série *Image*. Le Service opère un « tournant artistique » en mettant de l'avant des moyens de diffusion de la photographie qui s'apparentent davantage au monde de l'art qu'au domaine de l'information. Sauf pour ce qui est de Chris Lund, Lorraine Monk fait affaire avec des pigistes et des amateurs au lieu d'employer des photographes permanents, ce qui amène un renouvellement du regard posé sur le Canada<sup>69</sup>. Les images didactiques à l'allure un peu rigide des années 1950 font place à l'expression

---

<sup>67</sup> Propos de Rina Lasnier, cités par KUNARD 2004, p. 310.

<sup>68</sup> KUNARD 2004, p. 309-311. De surcroît, les deux poètes ont reçu un très grand nombre de photographies pendant la préparation de l'ouvrage, alors que leur sélection n'était pas définitive. Waddington et Lasnier ayant composé leurs poèmes en réaction à différentes images, la mise en page ne pouvait être la même dans les deux versions.

<sup>69</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

personnelle de photographes qui laissent transparaître leur subjectivité<sup>70</sup>. Leurs prises de vue laissent sentir leur présence dans la scène photographiée, et ils cherchent à créer des effets de style par un traitement formel qui déroge des normes en vigueur pendant la période des commandes. Cette affirmation de la subjectivité des photographes ne signifie pas pour autant que leurs images se détournent de toute fonction documentaire, seulement que les questions d'ordres stylistiques et formels deviennent des préoccupations plus importantes, à la fois pour les photographes et pour l'agence.

Les livres commémoratifs du centenaire sont des ouvrages haut de gamme, qui ont fait la renommée du Service de la photographie et donné une impulsion sans précédent au domaine de l'édition au Canada<sup>71</sup>. « Monk prides herself on *Canada/A Year of the Land*, explique Allan Gould, since it was the first "fine" art book ever printed in this country. Before the late '60s, books of photographs had to be printed by foreign firms, which had the equipment, craftspeople and expertise to do the job. We no longer have to look elsewhere, smiles Monk<sup>72</sup> ». Ainsi, ces ouvrages sont non seulement des vitrines pour les photographes canadiens, ils font également la démonstration du talent des imprimeurs et des relieurs du pays<sup>73</sup>. Dans ce sens, Lorraine Monk a véritablement œuvré à élever les standards de la photographie et de l'édition au Canada. C'est elle qui a conçu et mené le projet des livres du centenaire, en plus de trouver le financement nécessaire à leur réalisation par elle-même. Ces publications se sont imposées comme modèles dans le contexte canadien de l'époque, faisant par la même occasion la promotion d'un nouveau rapport à l'image photographique et d'un nouveau type d'expérience de cette forme d'expression.

Ces ambitieuses publications s'adressent à un nouveau type de public, plus aisé, qui investit dans l'achat d'un objet de luxe<sup>74</sup>. Tant la grande qualité de ces livres que le contenu élogieux de leurs photographies font vibrer la fibre nationaliste des acheteurs canadiens, fiers du talent des artistes et des artisans de leur pays. Ces trois ouvrages ont remporté un immense succès populaire. Les copies de *Canada, A Year of the Land*, demeuré un des 10 meilleurs vendeurs canadiens pendant

---

<sup>70</sup> PAYNE 1999, p. 63.

<sup>71</sup> ONF 1984, p. 19.

<sup>72</sup> GOULD 1982, p. 150.

<sup>73</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 275.

<sup>74</sup> PAYNE 1999, p. 65.

22 semaines, ont rapidement été épuisées<sup>75</sup>. L'ouvrage a été réédité quelques fois vu la demande constante du public. Les photographies des trois publications ont également été présentées sous forme d'expositions itinérantes au pays et à l'étranger<sup>76</sup>. Ces publications ont donc rejoint un très large public.

Ce type de support de diffusion contribue d'ailleurs à élever le statut des photographies qu'il renferme. Ce ne sont plus des images distribuées dans des médias de masse au milieu d'une foule de slogans et de réclames publicitaires que le lecteur consomme rapidement. Une attention particulière a été portée au design de la mise en page. La dimension des images varie et elles sont positionnées à différents endroits sur la page pour dynamiser leur lecture. Présentées en format pleine page, débordant sur la page suivante ou encore encadrées d'une bordure blanche ou noire à la manière de reproductions d'œuvres d'art, les photographies deviennent précieuses, elles prennent une dimension esthétique (fig. 2.14). L'image photographique commence à s'autonomiser par rapport au texte et tend à être appréciée pour elle-même, un revirement généralisé par rapport au médium qui est tout à fait symptomatique des années 1960 et 1970<sup>77</sup>. Les photographies sont isolées sur la page et imposantes par leur format. La qualité de l'impression sur papier glacé est excellente, qu'il s'agisse de photographies en couleur ou en noir et blanc. Tenant un de ces livres illustré grand format entre ses mains, le lecteur adopte une nouvelle attitude par rapport aux images produites par l'ONF, il s'attarde sur chacune d'elles et se plonge dans leur contemplation. Certains auteurs ont fait remarquer que cette approche de l'image photographique comme expérience esthétique a donné place à une connaissance plus sensible du Canada<sup>78</sup>.

Reste que ces productions représentent un moment de transition où deux époques s'entremêlent : le statut de l'image photographique tend vers celui de l'œuvre d'art, mais les photographes ne sont pas toujours crédités. À cet égard, *Stones of History* est l'ouvrage dans lequel l'accomplissement personnel des photographes reçoit la plus grande reconnaissance. Plus modeste

---

<sup>75</sup> COUVRETTE 1979, p. 263.

<sup>76</sup> Ottawa, MCPC, « Liste des expositions produites par le Service de la photographie de l'ONF & le Musée canadien de la photographie contemporaine/MBAC », document de travail remis dans un courriel de Carmen Robichaud à l'auteure, 20 mars 2009.

<sup>77</sup> Ce changement d'attitude par rapport à la photographie est étudié plus en profondeur à la section 3.4.

<sup>78</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

que *Canada, A Year of the Land* et *Call Them Canadians*, cette publication est centrée sur un sujet précis et illustrée par les images de deux photographes seulement. Il est spécifié au début de l'ouvrage que les photographies en noir et blanc et les intérieurs en couleur sont de Chris Lund, alors que les extérieurs sont de Malak. Leur travail est à l'honneur dès la première page du livre, où paraît l'inscription suivante : « Un essai photographique sur Le Palais du Parlement canadien par Chris Lund de l'Office national du film et Malak<sup>79</sup> ». De surcroît, en avant-propos l'honorable Vincent Massey félicite le Service de la photographie pour la qualité des photographies présentées dans l'ouvrage.

Quant à *Call Them Canadians / Ces visages qui sont un pays*, les deux versions de la publication ne signalent pas les auteurs des photographies de la même manière, de telle sorte que le Service ne semble pas leur accorder la même importance dans les deux cas<sup>80</sup>. Dans la version française, les crédits photographiques figurent à chaque page, telle une signature reconnaissant aux photographes le statut de créateurs de leurs images. Par contre, sans doute pour promouvoir une plus grande autonomie de l'image, la version anglaise n'identifie les auteurs de chaque photographie que dans un index à la fin de l'ouvrage. Cette divergence d'approche implique deux expériences différentes de la photographie : dans *Call Them Canadians*, c'est le sujet représenté qui s'impose au lecteur, alors que *Ces visages qui sont un pays* se présente davantage comme une vitrine pour le talent des photographes.

De plus, les images qui figurent dans ces publications ne sont pas encore réalisées de manière indépendante, elles proviennent de commandes du Service qui pouvaient être assez spécifiques<sup>81</sup> ou encore de photoreportages conservés dans la photothèque. Il s'agit donc pour certaines de photographies documentaires recontextualisées dans des livres d'art<sup>82</sup>. Par ailleurs, il a déjà été mentionné que l'intégrité du travail des photographes et leurs intentions n'étaient pas toujours

---

<sup>79</sup> ONF 1967a, n. p.

<sup>80</sup> ONF 1984, p. 20.

<sup>81</sup> Une des commandes formulées concernait par exemple la représentation des Noirs pour *Call Them Canadians* : « One topic that was suggested was "a study of the negro in Canada." This was not to be a social, political, or economic study, but "a very warm, personal human document of the negro as an individual, as a family and as a community unit" » (Propos de Monk cités par KUNARD 2004, p. 313).

<sup>82</sup> De tels déplacements, qui impliquent la malléabilité des statuts de l'image photographique, font l'objet d'une analyse plus approfondie à la section 3.2.

respectées au profit du design de la mise en page ou d'un discours positif<sup>83</sup>. Les ouvrages du centenaire sont des productions dont le Service de la photographie est l'auteur, et le concept qui guide la réalisation de chacune des publications prime sur la vision des photographes. Il est en ce sens assez révélateur que les noms des photographes de *Canada, A Year of the Land* soient relégués à la fin de l'ouvrage, imprimés en petits caractères sur un carton amovible, alors que ses concepteurs se voient consacrer chacun une page au tout début du livre, où leur nom trône en gigantesques caractères. Ainsi le premier nom qui apparaît au lecteur est celui de Lorraine Monk, producteur exécutif. En fait, le Service s'efface comme auteur au fil de la série *Image*, pour laisser de plus en plus de place aux photographes. C'est ainsi que d'agence photographique absorbée par la production, il devient une institution dont le mandat est de mettre en valcur les travaux des photographes canadiens.

### 2.1.3 La série *Image*

Bien que la série de publications *Image* soit lancée la même année que les livres du centenaire, ce type de production s'engage davantage dans la nouvelle orientation artistique du Service en abordant la photographie avec une approche résolument esthétique. Cette série de livres ne remplit pas une fonction utilitaire ou politique, l'image photographique ne sert plus à véhiculer de l'information ou à faire adhérer à une certaine image de la nation. Avec ce type de publication, comme le titre de la série l'implique, la photographie est montrée pour elle-même, pour faire valoir le talent des photographes. Chaque livre est une vitrine pour la production photographique contemporaine au Canada. La photographie diffusée dans la série *Image* s'est autonomisée de la sphère politique et du discours idéologique sur l'unité de la nation qui sous-tend toujours les publications du centenaire. C'est sa valeur esthétique qui motive désormais sa collection et sa diffusion. Pour cette raison, les livres de la série *Image* occupent une place centrale dans mon corpus. Chacun d'eux fait l'objet d'une analyse attentive qui permet véritablement de retracer l'autonomisation de la pratique des photographes, de même que le processus de légitimation artistique de la photographie mis en œuvre par l'agence, qui entraîne la mutation du statut de l'image.

---

<sup>83</sup> KUNARD 2004, p. 314-315.

La série comprend dix livres de photographie publiés d'après des expositions présentées à la Galerie de l'Image à Ottawa entre 1967 et 1971, puis mises en circulation dans divers lieux de diffusion au pays (galeries d'art, bibliothèques, centres culturels, universités) et à l'étranger (Europe, États-Unis, Amérique du Sud)<sup>84</sup>. Le Service de la photographie adopte ainsi des moyens de diffusion propres au monde de l'art. L'exposition et son catalogue sont en l'occurrence des stratégies de légitimation de la photographie comme forme d'art. Les photographes sont maintenant considérés comme des artistes, auxquels le Service consacre des expositions solo et des livres illustrés. Les textes en avant-propos des ouvrages contribuent d'ailleurs à renforcer ce nouveau statut. La plupart des numéros de la série sont donc centrés sur la pratique d'un individu ou d'un collectif (*Image 1, 4, 7, 8, 9 et 10*), alors que d'autres rassemblent les travaux de différents photographes selon une thématique (*Image 3 et 5*) ou font un survol de la photographie canadienne contemporaine dans son ensemble (*Image 2 et 6*). Ces derniers étaient conçus comme des forums contribuant au développement de plusieurs photographes<sup>85</sup>. Avec *Image*, Lorraine Monk cherchait à stimuler la créativité des photographes et à faire valoir la photographie comme moyen d'expression artistique. Au fil de la série, les artistes se voient d'ailleurs accorder plus de liberté quant à la conception des livres et des expositions, dont la forme est parfois partie intégrante de leur proposition artistique – *Image 8*, consacré au collectif *Intermedia*, est à cet égard exemplaire<sup>86</sup>.

Il semble qu'aucun volume ne résulte de commandes. Certains numéros puisent parfois dans la photothèque du Service et reprennent des photographies déjà parues dans d'autres publications pour les placer dans un nouveau contexte artistique, par exemple pour les regrouper sous une thématique ou rassembler plusieurs œuvres d'un même auteur. Toutefois, la majorité des livres *Image* sont produits à partir d'acquisitions de travaux de photographes indépendants<sup>87</sup>. La réorientation du Service a en ce sens profondément transformé les rapports entre l'agence et les photographes en amenant un renversement de leur relation. La reconnaissance accordée aux photographes, qui ne sont plus considérés comme de simples techniciens au service de l'État, mais bien comme des artistes créateurs, a d'ailleurs contribué à l'évolution de leur pratique. Le

---

<sup>84</sup> ONF 1969-1970 – 1972-1973.

<sup>85</sup> COUVRETTE 1979, p. 263.

<sup>86</sup> ONF 1984, p. 23.

<sup>87</sup> PAYNE 1999, p. 66.

Service s'est ouvert à de nouvelles propositions et à diverses approches du médium au moment où les photographes étaient engagés dans sa redéfinition.

Les photographes abordent désormais un plus large éventail de sujets, puisque leurs images ne doivent plus strictement servir à faire connaître le Canada pour recevoir le soutien de l'agence. À la fin des années 1960 et au début de la décennie 1970, le Service encourage un nombre croissant de photographes et d'artistes, il fait valoir de nouvelles manières de pratiquer la photographie et expérimente quant aux moyens de la présenter au public, surtout dans le cadre de ses expositions<sup>88</sup>. Il diffuse des nus et des natures mortes comme du documentaire social, fait place aux expérimentations formelles et aux œuvres conceptuelles. La série *Image* se tourne vers des propositions artistiques avant-gardistes. Peut-être que le Service pouvait se permettre d'innover ainsi puisqu'il produisait toujours des photoreportages parallèlement à ces nouveaux projets – et ce jusqu'au transfert du programme de photoreportages à Information Canada en 1971, qui permet au Service de se consacrer à sa nouvelle vocation artistique.

C'est sur la démarche et le style du photographe que les livres *Image* sont centrés, et non sur le sujet de ses images ou sur le message politique qu'elles véhiculent, comme c'était le cas avec les photoreportages et les livres du centenaire. Melissa Rombout soutient qu'il est alors en vogue dans la pratique de la photographie en Amérique du Nord de mettre davantage d'emphase sur le créateur d'un document que sur son contenu spécifique<sup>89</sup>. Ainsi, la photographie documentaire au sein du Service est maintenant valorisée pour la vision personnelle de son auteur, son point de vue subjectif et la singularité de son style. L'agence ne cherche plus à servir les intérêts de l'État en projetant un modèle exemplaire de citoyenneté et une image idéalisée de la nation – dont elle contrôle le contenu, la signification et le traitement visuel – elle est désormais orientée vers la promotion de la photographie comme forme d'expression et la diffusion des travaux des photographes canadiens indépendants. Le Service s'ouvre sur le monde avec des corpus réalisés à l'étranger et donne à voir de nouvelles manières de représenter le Canada et ses habitants. L'agence donne désormais un espace à différents discours sur la nation, ses productions montrent des réalités jusque-là exclues et posent un regard plus critique sur la société canadienne –

---

<sup>88</sup> KUNARD 2004, p. 331.

<sup>89</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

nouvelle attitude qui commence à se manifester avec les images plus directes et parfois cinglantes présentées dans *Call Them Canadians*. Néanmoins, cette nouvelle photographie documentaire, pratiquée entre autres par Michael Semak et Pierre Gaudard, est ici présentée dans un contexte artistique qui dirige l'attention du récepteur sur la qualité formelle des épreuves davantage que sur leur portée politique ou sociale.

Une par page, les photographies en noir et blanc des livres de la série *Image* sont encadrées de bordures blanches. Lorsqu'elles sont accompagnées de textes, ce qui n'est pas toujours le cas, il s'agit le plus souvent du nom de l'auteur, du lieu de la prise de vue et de l'année de la réalisation (fig. 2.15). Ce ne sont plus des légendes informatives, mais plutôt des vignettes. L'image photographique est présentée comme une image autonome, voire une œuvre d'art. Ainsi, rien de vient distraire le lecteur dans sa réception de la photographie, qui est véritablement appréciée pour elle-même<sup>90</sup>. À ce propos, Martha Langford rapporte que :

Jusqu'à la fin des années soixante-dix, tout texte accompagnant une photographie éveillait la suspicion. Les légendes n'avaient pas droit de cité et les notes d'ordre technique étaient tenues pour surannées. Le photographe consumé de forme et d'universalité avait laissé sa marque. Edna Varrin MacDonald, longtemps photothécaire à l'O.N.F., obtenait pour toute réponse un sourire narquois ou un air hautain quand elle osait demander à un producteur quelle légende il convenait d'ajouter à une photographie<sup>91</sup>.

Quant au mode de présentation des photographies, les publications de la série *Image* semblent beaucoup plus sobres que les expositions d'après lesquelles elles étaient produites, selon le style d'accrochage décrit par Langford :

Le goût actuel ne tolérerait aucun des montages *Image*, qui lui paraîtraient trop recherchés et trop sujets à détourner le spectateur de la raison d'être des œuvres. L'aménagement des expositions dans les années soixante présentait invariablement un caractère expérimental; on animait l'espace avec des constructions et des accessoires tridimensionnels et on réglait les déplacements du spectateur dans un environnement audio-visuel avec une précision quelquefois digne de manœuvres militaires. L'aspect de l'épreuve sur le mur était également différent. Les photographies étaient le plus souvent

---

<sup>90</sup> La série comprend toutefois des exceptions : *Image 4* et *5* sont entrecoupés de poèmes, un peu à la manière de *Call Them Canadians*, et *Image 8* présente des travaux plus conceptuels intégrant parfois des textes.

<sup>91</sup> ONF 1984, p. 24.

montées sur un support de matière synthétique et les images complètement émargées. En outre, celles-ci étaient le plus souvent groupées, au lieu d'être accrochées en rang simple ou double comme aujourd'hui. La facture des tirages pouvait varier, mais il n'était pas rare de voir d'énormes agrandissements où la grossièreté de la surface granuleuse comptait moins que l'effet de surprise sur le spectateur. La recherche dans la présentation était de mise. En 1955, les lignes nettes et dépouillées de *La grande famille des hommes* avaient défini les normes d'exposition pour la photographie d'expression. À la même époque, l'apparition d'un graphisme puissamment coloré dans la peinture et la gravure avait obligé la photographie à faire un effort spécial pour ne pas demeurer dans l'ombre<sup>92</sup>.

Cet accent mis sur l'expérience du récepteur, davantage que sur l'information ou l'interprétation, se manifeste également dans les titres bilingues donnés aux expositions et volumes de la série, qui mettent à profit cette double énonciation pour user de créativité<sup>93</sup>, comme en témoigne *Seeds of the Spacefields / Cela commença par un rêve et ce fut la Création*.

Ces livres sont décrits par plusieurs auteurs comme des catalogues d'exposition, mais il faut plutôt les considérer comme des publications qui appuient le programme d'expositions du Service et rendent la photographie canadienne contemporaine plus accessible par une large diffusion. Les ouvrages reproduisent en moyenne 100 photographies accompagnées d'un court texte de présentation<sup>94</sup>. Il ne s'agit pas de catalogues raisonnés, comprenant des dissertations esthétiques ou des analyses stylistiques<sup>95</sup>. Comme il a déjà été mentionné, le Service était alors plus absorbé dans la production de livres, d'expositions et de photoreportages que dans une réflexion théorique approfondie sur le médium<sup>96</sup>. Les livres de la série *Image* sont tous de modèle identique. De plus petit format que les publications du centenaire (21,5cm x 23cm), la qualité de leur impression est variable. Ils ne bénéficiaient évidemment pas d'un financement aussi important que les trois ouvrages produits pour célébrer le Canada à l'anniversaire de la Confédération. Plusieurs ont néanmoins remporté des prix internationaux. Ils ont d'ailleurs connu un succès plus critique que commercial<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> ONF 1984, p. 21.

<sup>93</sup> LANGFORD 1996, p. 176.

<sup>94</sup> PAYNE 1999, p. 66.

<sup>95</sup> ONF 1984, p. 20.

<sup>96</sup> LANGFORD 1996, p. 175.

<sup>97</sup> WICKENS-FELDMAN 1996, p. 275.

Avec *The Many Worlds of Lutz Dille / Lutz Dille et son univers*<sup>98</sup>, publié en 1967, il est pour la première fois question de mettre en valeur le travail créateur d'un seul photographe, Lutz Dille. Ce sont la qualité esthétique de ses images et son style qui font l'objet de la publication, comme l'établit clairement l'avant-propos, axé sur son talent artistique et sa renommée. Conçu comme une monographie, le livre présente 83 photographies, toutes des portraits, produites entre 1954 et 1966<sup>99</sup>. La prise de vue est spontanée, les attitudes sont naturelles, le photographe saisit la personnalité de ses sujets et l'atmosphère du moment, parfois assez dramatique. Le plus souvent, les mimiques des sujets captés à l'improviste et leur interaction avec le décor environnant, généralement des scènes de rue, donnent à ses compositions un ton loufoque. Le photographe fait preuve d'une grande maîtrise du cadrage, il parvient à isoler une situation où différents éléments en relation semblent former un récit (fig. 2.16). Toutefois, aucune scène n'est replacée dans son contexte, les photographies de Dille incitent le récepteur à conjecturer sur leur signification. Elles ont pour seules légendes le lieu de la prise de vue et l'année de réalisation de l'image. Pour Monk, le photographe d'origine allemande établi au pays depuis 1953 s'efforce de créer une nouvelle image du Canada et des Canadiens<sup>100</sup>. Cependant, ces photographies ne sont pas instrumentalisées pour favoriser l'unité de la nation ; d'ailleurs le livre comprend aussi des images réalisées en Angleterre, en Italie, aux États-Unis et au Mexique. L'entreprise du Service de la photographie ne vise plus seulement à documenter le Canada. En avant-propos, Monk affirme clairement sa volonté d'inscrire les productions du Service sur la scène internationale de l'art photographique.

Le deuxième volume de la série, *Photography Canada, 1967 / Photographie Canada, 1967*<sup>101</sup>, annonce en avant-propos que l'exposition qu'il accompagne est la première d'une série de manifestations annuelles visant à stimuler le travail créateur des photographes canadiens. Il s'agit d'une véritable prise de position de la part du Service. Selon Martha Langford, *Image 2* fait l'inventaire de la photographie d'art au sein de l'agence depuis les années 1950 et affirme le nouveau rôle qu'elle s'est donné<sup>102</sup>. Ainsi, l'agence procède à une relecture artistique de sa production passée et confère une nouvelle valeur à des images souvent produites pour remplir une

---

<sup>98</sup> ONF 1967c.

<sup>99</sup> Plusieurs images présentées dans ce volume se retrouvent également dans d'autres publications, à savoir *Call Them Canadians* et d'autres numéros de la série *Image*. Cette répétition porte à croire que Monk voulait soutenir une esthétique particulière et pousser la carrière de photographes triés sur le volet.

<sup>100</sup> ONF 1967c, n. p.

<sup>101</sup> ONF 1968b.

<sup>102</sup> ONF 1984, p. 20.

fonction informative. La photographie est ici considérée comme un médium artistique, et les photographes sont reconnus pour le style qui leur est particulier, comme en témoigne ce passage du texte de présentation de Monk : « On retrouve, entre autres, la touche bien personnelle de Michael Semak, les créations de Guenter Karkutt, les compositions bien particulières de Michel Proulx, le travail prometteur du jeune Gerry Kopelow, de Winnipeg, la maturité artistique de Yousuf Karsh et l'imagination de plusieurs autres personnalités du monde de la photographie<sup>103</sup> ». Ici, l'image photographique n'est définitivement plus un document, elle appartient désormais au domaine de la création artistique. L'objectif de Monk avec cette série d'expositions annuelles est clairement énoncé en avant-propos : « Elle fera le point sur la situation de la photographie au pays et se révélera une source d'encouragement et d'émulation pour l'avancement de l'art de la photographie au Canada<sup>104</sup> ». En d'autres mots, Monk cherche à développer la scène canadienne de photographie artistique, en soutenant des jeunes talents et en soulignant la valeur de photographes de renommée internationale qui lui apportent de la légitimité, en provoquant la rencontre et le dialogue entre créateurs établis et émergents.

L'ouvrage rassemble 149 photographies en noir et blanc réalisées par 53 photographes professionnels et amateurs<sup>105</sup>. Ces images rendent compte d'une grande diversité d'approches, de styles et de contenus. La photographie d'art et les expérimentations avec le médium y tiennent une place considérable. Quelques images de John de Visser et Roloff Beny enregistrent le mouvement sous forme de traînées floues (fig. 2.17), ce qui est nouveau par rapport au traitement des images généralement diffusées par le Service, celui-ci ayant toujours privilégié la netteté de la photographie et la clarté du propos. Le flou est en ce sens une marque de la créativité du photographe, une manière d'affirmer son style personnel. Cette trace d'un mouvement rend par ailleurs explicite la spécificité du médium photographique à enregistrer le temps et à le rendre visible. L'emploi du flou, qui devient récurrent dans les prochains numéros de la série *Image*, prend ainsi une dimension autoréférentielle. Le travail séquentiel de Michael Semak, où un sujet évolue dans neuf clichés pris dans un temps très rapproché (fig. 2.18), explore également une des propriétés du médium photographique<sup>106</sup>. Les photogrammes de Gunther Karkutt, qui tendent vers l'abstraction et rejettent de cette manière toute fonctionnalité du médium, s'aventurent encore

---

<sup>103</sup> ONF 1968b, n. p.

<sup>104</sup> ONF 1968b, n. p.

<sup>105</sup> KUNARD 2004, p. 323.

<sup>106</sup> MOREL 2006, p. 57-59.

plus loin dans son autonomisation (fig. 2.19)<sup>107</sup>. Les œuvres très graphiques de Michel Proulx jouent quant à elles sur la répétition de formes et son impact sur le récepteur (fig. 2.20). Finalement, avec les nus, genre consacré par l'histoire de l'art, le Service se place sans doute possible dans le domaine de la photographie d'art (fig. 2.21).

Un flou demeure quant à la provenance des photographies rassemblées dans ce volume et à leur contexte de production. *Image 2* reprend un nombre important d'images figurant dans les livres du centenaire, publications de plus grande envergure dont la préparation remonte à 1965 et pour lesquelles les photographies en question devaient avant tout être destinées. Considérant qu'une grande partie des images de ces ouvrages résultaient de commandes formulées par le Service, il est pertinent de se demander dans quelle mesure le travail créateur des photographes dont Monk fait ici la promotion était orienté par l'institution. S'agit-il d'œuvres produites de manière autonome, exprimant le style personnel d'un artiste, ou d'images produites pour représenter le Parlement, le peuple et le territoire canadien dans le cadre des célébrations du centenaire ? L'entreprise de Monk consiste ici à reconnaître la qualité esthétique d'images déjà parues dans d'autres contextes, à affirmer leur appartenance à la sphère artistique et à leur conférer un nouveau statut<sup>108</sup>.

*Other Places / Sous d'autres cieux*<sup>109</sup> réunit des photographies réalisées à l'étranger entre 1949 et 1967, des images parfois apportées de leur pays d'origine par des photographes qui ont immigré au Canada. Ainsi le Service marque clairement ses distances par rapport au mandat de l'ONF de « faire connaître le Canada aux Canadiens ». D'ailleurs, selon Martha Langford, certaines des œuvres présentées dans *Image 3* sont parmi les premières à être entrées dans la Collection de la photographie esthétique<sup>110</sup>, donc à avoir été reconnues pour leurs qualités formelles. En présentant les images rassemblées dans cet ouvrage comme « [...] les travaux internationaux de 25 photographes canadiens [...] qui décidèrent de créer outre-frontière<sup>111</sup> », Lorraine Monk cherche à donner une plus grande portée à ces productions et à leurs auteurs. Elle y parvient également en regroupant les photographies d'un même auteur pour présenter les productions des photographes

---

<sup>107</sup> MOULIN 1995 (1978), p. 175.

<sup>108</sup> Cette question de la recontextualisation de photographies sera développée à la section 3.3.

<sup>109</sup> ONF 1968c.

<sup>110</sup> ONF 1984, p. 21.

<sup>111</sup> Lorraine Monk dans ONF 1968c, n. p.

en ordre alphabétique. Langford souligne que ce type d'organisation des images est une autre manifestation du statut d'artiste créateur que le Service confère au photographe : « C'était implicitement reconnaître que chaque photographe cultivait un style essentiellement individuel<sup>112</sup> ». En termes de contenu, l'ouvrage comprend des paysages atmosphériques, des vues architecturales et des portraits, certains mis en scène, d'autres croqués sur le vif. Par ailleurs, en réalisant des portraits d'artistes, qu'il s'agisse de Mirò, de Giacometti ou de Riopelle, les photographes montrent qu'ils sont en contact avec des figures établies de l'art contemporain et revendiquent la place du médium photographique dans le monde de l'art (fig. 2.22).

*If This is the Time : Photographed in Ghana by Michael Semak / Tant qu'il y a la vie : photographié au Ghana par Michael Semak*<sup>113</sup> présente le corpus d'images réalisées par le photographe indépendant Michael Semak au cours de huit semaines passées au Ghana vers la fin de 1967. L'avant-propos souligne au passage la bourse du Conseil des Arts du Canada accordée à Semak pour réaliser ce projet – une institution qui reconnaît le talent artistique et dont l'autorité sanctionne la légitimité du photographe. Si *Image 1* était centré sur le travail d'un individu et faisait une sorte de rétrospective de son œuvre en cherchant à asseoir son prestige, *Image 4* est une exposition solo qui diffuse la production la plus récente d'une personnalité montante de l'art photographique au Canada. Monk affirme ainsi poursuivre la tradition du Service d'offrir les meilleurs travaux des grands noms de la photographie canadienne au public<sup>114</sup>. Ce discours qui met en valeur l'excellence de la production photographique d'artistes renommés exprime un rapport au médium radicalement différent de la période des commandes.

De surcroît, l'avant-propos du livre fait place aux intentions du photographe et à son approche du médium : avec ses images, Semak ne cherche pas tant à dresser un portrait définitif du Ghana qu'à capter l'âme du pays et à rendre la sensation ressentie au contact du peuple de cette jeune nation africaine<sup>115</sup>. Sa démarche est celle du photoreporter, mais le résultat diffusé par le Service ressemble plutôt à une progression cinématographique d'impressions<sup>116</sup>. Ses clichés nous montrent la vie quotidienne des Ghanéens, à travers des portraits pris spontanément qui

---

<sup>112</sup> ONF 1984, p. 21.

<sup>113</sup> ONF 1969a.

<sup>114</sup> ONF 1969a, n. p.

<sup>115</sup> ONF 1969a, n. p.

<sup>116</sup> LANGFORD 1996, p. 176.

enregistrent le mouvement et captent l'énergie du moment (fig. 2.23), et d'autres plus solennels, voire dramatiques, où le sujet fixe directement l'objectif. *Image 4* est un des ensembles de photographies les plus narratifs de la série, en raison du poème de Kwesi Brew, poète et ambassadeur du Ghana au Sénégal, qui accompagne les images. Les passages de *The Harvest* annoncent des thématiques (l'effervescence et l'instabilité du présent, le sort des hommes et la peur, le combat, la pulsation de la danse, la fierté des femmes, la paix) qui donnent parfois une dimension plus politique aux images de la jeune république. Sinon, il s'agit d'un essai photographique très libre, qui selon Langford ne nous apprend rien de l'accession à l'autonomie du pays, résultat de l'exclusion du photographe de la préparation de l'ouvrage<sup>117</sup>.

Avec *Image 5*, le Service explore davantage quant à la manière de présenter la photographie au public. *Seeds of the Spacefields : a Sequence of Ten Dreams / Cela commença par un rêve et ce fut la Création : une série de dix rêves*<sup>118</sup> cherche à évoquer le monde du rêve par l'assemblage surréaliste de photographies hétéroclites entrecoupées de poèmes. Le volume comprend les œuvres de 31 photographes, vraisemblablement sélectionnées à partir de la photothèque, mais également des archives de la marine et des photogrammes tirés de films de l'ONF. Chacune des dix sections dédiées à un rêve est introduite par la poésie de Penelope et d'Alain Horic, dont les textes respectivement en anglais et en français sont imprimés côtes à côtes, de manière à annoncer la thématique et guider l'interprétation des enfilades d'images. Des photographies floues qui évoquent le mouvement participent à l'idée de succession d'impressions passagères propre aux rêves. Des images anodines prennent une dimension symbolique par leur insertion dans des montages qui favorisent les associations d'idées. Nus, natures mortes et stricts documents militaires sont juxtaposés à des photographies d'art jouant avec des surimpressions (fig. 2.24). Selon Guenter Karkutt, qui signe l'avant-propos, les multiples approches, significations et définitions de la photographie en font un médium assez souple pour évoquer l'expérience des rêves, elle-même faite d'interpénétrations psychiques<sup>119</sup>. Ici, les images ne servent pas à faire valoir le talent de leur auteur, comme dans les numéros précédents, elles sont plutôt employées à créer un impact sur le spectateur. Ce n'est pas l'artiste qui est au cœur de cette production créative, mais bien l'expérience du récepteur, stimulée par l'enchaînement de photographies

---

<sup>117</sup> ONF 1984, p. 21.

<sup>118</sup> ONF 1969b.

<sup>119</sup> ONF 1969b, n. p.

appartenant à différents genres. En raison de l'importance de son travail de conception, c'est le Service de la photographie qui apparaît comme le véritable auteur de cette œuvre<sup>120</sup>.

La revue annuelle de la photographie canadienne contemporaine amorcée avec *Image 2* se poursuit avec *Image 6, A Review of Contemporary Photography in Canada / Une revue de la photographie contemporaine au Canada*<sup>121</sup>. L'ouvrage présente 120 œuvres d'une soixantaine de photographes, certaines d'entre elles en couleur. Cette nouvelle dimension relève la qualité artistique des images et rend compte d'une plus grande recherche formelle de la part de leur créateur (fig. 2.26). L'utilisation de la séquence pour explorer la temporalité liée au médium photographique se fait également plus fréquente ; il ne s'agit plus d'une stratégie narrative, comme avec le photoreportage informatif, mais d'études formelles qui explorent la capacité du médium photographique à rendre visible la progression du temps. Les photographies ne sont pas présentées en ordre alphabétique de nom d'auteur. Plutôt, la mise en page d'*Image 6* porte une grande attention à l'enchaînement des images, en jouant sur des répétitions de motifs par la juxtaposition d'œuvres de différents photographes, en recherchant des similitudes de traitement formel ou de sujet. De cette manière, le Service fait cohabiter des images de styles très variés qui appartiennent à différents genres. Ce n'est pas tant l'artiste qui est ici mis en valeur, que la photographie canadienne dans son ensemble et sa diversité.

*Image 7* présente le travail de l'artiste Normand Grégoire. *Normand Grégoire : Polyptych Two / Polyptyque deux*<sup>122</sup> est le projet le plus conceptuel diffusé par le Service jusqu'alors. Ici, comme dans les deux volumes qui vont suivre, le Service s'efface et laisse les photographes s'affirmer comme auteurs. C'est d'ailleurs Grégoire qui a rédigé le court texte d'introduction, dans lequel il

---

<sup>120</sup> Certainement en raison de son caractère unique, l'exposition *Image 5* est une des seules à faire l'objet d'une description et de documentation visuelle. La présentation des photographies employait de multiples procédés expérimentaux visant à provoquer une réaction émotionnelle chez le spectateur et à l'impliquer dans la réalisation et l'expérience des œuvres. « "L'auto-animation" [...] sollicitait la participation active du spectateur : des images transparentes éclairées de l'arrière, suspendues au-dessus de surfaces réfléchissantes souples se mettaient à bouger au moindre déplacement d'air, provoquant des effets de mouvement et de distorsion (fig. 2.25). De tels procédés démontrent le pouvoir réel que détenaient les producteurs d'une exposition. Ce genre d'intrusion ne pourrait être toléré de nos jours où l'intervention du conservateur se borne à placer chaque œuvre ou chaque série d'œuvres de manière à laisser l'artiste adresser son message le plus directement possible au spectateur (ONF 1984, p. 21) ». Bien que certains artistes se soient plaint de la manière dont leurs œuvres étaient présentées – ici le nouveau contexte d'apparition des images en transforme véritablement la signification d'origine (ONF 1984, p. 21) – d'autres soutenaient la proposition de l'exposition (KUNARD 2004, p. 324).

<sup>121</sup> ONF 1970a.

<sup>122</sup> ONF 1970b.

affirme ses intentions : « Cet instrument de connaissance qui a pour tâche d’immobiliser le temps, tente ici de le recréer. Utiliser la résonance de l’image, la perméabilité des surfaces, animer cet art immobile et muet, dire le trouble et l’agitation qui précèdent la conscience<sup>123</sup> ». Il explore les possibilités du médium photographique quant à l’enregistrement du mouvement et du temps, notamment par l’utilisation du flou (fig. 2.27). Au fil des pages, l’artiste nu se déplace dans une pièce sans mobilier, devant une fenêtre. L’évolution de son corps dans cet espace est montrée tout au long du livre, comme un tableau sur plusieurs panneaux, polyptyque annoncé dans le titre de l’œuvre. Ses mouvements expriment la détresse psychologique et l’agitation extrême. L’emploi de multiples expositions et de superpositions d’images contribue à l’effet de trouble et de résonance qui baigne l’ensemble. Il entrecoupe ces séquences avec des images presque abstraites qui semblent provenir d’un téléviseur embrouillé, telles des arrêts sur image vidéo (fig. 2.28). Avec ces images qui réfèrent à leur mode de production et à la spécificité du médium photographique, Grégoire est engagé dans un processus d’autonomisation artistique de la photographie. Ainsi, « [l]’artiste en arrive à considérer le maniement de ses moyens d’expression comme la valeur finale de l’activité artistique. Cette conception autonomisante aboutit à consacrer le primat de l’imaginaire sur l’image et de la forme sur la fonction<sup>124</sup> ».

*Image 8* est un cas véritablement unique dans l’ensemble de la série. Monk a invité des artistes de la côte Ouest à présenter une exposition à la Galerie de l’Image, pour prendre connaissance de la création qui se faisait dans cette région et contrebalancer sa tendance à représenter majoritairement des photographes de Toronto et de Montréal<sup>125</sup>. Cependant, il s’est avéré que la production photographique de Colombie-Britannique différait considérablement de l’approche soutenue par Monk, à savoir la promotion du médium photographique comme forme d’art expressive en soi. *B C Almanac (H) C-B*<sup>126</sup> présente les travaux du collectif Intermedia<sup>127</sup>, dont les propositions conceptuelles sont maintes fois entrées en conflit avec les intérêts de Monk et les méthodes établies au Service. Les artistes soutenaient que pour élargir le public et rendre l’art accessible à l’homme de la rue, il fallait le sortir de la galerie. Ils ont proposé d’utiliser des

---

<sup>123</sup> Normand Grégoire dans ONF 1970b, n. p.

<sup>124</sup> MOULIN 1995 (1978), p. 175.

<sup>125</sup> KUNARD 2004, p. 325-330.

<sup>126</sup> ONF 1970c.

<sup>127</sup> Intermedia était formé de Jack Dale, Michael de Courcy, Christos Dikeakos, Judith Eglington, Gerry Gilbert, Roy Kiyooka, Glenn Lewis, Taras Masciuch, Michael Morris, N.E. Thing Co., Jone Pane, Timothy Porter, Peter Thomas, Vincent Trasov et Robertson Wood.

panneaux d'affichage dans l'espace public et d'imprimer leurs œuvres sur du papier de moindre qualité pour les distribuer par la poste. Intermedia questionnait les structures à travers lesquelles des objets acquièrent de la valeur dans le monde de l'art, ce qui allait évidemment à l'encontre des stratégies de valorisation utilisées par Monk pour faire de la photographie une forme d'art légitime. Les propositions d'Intermedia ne justifiaient pas l'existence d'un lieu de diffusion comme la Galerie de l'Image, que Monk devait constamment rentabiliser pour éviter sa fermeture<sup>128</sup>. Il a donc été convenu que le catalogue serait l'exposition : les pages étaient simplement accrochées au mur. Une pile de livres était également entassée sur le plancher au centre de la galerie. Ainsi le mode de présentation des photographies créait de nouvelles expériences de réception de l'image dans l'espace même de la galerie. Les épreuves originales étaient absentes, le public n'avait accès qu'à des reproductions sur papier journal. Le résultat a laissé le personnel du Service mécontent de la publication et le commissaire de l'ONF, Sydney Newman, s'est dit trop occupé pour assister au vernissage – ces pratiques avant-gardistes suscitaient en effet de la résistance de la part de la direction de l'ONF, réticente quant à la nouvelle direction prise par le Service. Monk a néanmoins supporté le groupe en leur accordant toute liberté de création. Elle est de surcroît allée chercher appui chez deux personnalités du monde de l'art qui appréciaient le caractère novateur des travaux d'Intermedia, en invitant Doris Shadbolt (conservatrice de la Vancouver Art Gallery) et Peter Bunnell (conservateur de la photographie au MoMA) à participer au lancement. Leur présence avait donc pour effet de légitimer l'exposition et la proposition des artistes.

*BC Almanac (H) C-B* est la seule production de la série qui déroge du format établi : le catalogue est constitué de quinze opuscules réunis dans un boîtier, un pour chacun des artistes du collectif. L'ensemble est très éclaté. Par exemple, l'œuvre de Gerry Gilbert, *doi,ngng*, est constituée d'un montage de photographies disparates (des allumettes, une voiture, du feuillage, des scouts, etc.). Parfois assemblées en séquences qui suivent l'évolution d'un mouvement, elles sont pour la plupart disposées au hasard pour créer des ruptures, inspirer des associations d'idées ou laisser apparaître des répétitions formelles (fig. 2.29). Les membres du collectif font une utilisation presque systématique de la séquence. Ils explorent surtout la manipulation des photographies et différentes manières de les présenter, et pour ce faire, ils ont recours à des images de différents

---

<sup>128</sup> ONF 1984, p. 24.

genres (photo d'art, amateur, utilitaire, d'information). *Instant Photo Information*, de Christos Dikeakos, propose une toute autre expérience. Une des pages de son livret présente deux clichés pris à 5-10 secondes d'intervalle à partir d'une voiture en mouvement. On nous demande d'identifier les différences et les similitudes entre les images, les éléments en mouvement et ceux qui sont statiques – des lignes sont prévues pour inscrire nos observations (fig. 2.30). Plus loin dans le livre, des photos rendent compte du parcours effectué par la voiture dans la ville et un texte explique comment les images ont été réalisées à l'aide d'un dispositif installé dans le véhicule. C'est l'idée, le concept qui prime. Comme le faisait remarquer Doris Shadbolt lors du lancement, les œuvres de *BC Almanac (H) C-B* rendent explicite leur processus de production, elles gardent la trace du cheminement des artistes<sup>129</sup>. Le travail de création artistique d'Intermedia est plus abouti et rend compte de démarches plus approfondies que ce qui a précédemment été diffusé dans la série *Image*, certainement en raison de son mode de présentation. *Image 8* apparaît, plus que tout autre numéro de la série, comme la production d'artistes autonomes qui ont imposé leur vision et pris le contrôle des ressources offertes par le Service, qui semble être à peine intervenu dans l'exposition et la publication. Chacun des recueils respecte les intentions de l'artiste et reflète sa pratique.

Le volume suivant, cas d'exception qui ne porte pas d'autre titre que *Image 9*<sup>130</sup>, est l'œuvre de Pierre Vinet. L'introduction, signée par Gene Youngblood<sup>131</sup>, aborde le travail de Vinet en traitant de l'omniprésence des médias et de la projection incessante d'images qui caractérisent notre époque et en viennent à constituer notre mémoire, ce à quoi la multiplication des techniques de reproduction et de diffusion de l'image contribue, comme elle entraîne le brouillage des temporalités et la confusion entre les faits et la fiction. L'œuvre de Vinet est constituée d'innombrables images de presse, de cinéma et de télévision, sérigraphiées une par-dessus l'autre dans un même cadre. La trame bien apparente et l'accumulation d'encre au fil des pages rappellent les œuvres de Warhol, de même que le brouillage des images des vieux téléviseurs. Sans déroger au modèle établi pour la série, l'artiste fait de son livre un *flipbook* et incite le spectateur à faire défiler ses images rapidement pour créer des effets de mouvement. Leur contenu

<sup>129</sup> KUNARD 2004, p. 329.

<sup>130</sup> ONF 1971a. En fait, dans Ottawa, MCPC, « NFB/CMCP - Publications by Year », document de travail remis dans un courriel de Carmen Robichaud à l'auteure, 20 mars 2009, p. 1, l'ouvrage est accompagné du sous-titre *An Experiment in Photographic Imagery / Études expérimentales sur l'image photographique*.

<sup>131</sup> Spécialiste de l'art médiatique et de cinéma alternatif, Youngblood venait tout juste de publier *Expanded Cinema* (1970), un des premiers ouvrages à traiter de la vidéo comme d'une forme d'art.

semble s'animer du fait que Vinet répète plusieurs fois le même motif, par exemple une troupe de soldats en marche, en intégrant des décalages et des variations d'une page à l'autre. Il intègre de cette manière une reproduction de « Kent State University Massacre » (fig. 2.31). Les formes de cet icône photographique apparaissent sur 13 pages successives, passant d'un noir intense à une impression plus estompée, alors que divers éléments défilent et disparaissent : le drapeau israélien, des silhouettes, un tank, le drapeau des États-Unis, des images de guerre, etc. Comme le traitement formel des sérigraphies imite des images télévisuelles, faire l'expérience du *flipbook* donne l'impression de zapper. L'œuvre évoque d'ailleurs le concept de persistance rétinienne. Comme l'a formulé Youngblood, le travail de Vinet porte sur la perception : « Exterior is made interior in the images of Pierre Vinet. Things seen are things as seen<sup>132</sup> ».

L'accumulation de photographies provenant de différentes sources et d'affiches superposées dans un même cadre rend parfois les images presque illisibles. Les nombreuses couches obscurcissent l'image, donnant l'impression de regarder tous les postes d'un téléviseur embrouillé par une mauvaise réception en même temps. Cet effet de saturation mène à l'impossibilité de discerner le contenu et la signification des images. Vinet nous sert une rafale d'images dont on ne retire aucune connaissance. Seules les images iconiques émergent de cette surcharge de formes et nous restent en mémoire. En cela, *Image 9* rend le changement de cap du Service de la photographie très évident. L'image photographique qui y servait auparavant de document informatif et d'instrument de communication est ici intégrée à une œuvre d'art qui critique les médias.

La même année, l'agence produit le dernier numéro de la série *Image*, intitulé *Les Ouvriers*<sup>133</sup>. Pendant deux ans, à la fin des années 1960, Pierre Gaudard photographie des travailleurs québécois sur leurs lieux de travail, dans leurs espaces privés et engagés dans des luttes syndicales. Le Service fait ensuite l'acquisition de cette production réalisée de manière indépendante dans le but de la publier<sup>134</sup>. Une exposition est d'abord présentée sous forme de murales monumentales, puis modifiée et remise en circulation en 1984<sup>135</sup>. Le cas d'*Image 10* est assez similaire à celui de l'ouvrage consacré à la production de Michael Scmak au Ghana. Il s'agit

---

<sup>132</sup> Gene Youngblood dans ONF 1971a, n. p.

<sup>133</sup> ONF 1971b.

<sup>134</sup> PAYNE 1999, p. 66.

<sup>135</sup> ONF 1984, p. 25.

d'un photoreportage d'auteur, ce qui contraste fortement avec la direction prise par le Service dans les numéros précédents et les publications qui vont suivre. Toutefois, cette pratique est présentée de la même manière que les travaux d'artistes, de sorte à mettre l'accent sur l'instant photographique, le style du photographe et sa démarche, plutôt que sur la dimension politique de ses images<sup>136</sup>.

Les photographies de Gaudard, essentiellement des portraits, font preuve d'une grande recherche esthétique, qu'on remarque dans le travail de la lumière, le jeu avec les textures, l'utilisation du flou et les compositions dynamiques. Les prises de vue spontanées donnent l'impression au spectateur d'être en contact avec les individus représentés, de les connaître et de partager leur quotidien, comme s'il avait lui-même pris part à la scène photographiée (fig. 2.32). C'est que la présence du photographe dans l'environnement qu'il cherche à capter est affirmée, comme la subjectivité de son regard. D'ailleurs, plusieurs sujets le regardent directement. Gaudard a su les mettre suffisamment à l'aise pour les photographier au naturel, en plein éclat de rire ou abattus par le travail. Ils habitent l'image, et leur présence est palpable parce qu'ils sont vraiment eux-mêmes devant l'objectif. Ni les lieux ni les individus ne sont identifiés. Gaudard dresse le portrait de la classe ouvrière québécoise dans son ensemble. Il a également montré les ouvriers en tant que mouvement de revendication politique, avec des images de réunions syndicales, de regroupements de chômeurs, de manifestations, de grèves et de discours enflammés. Les rares écritures sont celles des pancartes : « Pas de convention collective pas de travail » « La société juste c'est avant tout le droit au travail » (fig. 2.33). Le discours se fait sans aucun doute plus critique que dans le documentaire auparavant diffusé par le Service.

#### 2.1.4 Le portfolio et la série *Signature*

*Série 4 : Normand Grégoire*<sup>137</sup> est unique dans l'ensemble des productions du Service de la photographie. Il s'agit de reproductions grand format (33cm x 33,5cm) de photographies de Normand Grégoire imprimées sur un papier cartonné, présentées sous la forme d'un portfolio

---

<sup>136</sup> La question de la valeur artistique attribuée par le Service à des pratiques documentaires est reprise et approfondie à la section 3.1.

<sup>137</sup> ONF 1971c.

d'artiste. 24 photographies sont insérées dans une pochette, accompagnées d'un texte impressionniste de Gene Youngblood sur l'artiste. Les photographies sont littéralement autonomes : chaque page est indépendante, à la manière d'une œuvre originale. Il est d'ailleurs mentionné dans le rapport annuel de 1970-1971 que le portfolio est présenté sous cette forme pour que les épreuves individuelles puissent être encadrées<sup>138</sup>. Aucune inscription ne trouble la réception des images – le nom de l'artiste et le numéro qui identifie son ordre dans la série figurent à l'endos. Ainsi, le public fait l'expérience des photographies comme habituellement seul le galeriste ou le conservateur y ont accès. Plus que jamais, le récepteur est mis en contact avec de la photographie d'art, par son support de diffusion. Avec *Série 4 : Normand Grégoire*, le Service annonce sa nouvelle direction artistique et affirme le statut d'œuvres d'art qu'il accorde aux images photographiques. Cette production coïncide d'ailleurs avec l'année du transfert du programme de photoreportages du Service à Information Canada. L'agence complète ainsi son « tournant artistique ». Désormais délestée de la production de photographie utilitaire à caractère informatif au service du gouvernement, elle se consacre à la mise en valeur de la photographie artistique canadienne<sup>139</sup>.

Avec *Série 4*, Grégoire livre des études formelles. Ses œuvres comprennent plusieurs nus et vues architecturales où un sujet est centré dans une composition symétrique. Des objets du quotidien sont photographiés en très gros plan pour mettre en valeur leur texture et la dynamique de leurs formes (fig. 2.34). Certains sujets sont captés en mouvement pour créer des traînées floues. L'artiste exacerbe les propriétés de la photographie : le cadrage permettant de contrôler la composition, la précision de la mise au point qui reproduit les différentes textures des objets et accentue la netteté des formes, l'enregistrement du temps qui garde les traces d'un mouvement, les différents degrés de sensibilité à la lumière qui peuvent produire des images très contrastées, surexposées ou nuancés dans les moindres détails. Ici encore, le travail de Grégoire apparaît comme une recherche moderniste du langage spécifique au médium photographique.

---

<sup>138</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « History of NFB », « Still Photography Division, Annual Report 1970-1971 », p. 2.

<sup>139</sup> La dispersion de la photothèque de l'ONF qui a lieu suite à la création d'Information Canada appuie le constat de la mutation du statut de l'image photographique au sein du Service. Cette division de la collection marque une césure dans l'histoire du Service et tire un trait entre ses types de production : la photographie comme document est partagée entre la nouvelle agence et les Archives nationales, alors que les épreuves collectionnées pour leur valeur esthétique, les travaux de la série *Image* et des livres du centenaire demeurent au Service et confirment sa nouvelle orientation.

Le portfolio et les publications de la série *Signature* permettent de constater l'aboutissement du virage artistique et institutionnel du Service de la photographie, comme celui du processus de mutation du statut de l'image photographique au sein de ses productions. Comme les photoreportages, ces ouvrages s'offrent en point de comparaison pour étudier le « tournant artistique » de l'agence. Ainsi, en 1975, le Service produit des monographies d'artistes comme le ferait un musée d'art. Intitulée *Signature*, la série met l'accent sur le style personnel de chaque artiste, illustré à travers une vingtaine d'œuvres. Le titre des ouvrages qui apparaît en couverture est d'ailleurs le nom de l'artiste, signé de sa main (fig. 2.35). Le récepteur est donc sans contredit devant le travail créateur d'un artiste, cette signature vient valider l'authenticité de sa production et lui conférer une valeur d'unicité et d'originalité. Comme l'affirme Raymonde Moulin : « [...] c'est la signature qui confère à l'œuvre ou à ce qui en tient lieu, son existence en tant qu'art<sup>140</sup> ». Contrairement à la série *Image*, le format des ouvrages n'est pas standardisé. La mise en page est adaptée à chaque production afin de mieux mettre les images en valeur<sup>141</sup>.

*Signature 1 : Tom Gibson*<sup>142</sup> propose une courte rétrospective du travail du photographe. Les œuvres reproduites dans l'ouvrage se succèdent en ordre chronologique de réalisation, isolées sur les pages de droite uniquement, sans aucun texte accompagnateur. Ainsi, le spectateur se plonge dans chaque image comme dans un univers particulier. Gibson pratique une photographie de rue impressionniste, ses œuvres s'attachent à rendre l'atmosphère des lieux (fig. 2.36). La subjectivité du photographe est manifeste, il s'inscrit d'ailleurs souvent dans ses compositions, en intégrant son ombre, son reflet ou carrément son autoportrait. Ses photographies de vitrines nous font sentir une présence dans des objets inanimés (fig. 2.37). Des images de décors des plus communs et de situations banales se chargent d'étrangeté en raison des compositions du photographe, des postures des sujets et des prises de vues souvent désaxées qui donnent à voir des décors instables et des sujets en train de basculer. L'introduction de Geoffrey James commente la pratique de l'artiste et tente de la situer par rapport à l'étiquette du « paysage social » : avec son attitude

---

<sup>140</sup> MOULIN 1995 (1978), p. 176.

<sup>141</sup> La série devait à l'origine comprendre trois ouvrages, mais la production du deuxième a pris beaucoup plus de temps que prévu, et le travail de Robert Bourdeau a finalement été publié indépendamment de la série en 1979 (Information transmise par Carmen Robichaud, dans le courriel adressé à l'auteure le 20 mars 2009).

<sup>142</sup> ONF 1975.

énigmatique et ses images qui dépeignent les rapports humains décalés et ambigus propres à la ville moderne, Gibson développe dans son œuvre un rapport ironique à son environnement<sup>143</sup>.

*Signature 3 : Michael Torosian*<sup>144</sup> rassemble des études de nus réalisées au Polaroid par l'artiste. Le corps d'une femme y est fragmenté, fixé dans des poses très expressives. Le sous-titre de l'ouvrage, « Nocturne », rend bien l'ambiance feutrée des images très sombres où le corps n'est éclairé que par une faible source de lumière. Il s'agit d'un corpus très homogène, qui donne l'impression d'avoir été réalisé en une nuit. La présentation des photographies, reproduites en petit format et encadrées de grandes bordures blanches, accentue leur caractère intime (fig. 2.38). La mise en page donne un rythme à l'ensemble, en alternant des portraits où le visage de la femme laisse transparaître une forte émotion, des images qui montrent son corps dans un état de tension et d'autres où il se fait languissant. Le style de l'artiste se développe visuellement, mais aucun auteur ne l'interprète. Le seul texte concerne la technique employée par l'artiste, des plus minimalistes : « Les photographies de cet album ont été prises avec un appareil simple à mise au point fixe, le "Swinger" de Polaroid, et un film de type 20. Le photographe a eu recours, pour l'éclairage, à une seule lampe au tungstène de 500 watts<sup>145</sup> ». De cette manière, Torosian rend compte d'expérimentations techniques, voire de contraintes qu'il s'est donné pour produire des effets artistiques. Il est par ailleurs intéressant de souligner que les Polaroid, du fait de leur tirage en un seul exemplaire, acquièrent la valeur d'un original, d'une œuvre d'art unique<sup>146</sup>. Le contexte de présentation qui esthétise les photographies, l'autorité de la signature de Torosian qui atteste son statut d'artiste et le style expressif avec lequel il aborde un des sujets classiques de l'histoire de l'art confirment la légitimité artistique de cette production du Service de la photographie.

---

<sup>143</sup> ONF 1975, n. p.

<sup>144</sup> ONF 1977.

<sup>145</sup> ONF 1977, n. p.

<sup>146</sup> MOREL 2006, p. 60.

## 2.2 Construction de la valeur artistique de la photographie

Les nouveaux supports de diffusion privilégiés par le Service – les expositions et les livres illustrés – retirent l'image photographique de la sphère de la communication pour revendiquer sa place dans le monde de l'art. Ils constituent une des stratégies utilisées par Monk pour faire de la photographie une pratique artistique légitime et reconnue comme telle par le public. Les expositions présentées à la Galerie de l'Image, espace consacré à la photographie esthétique, et qui circulent ensuite dans des galeries d'art à travers le Canada et à l'étranger, de même que les publications haut de gamme produites par l'agence, contribuent à élever le statut du médium photographique, à conférer une valeur artistique aux images réalisées par les photographes canadiens et à déplacer les productions de l'agence dans le domaine de l'art. Dans son ouvrage *De la valeur de l'art*, Raymonde Moulin résume très simplement l'effet qu'a la galerie d'art sur les objets qui y entrent : « Si je mets ce RIEN dans la galerie, bien que cela ne soit pas évident, RIEN pourra être égal à ART. Pourquoi ? Parce que la galerie implique la notion d'art<sup>147</sup> ». De même, la rareté étant constitutive de la valeur d'un objet<sup>148</sup>, le rapport qu'entretient le public aux photographies diffusées par le Service se transforme avec la diminution du tirage de ses publications, du photoreportage diffusé massivement dans la presse illustrée aux ouvrages de luxe publiés en nombre plus limité.

L'entreprise de légitimation artistique menée par le Service implique en effet la négation du passé documentaire de ses productions. Les légendes informatives qui caractérisent les photoreportages et dirigent l'attention du lecteur sur le contenu des images sont abandonnées au profit de vignettes ou d'une absence totale de texte pour donner toute autonomie aux images. Il en va de même pour le montage de plusieurs photographies sur une même page, auparavant utilisé pour hiérarchiser les images et en guider l'ordre de lecture de manière à constituer un message soutenu par une trame narrative. Les œuvres photographiques sont désormais présentées une par page, dans un contexte qui incite le lecteur à s'attarder sur leurs qualités formelles, à apprécier les images pour elles-mêmes.

---

<sup>147</sup> Propos de Jocelyne Hervé cités par MOULIN 1995 (1978), p. 176.

<sup>148</sup> MOULIN 1995 (1978).

Outre le recours à ces supports et contextes de présentation qui esthétisent les images, le discours qui encadre leur réception leur confère également une nouvelle valeur. En avant-propos des publications, comme dans les rapports annuels de l'ONF d'ailleurs, le Service emploie un nouveau vocabulaire pour présenter la photographie qu'il diffuse et pour rendre compte de ses activités : des termes comme « qualité esthétique », « artiste », « talent », « photographie d'art », « œuvres photographiques » et « programmes expérimentaux » font leur apparition. Un tel discours est constitutif de la valeur esthétique et de la légitimité artistique du médium.

*Image 1* est à ce propos un cas exemplaire. Le texte de présentation de Lorraine Monk exprime clairement la nouvelle orientation artistique du Service : essentiellement biographique, son avant-propos met l'accent sur la renommée des œuvres cinématographiques de Lutz Dille, défend son talent artistique comme photographe, son sens profond de la composition et l'influence de sa formation en arts sur sa production photographique, puis fait valoir les prix qu'il a reçus afin d'asseoir son prestige. En établissant ainsi le photographe comme un artiste reconnu par ses pairs, Monk fait de ses images des œuvres d'art. Comme l'explique Moulin, la valeur artistique d'un objet tient à la reconnaissance sociale de son producteur comme artiste<sup>149</sup>. *The Many Worlds of Lutz Dille* s'ouvre et se conclut avec un portrait de l'artiste, accolé de sa signature (fig. 2.39). Le Service use ainsi de stratégies pour glorifier la figure du photographe indépendant et élever sa production au statut d'art.

L'agence œuvre par ailleurs à établir sa propre réputation et son mérite dans le champ de la photographie artistique, afin d'agir comme instance légitime pour consacrer comme artistes les photographes qu'elle soutient. Elle a donc recours à diverses instances externes, à la fois pour renforcer son autorité et pour construire la valeur de la photographie canadienne contemporaine. Il a déjà été mentionné qu'à partir des années 1960, le Service soumet à l'occasion les travaux des photographes dont il fait la promotion dans des concours à l'étranger, comme il agit parfois à titre d'intermédiaire entre ces artistes et des expositions d'envergure internationale. Ces expositions et concours internationaux, en plus d'offrir une vitrine exceptionnelle à la photographie canadienne, servent à établir sa légitimité au pays et à accroître la reconnaissance des photographes canadiens sur la scène internationale. En 1965, le Service accepte d'organiser le Bytown International

---

<sup>149</sup> MOULIN 1995 (1978), p. 174.

Photographic Exhibition à Ottawa et de superviser son concours. Considérée par Monk comme la seule véritable exposition de photographie d'envergure internationale au pays, cette manifestation contribue à promouvoir et à donner de la visibilité à la photographie au Canada, de même qu'à élever les standards de la discipline. L'agence assoit par la même occasion son autorité dans le domaine, et les prix décernés aux photographes qu'elle soutient forgent leur renommée<sup>150</sup>. De fait, les prix mentionnés par Monk en avant-propos de *The Many Worlds of Lutz Dille* ont été remportés au Bytown de 1967.

Dans son discours d'ouverture pour l'édition de 1967, Monk attribue d'ailleurs au Service le mérite de l'émergence et de la montée de la photographie créative au pays : « Ten years ago, Canada was generally regarded as a photographic wasteland. Today, a young generation of keen-eyed photographers, bursting with fiercely personal statements to make about the world they live in, has exploded upon the contemporary scene<sup>151</sup> ». Le Service de la photographie s'emploie à construire et à faire reconnaître la valeur artistique de la photographie canadienne contemporaine, dont il se revendique être le défenseur par excellence. Comme le rapporte Kunard, le discours de Monk « [...] also noted that the Division, through its support, purchase, exhibition, and touring of photographs, was the only agency dedicated to the development of creative photography in Canada<sup>152</sup> ».

L'agence fait par la suite valoir les prix d'excellence décernés aux photographes en reconnaissance de leur talent, tout comme ceux qui lui sont attribués pour son travail d'édition et la qualité d'impression de ses ouvrages. Ces distinctions sont remportées dans des concours internationaux, auprès d'associations canadiennes et de magazines américains<sup>153</sup>. Elles servent, en particulier celles reçues à l'étranger, à prouver la valeur des publications de l'agence et des œuvres de ses photographes, de même qu'à inspirer l'admiration du public pour ces productions. Par exemple, dans un court texte inséré à la fin de *Image 6*, Monk relève le rôle déterminant de l'agence quant aux avancées des techniques d'impression au Canada, grâce à l'impulsion de l'année du centenaire et des productions du Service pour l'occasion. Elle souligne comment ces

---

<sup>150</sup> KUNARD 2004, p. 288-291.

<sup>151</sup> Lorraine Monk citée par KUNARD 2004, p. 290-291.

<sup>152</sup> KUNARD 2004, p. 291.

<sup>153</sup> ONF 1970a, n. p. ONF 1970-1971, p. 42-43.

développements en matière de reproduction ont servi la photographie d'art et la diffusion des travaux d'artistes de cette discipline, puis fait la liste des prix internationaux décernés aux publications du Service de la photographie. Monk énumère ces mentions d'excellence au sein même de ses publications pour convaincre le public de la qualité des productions photographiques canadiennes. Les mêmes prix figurent dans les rapports annuels du Service pour persuader le gouvernement et l'ONF de la légitimité de ses productions et du mérite de sa réorientation artistique. Il a déjà été expliqué que l'ONF est très réticent face à cette entreprise. D'ailleurs, les nouveaux projets à caractère esthétique de l'agence ne font pas leur apparition dans les rapports annuels avant d'avoir prouvé leur succès.

Monk fait de surcroît appel à des personnalités du monde de l'art pour sanctionner les nouveaux types de productions du Service et soutenir les propositions artistiques des photographes. Ainsi, la Galerie de l'Image est officiellement inaugurée par la Secrétaire d'État Judy LaMarsh en août 1967<sup>154</sup>, dont l'autorité rejaillit sur le nouveau lieu de diffusion de photographie artistique. Il en va de même pour les conservateurs d'institutions de renom invités au vernissage d'*Image 8*, comme pour les théoriciens et artistes qui signent les avant-propos des publications. *Image 6* présente un texte de l'artiste Harold Town sur le médium photographique, qui traite de son histoire, de ses propriétés, de quelques grandes figures qui ont marqué son développement et des différentes pratiques qui animent ce champ. Il conclut évidemment avec la place qu'on reconnaît désormais à la photographie dans le domaine de la création artistique : « La photographie n'est plus la parente pauvre des arts, elle fait maintenant partie intégrante du grand cercle familial. Heureusement que la phrase '... mais c'est photographique' est bannie du vocabulaire des critiques et nous pouvons maintenant nous adonner au travail fondamental de la création, que la matière de base soit le celluloïd, le plastique, la peinture et le laser<sup>155</sup> ». Le Service de la photographie montre ainsi qu'il attire l'attention de personnalités du monde de l'art. Il commence à mener une réflexion sur ses productions et à en faire bénéficier le public qu'il cherche à conquérir. Évidemment, cette reconnaissance de la part des pairs est dûment mentionnée dans les rapports annuels du Service : « Highly respected artists have come to open major exhibitions. Photographers and Co-ordinator of the Visual Studies Workshop, Nathan Lyons, came to Ottawa from Rochester to speak at the opening of John Max's show OPEN PASSPORT, and New York

---

<sup>154</sup> KUNARD 2004, p. 320-321.

<sup>155</sup> Harold Town, « Personne n'a jamais vu Staline éternuer ? », dans ONF 1970a, n. p.

film maker Shirley Clarke opened EARTH VISIONS in February with a videotape ceremony<sup>156</sup> ». Toutefois, est-ce que cette volonté du Service de faire de la photographie un art n'outrepasse pas la transformation de la pratique photographique en tant que telle ?

---

<sup>156</sup> Ottawa, BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, « Annual Report 1972-73, Still Photography Division », 4 mai 1973, p. 2.

## CHAPITRE III

### LA QUESTION DU STATUT DE LA PHOTOGRAPHIE

Le chapitre précédant a mis au jour les stratégies par lesquelles le Service de la photographie construit la valeur esthétique de la photographie, qu'il établit comme pratique artistique légitime. Il faut maintenant nuancer le projet mené par le Service et montrer son rapport ambigu au médium photographique. Je procède donc à l'interprétation critique de mon corpus à partir de considérations théoriques sur la photographie et la question fondamentale de son statut. Je replace ainsi mon étude de cas dans un cadre de réflexions plus larges sur le médium photographique et sa quête de légitimité, en engageant une discussion théorique à partir de travaux incontournables en études photographiques. Je pondère la distinction entre photographie documentaire et artistique, de manière à déconstruire la binarité de ces termes. Ce dernier chapitre tente ainsi de déterminer à quoi tient le statut de la photographie, à partir du cas du « tournant artistique » du Service de la photographie de l'ONF. J'ancre par ailleurs le projet moderniste de l'agence dans son contexte, et j'éclaire cette volonté de faire de la photographie un art en établissant des parallèles avec des entreprises similaires observées au sein d'institutions américaines et françaises.

#### 3.1 La photographie canadienne contemporaine : à la fois pratique artistique et documentaire

Au chapitre précédent, il a été montré comment le Service de la photographie a œuvré à établir la légitimité et la valeur artistique de la photographie. En effet, la fin des années 1960 et le début des années 1970 voient l'émergence d'une photographie plus créative : les photographes affirment leur subjectivité et développent des styles individuels, leurs travaux font preuve de recherche esthétique et se présentent parfois sous forme d'études formelles. Ils redéfinissent leur médium et explorent la spécificité de son langage visuel. Le Service reconnaît au photographe le statut d'artiste et présente ses productions dans un contexte esthétique qui rend la photographie autonome. Or, la pratique de plusieurs photographes se situe toujours dans le registre de la

photographie documentaire. Après avoir affirmé et défendu le statut artistique de la photographie, il semble que le Service ait revalorisé le documentaire et l'ait assimilé à une pratique artistique.

C'est ce que l'on constate avec *Image 6, A Review of Contemporary Photography in Canada*, dans l'avant-propos de Ron Solomon<sup>1</sup>. Son texte affirme très clairement la double orientation du Service par rapport à la photographie contemporaine, à savoir qu'il valorise la production artistique des photographes canadiens et continue à diffuser du documentaire, dorénavant plus engagé et plus personnel. Si le discours employé dans les premiers numéros de la série mettait l'accent sur la légitimité artistique des productions photographiques diffusées, Solomon attire notre attention sur l'engagement du photographe avec son sujet, sa responsabilité sociale et l'éthique professionnelle du documentariste<sup>2</sup> : « The direction of *Image 6* demonstrates the Canadian photographer's continuing awareness and concern for his world, and his deep personal participation in the presentation of the problems of society. In his role as commentator he is becoming more and more conscious of the relation between his vision, the quality of his images and its effect upon his audience<sup>3</sup> ». Cette implication personnelle des photographes dans la représentation de problèmes de société est toutefois loin d'être évidente dans les pages qui suivent cette introduction. Les photographies documentaires, sans complément textuel pour en préciser le sujet et le replacer dans son contexte, perdent leur signification et tendent à se confondre avec des pratiques plutôt axées sur la recherche esthétique.

L'avant-propos de Solomon est d'ailleurs suivi du texte de Harold Town, dont il a déjà été question à la section 2.2, qui affirme la place du médium photographique dans le domaine de la création artistique<sup>4</sup>. En ce sens, *Image 6* illustre le rapport ambigu que l'agence entretient avec la photographie. Les genres cohabitent, le Service présente du documentaire social de la même manière que des propositions artistiques d'avant-garde. Sans légendes pour informer sur leur contenu, les photographies tendent plutôt à illustrer la démarche de leur producteur. L'agence dicte une approche du médium qu'elle applique à tout genre de photographie. Peu importe le type

---

<sup>1</sup> Sélectionneur d'images de 1966 à sa mort prématurée en 1974, Solomon a largement contribué au développement de la collection et entretenu d'étroites relations avec les photographes (ONF 1984, p. 20.).

<sup>2</sup> LANGFORD 1996, p. 176.

<sup>3</sup> Ronald Solomon, « Introduction », dans ONF 1970a, n. p.

<sup>4</sup> Harold Town, « Personne n'a jamais vu Staline éternuer ? », dans ONF 1970a, n. p.

de pratique dont il s'agit ou les intentions du photographe, l'impératif de Monk demeure : les images doivent parler d'elles-mêmes.

Ainsi, le documentaire est toujours présent dans les productions du Service. Cependant, il s'est transformé depuis la production de photoreportages visant à faire connaître le Canada aux Canadiens. Il ne s'agit plus de commandes, mais de projets réalisés de manière indépendante. Le nouveau documentaire que pratique la jeune génération de photographes soutenus par Monk exprime une vision personnelle et affirme la subjectivité du photographe, dont le style fait preuve de recherche esthétique, en plus de manifester un certain engagement envers son sujet. Le travail de Michael Semak, abordé à quelques reprises dans les chapitres précédents (notamment avec l'analyse d'*Image 4, If This is the Time : Photographed in Ghana by Michael Semak*), représente bien cette nouvelle approche, comme en témoigne cette déclaration du photographe, datant de 1967 :

La photographie est avant tout un mode d'enregistrement de la réalité. Quand un photographe a la capacité de constater que la réalité en soi est toujours étonnante lorsque regardée d'un point de vue unique et original, il n'y a pas de limites aux possibilités de l'effort créateur [...] Le photographe, il me semble, doit avoir un pied dans l'univers de son sujet et un pied dans le sien propre pour être en mesure de donner son impression, une expression très personnelle de ce qu'il voit<sup>5</sup>.

De même pour la pratique de Ronald Labelle, dont quelques photographies de motards sont diffusées dans *Image 2*. Labelle a suivi les activités de Satan's Choice, un groupe de motards de Montréal, de 1967 à 1969. À propos de son style, Pierre Dessureault écrit : « La franchise de ses images cerne la réalité sans détour et sans effets inutiles. Son reportage montre en pleine action des marginaux qui défient au grand jour le conformisme. Les rituels initiatiques, les nombreux signes d'appartenance au groupe, la révolte affichée sont communiqués dans des images rugueuses, aux contrastes marqués, comme si l'outil, pour mieux saisir son sujet, devait se fondre

---

<sup>5</sup> Propos de Michael Semak, traduits et cités par DESSUREAULT 2005, p. 124.

avec lui (fig. 3.1)<sup>6</sup> ». Le Service de la photographie a diffusé ce corpus sous forme d'exposition en 1969<sup>7</sup>.

*Les ouvriers*, de Pierre Gaudard, est un autre corpus exemplaire de ce nouveau documentaire. Ce portrait de la classe ouvrière québécoise a été élaboré sur deux ans, pendant lesquels Gaudard a photographié diverses facettes de la condition ouvrière, du travail en manufacture à la lutte syndicale. Il s'est investi personnellement dans ce projet et livre une interprétation subjective du milieu ouvrier. Les expressions qu'il capte sur le vif et ses prises de vues spontanées plutôt que mises en scène, parfois floues et au grain apparent, tiennent en partie à la proximité qu'il établit avec ses sujets. Carol Payne traite de la production de Gaudard comme d'un engagement, qui cherche à impliquer le spectateur<sup>8</sup>. Sa représentation des chômeurs et du syndicalisme est d'ailleurs une prise de position pour le mouvement de revendication ouvrier. Le photographe aborde son sujet avec une perspective sociale et politique, bien affirmée dans l'avant-propos du poète Gérald Godin : « Et tous, ils sont en sueurs. L'histoire de l'humanité s'est faite à la sueur de leurs fronts. Et les progrès de l'humanité se sont faits à la lueur de leurs yeux. Des élans de colère les emportent parfois et ce qui en sort, c'est un peu plus de liberté pour tous et un peu plus de justice. On les appelle aussi des prolétaires<sup>9</sup> ». Il s'agit d'un discours plus socialement critique que le documentaire de la période des commandes.

C'est justement cette prise de position et cet engagement de la part de Gaudard, comme la liberté de son style et l'affirmation de sa vision personnelle, qui amènent le Service à conférer une valeur artistique à sa pratique et à la présenter comme telle. Avec *Image 10*, l'agence fait la promotion d'un travail d'auteur et de l'approche subjective de la photographie documentaire. Cette nouvelle pratique du documentaire cadre dans le projet de légitimation de la photographie mené par le Service, parce qu'il s'agit d'un photoreportage d'« auteur » – c'est-à-dire une production documentaire issue d'une pratique indépendante qui affirme un point de vue personnel et fait preuve de recherche esthétique.

---

<sup>6</sup> DESSUREAULT 1999, p. 24.

<sup>7</sup> Ottawa, MCPC, « Liste des expositions produites par le Service de la photographie de l'ONF & le Musée canadien de la photographie contemporaine/MBAC », document de travail remis dans un courriel de Carmen Robichaud à l'auteure, 20 mars 2009, p. 10.

<sup>8</sup> PAYNE 1999, p. 66.

<sup>9</sup> Gérald Godin dans ONF 1971b, n. p.

Gaëlle Morel explique que la pratique d'auteur est caractérisée par l'affirmation de la subjectivité et de l'individualité du photographe, dont le travail expose sa vision sur la société, comprend une dimension créative et fait état de recherche formelle, qualités qui justifient la légitimation culturelle du photoreportage<sup>10</sup>. Dans son ouvrage *Le photoreportage d'auteur : l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Morel retrace l'histoire de la reconnaissance culturelle de la photographie – qui se distingue de l'assimilation du médium à l'art – à travers la figure de l'auteur. « Ce processus repose sur l'acceptation des fonctionnalités du médium, notamment le reportage, assortie d'une valorisation de la créativité du photographe<sup>11</sup> ». Autrement dit, l'auteur se distingue de l'artiste par sa pratique professionnelle, il est ancré dans le domaine de la photographie plutôt que dans celui de l'art contemporain. Néanmoins, « [e]n se revendiquant comme "auteurs", ces photographes mettent en avant leur créativité artistique – qui les distingue de la conformité des productions sur commande<sup>12</sup> ». Morel parle d'un statut intermédiaire pour le photoreporter, à la fois journaliste et artiste, et prend exemple sur une critique anonyme d'une exposition du photographe Leonard Freed :

« Les choix du photographe américain sont ceux d'un journaliste. Sa démarche est celle d'un artiste. Aventure personnelle bien plus que recherche du scoop ou du "coup journalistique", la photographie de Leonard Freed est aussi – et surtout – "témoignage intime", explication personnelle avec le monde et parfois réponses aux questions qu'il pose. » L'implication de Freed dans ses images est rendue perceptible par la proximité du photographe avec ses sujets et l'affirmation de sa présence dans l'image<sup>13</sup>.

Cette figure de l'auteur semble bien correspondre aux photographes qui pratiquent un nouveau genre de documentaire au sein de l'ONF. Effectivement, les mêmes observations pourraient s'appliquer au travail de Pierre Gaudard. Sylvain Maresca ajoute que cette valorisation de la dimension créative de sa pratique permet au photoreporter de « [...] compenser les difficultés accrues de publication rencontrées dans la presse en redéployant une partie de [sa] production vers les cimaises ou l'édition<sup>14</sup> ».

---

<sup>10</sup> MOREL 2006, p. 50.

<sup>11</sup> MOREL 2006, p. 7.

<sup>12</sup> MARESCA 2008, p. 148.

<sup>13</sup> MOREL 2006, p. 50.

<sup>14</sup> MARESCA 2008, p. 148.

Selon Morel, la personnalité des auteurs est la marque de la valeur esthétique du photoreportage<sup>15</sup>. « Pour les commentateurs d'un médium en quête de légitimité, la reconnaissance du photographe nécessite de trouver "un chemin d'expression" et "une vraie note personnelle" pour être valorisé comme auteur<sup>16</sup> ». De plus, pour accéder au statut d'œuvres, les photographies documentaires doivent être en rupture avec l'esthétique dominante du reportage. On convoque « [...] l'individualité des photographes et [...] un détachement des règles canoniques du style documentaire définies par l'effacement du photographe et l'"évacuation progressive de toute marque subjective". Envisagé comme un pari, le résultat proposé doit au contraire "établir un juste équilibre entre objectif documentaire qui consiste à rendre compte d'un état de choses et respecter la dimension créatrice propre au photographe"<sup>17</sup> ».

Ainsi, on reconnaît une légitimité au photoreportage quand son auteur affirme un style individuel. « Le style consisterait à transgresser les règles et les normes établies, les différents académismes, caractérisé, dans le reportage [français], par le "fameux syndrome Cartier-Bresson"<sup>18</sup> ». Pour Olivier Lugon, « [...] depuis les années 1930, [...] les marques dominantes de la forme documentaire [sont] des tirages en noir et blanc, à l'immobilité marquée et à la définition maximale<sup>19</sup> ». Dans le contexte canadien, la norme à transgresser serait plutôt le « style ONF », caractérisé par des compositions claires, de forts contrastes, la précision de la mise au point et la netteté des images, un point de vue omniscient, bref un traitement qui fait oublier l'interprétation du médium et fait croire à la transparence de l'image photographique. Ces préceptes sont délaissés au profit de choix formels qui témoignent de la présence de l'auteur derrière l'objectif et affirment la spécificité du médium. « Le grossissement, l'épaisseur du grain, les flous de bougé, les décadres, les jeux avec la lumière et les déformations d'objectifs imposent une rupture avec l'esthétique classique du reportage<sup>20</sup> » et s'imposent comme signes de l'investissement de l'individualité de l'auteur dans ses images.

---

<sup>15</sup> MOREL 2006, p. 50.

<sup>16</sup> MOREL 2006, p. 58-59.

<sup>17</sup> MOREL 2006, p. 66.

<sup>18</sup> MOREL 2006, p. 58.

<sup>19</sup> LUGON 2007, p. 365.

<sup>20</sup> MOREL 2006, p. 58.

Les photographes William Klein et Robert Frank sont à ce titre considérés comme des figures tutélaires avec leurs livres fondateurs *New York. Life is good and good for you in New York. William Klein trance witness revels* (1956) et *The Americans* (1958). Leurs images « [...] autorisent les décadrages, les flous et les accidents de prise de vue et bouleversent les codes édictés par Henri Cartier-Bresson, comme l'affirme Robert Frank : "Il n'y a pas "d'instant décisif". Il faut le créer"<sup>21</sup> ». Pour Jean-Claude Lemagny, conservateur de la Bibliothèque nationale de France, « [...] Klein et Frank symbolisent les deux libérateurs, qui, ayant abandonné la recherche de moments significatifs, ont permis de donner la primauté à la forme et à la recherche forcenée du style – expression souveraine de l'individu<sup>22</sup> ». Il définit en ce sens l'utilisation du flou comme une possibilité artistique pour la photographie, qui met au jour la matérialité du médium, la texture photographique. La recherche de la spécificité du médium photographique ne serait donc pas exclusive aux photographes qui se concentrent sur l'exploration de la forme et tendent vers l'abstraction. Le flou et la séquence, précédemment identifiés comme deux éléments du langage visuel propre à la photographie, sont effectivement deux traits caractéristiques du style développé par Michael Semak et Pierre Gaudard (fig. 2.18, 2.23 et 3.2).

Le Service de la photographie cherche à établir la légitimité du médium photographique de manière générale, à situer les travaux diffusés au sein de ses productions dans la sphère artistique, qu'il s'agisse de photographies d'artistes, d'amateurs ou de photoreporters. L'agence fait la promotion de multiples approches du médium, comme on le voit bien avec *Image 2* et *6*, qui proposent un survol de l'ensemble de la photographie canadienne contemporaine. La série *Image* est à ce titre assez éclatée : la photographie d'art, parfois réalisée par des artistes qui utilisent la photographie pour formuler des propositions avant-gardistes (*Image 7, 8, 9*) côtoie des photoreportages produits par des auteurs qui ne se revendiquent pas comme artistes, mais affirment leur créativité par des effets formels (*Image 4* et *10*). La présentation uniformisée des publications met ces différents types de productions sur un pied d'égalité. Le Service leur confère la même valeur en les présentant dans un contexte artistique qui laisse toute autonomie à l'image. La nouvelle approche de la photographie préconisée par l'agence est appliquée à tous types de

---

<sup>21</sup> MOREL 2006, p. 58.

<sup>22</sup> MOREL 2006, p. 59.

production et il résulte de ce nouveau rapport à l'image photographique un brouillage des genres et des pratiques.

Cette ambiguïté quant au registre dans lequel se situent les travaux photographiques diffusés par le Service et au genre auquel l'agence se consacre semble avoir parfois posé problème. Paul Couvrette soulève quelques inconvénients d'un mandat jugé flou ou trop vaste :

If there is one complaint that ran through the majority of my discussions with those in the medium it is that the Division, by its wide ranging policies of support, has spread itself too thin, reducing its impact as a force in Canadian photography and thereby failing to increase the force of the medium on our society. It is not the political intonations of the Division's programs that are objectionable, it is the organization's seeming neutrality. The problem rests in the fact that there has been no strong tradition created – either to follow or rail against. Instead, the Division represents sixties dilettantism at its worst<sup>23</sup>.

Toutefois, cette ambivalence n'est pas décriée par tous :

Un état d'incertitude chronique, quant au statut du Service par rapport à l'O.N.F., a ajouté à l'imprécision de ses relations avec le public. Des photographies de paysages tombaient dans la catégorie des documents dès qu'elles avaient été prises au pays. Des vues semblables réalisées à l'étranger échappaient au domaine de l'information pour atteindre le registre de l'émotion et devenir des manifestations de la sensibilité canadienne. Des légions de critiques ont passé au peigne fin les activités du Service se demandant à qui mieux mieux s'il s'agissait « d'art ou de photographie ». Il est tout à l'honneur du Service de s'être tenu à l'écart de cet ennuyeux débat issu en ligne droite du dix-neuvième siècle. D'un autre côté, il n'était pas à son avantage d'utiliser le mandat de l'O.N.F. pour jeter de la poudre aux yeux des artistes dont les œuvres étaient exposées sans que l'on fasse état de leurs intentions<sup>24</sup>.

Le double mandat de l'agence va néanmoins perdurer et sera repris par le MCPC, comme l'explique Langford : « Two areas of collection development are named in the CMCP mandate : photography as social document and photography as a medium of art<sup>25</sup> ». D'ailleurs, cette cohabitation des genres et des pratiques participe d'une tendance au décloisonnement qui s'observe plus largement dans le domaine de la photographie – et qui va continuer à s'accroître,

---

<sup>23</sup> COUVRETTE 1979, p. 277.

<sup>24</sup> ONF 1984, p. 24.

<sup>25</sup> LANGFORD 1996, p. 175.

qu'on pense entre autres aux passages fréquents entre photoreportage et art contemporain, à l'appropriation de clichés amateurs par des artistes ou à des pratiques artistiques basées sur l'utilisation d'une esthétique du document photographique.

### 3.2 Déconstruire la polarité des termes « documentaire » et « artistique »

Plusieurs théoriciens de la photographie tendent d'ailleurs ces dernières années à déconstruire la binarité de cette opposition entre photographie documentaire et artistique<sup>26</sup>. Les conceptions longtemps admises selon lesquelles le documentaire serait axé sur le contenu et l'utilité de l'image – soutenues par des idées de neutralité, de transparence et de vérité associées au médium photographique – alors que la photographie comme art serait autonome et dénuée de fonction, caractérisée par la recherche d'effets formels, expression du style individuel de l'artiste, sont aujourd'hui réévaluées. On revoit récemment les catégories « art », « document » et « documentaire » et le type de photographie qu'elles recouvrent. On cherche à définir ces termes, souvent à partir de l'histoire du médium, mais surtout à montrer leurs paradoxes et leurs recoupements. Les multiples statuts attribuables à la photographie ne sont plus considérés comme étanches ou définitifs, mais malléables selon leur contexte d'apparition. Les travaux d'Olivier Lugon sur le style documentaire<sup>27</sup> et l'esthétique du document<sup>28</sup> sont à cet égard très éclairants.

Dans son essai « L'esthétique du document : 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », Lugon retrace l'histoire de la photographie documentaire et les multiples pratiques, fonctions et intentions que regroupe cette appellation. Il affirme que :

Personne ne sait exactement ce que recouvre le terme « documentaire » en photographie, et l'étendue de sa propagation a été fonction de cette acception diffuse. Le seul élément commun à ses innombrables définitions est la revendication très générale d'un respect de l'objet montré, le désir de donner à voir « les choses comme elles sont », de fournir sur elles des informations fiables et authentiques, en évitant tout enjolivement qui altérerait l'intégrité du réel. À partir de là, les positions ont beaucoup divergé, aussi bien quant aux

---

<sup>26</sup> LUGON 2001 et 2007 ; MOREL 2006 et 2008 ; ROUILLÉ 2005.

<sup>27</sup> LUGON 2001.

<sup>28</sup> LUGON 2007.

stratégies descriptives permettant de coller ainsi à la réalité qu'aux sujets méritant d'être enregistrés et aux usages des documents récoltés<sup>29</sup>.

En fait, la photographie documentaire s'est constamment réinventée, elle s'est « [...] toujours développée en opposition – et en référence – à la photographie d'art [...]»<sup>30</sup>. Lugon soutient d'ailleurs que le terme « documentaire » apparaît en réaction à l'émergence d'une pratique artistique de la photographie :

Il a fallu que naisse, avec le pictorialisme du tournant du siècle, une pratique délibérément artistique, qui prétende dépasser la reproduction fidèle de la réalité, pour que, par principe d'opposition, une photographie documentaire puisse apparaître comme un des *secteurs* possibles de la photographie, et non plus seulement comme le caractère intrinsèque de tout image argentique. L'avènement de la devise documentaire a été fonction de la naissance d'une photographie d'art, elle en est le produit [...]»<sup>31</sup>.

Cette opposition fondatrice sera néanmoins résolue, et les catégories antagonistes connaîtront plusieurs points de rencontre. Lugon rapporte que dès 1908, une campagne de documentation photographique pour fins de conservation patrimoniale de la ville de Hambourg et de ses environs est menée par le pictorialiste Ernst Juhl. « Le but déclaré du projet est de marier désormais "effet artistique et valeur documentaire", d'allier des ambitions esthétiques à un usage archival et scientifique – géographique, archéologique ou anthropologique<sup>32</sup> ». Puis, suite à la « découverte » de la valeur esthétique de la production documentaire d'Eugène Atget au milieu des années 1920, plusieurs photographes revendiquent un double statut pour leur production, à la fois œuvre d'art et document, Berenice Abbott et August Sander en tête<sup>33</sup>. L'alliance entre projet documentaire et ambition esthétique caractérise également les travaux des photographes de la Farm Security Administration. C'est d'ailleurs à ce moment, dans les années 1930, que se cristallise le discours documentaire et qu'émerge « [...] l'idée d'un *genre* documentaire, pourvu d'une théorie, d'une esthétique et d'une histoire cohérentes, et que se constituent rétrospectivement [...] une généalogie et des figures de maîtres<sup>34</sup> ».

---

<sup>29</sup> LUGON 2007, p. 358.

<sup>30</sup> LUGON 2007, p. 361.

<sup>31</sup> LUGON 2007, p. 361.

<sup>32</sup> LUGON 2007, p. 371.

<sup>33</sup> LUGON 2007, p. 371-379.

<sup>34</sup> LUGON 2007, p. 386.

En 1938, l'historien de l'art Beaumont Newhall publie « *Documentary Approach to Photography* », considéré comme la première histoire de la photographie documentaire. Il y défend « [...] l'idée d'un témoignage qui serait à la fois fidèle *et* "créatif", "imaginatif", "dramatique"<sup>35</sup> ». En fait, pour Newhall, la photographie documentaire serait la porte d'entrée du médium dans la sphère artistique : « [...] il insiste sur la dimension proprement esthétique du genre. Selon lui, c'est même dans les limites de l'approche documentaire que résiderait le fondement le plus sûr d'un art photographique, selon un sophisme essentiel du modernisme : c'est en évitant tout effet d'art et en respectant scrupuleusement le réel que la photographie, respectant par là même sa spécificité de technique d'enregistrement, pourrait accéder au grand art<sup>36</sup> ».

Ainsi, photographie documentaire et artistique en viennent très tôt à se confondre. Et dans ce même mouvement, « document » et « documentaire » se distinguent l'un de l'autre, le premier désignant une fonction – celle de documenter – le second, un style, un genre qui est parfois utilisé à cette fin. Lugon soutient qu'en entrant dans la sphère artistique, la forme documentaire s'autonomise par rapport à une stricte fonction de documentation<sup>37</sup>. À cet égard, il cite un texte de 1971 écrit par Walker Evans : « Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être *style documentaire* [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style<sup>38</sup> ». Donc le documentaire n'implique pas nécessairement l'effacement du photographe au profit du contenu de l'image. D'ailleurs, comme Lugon le fait remarquer, l'histoire de la photographie documentaire est un récit canonique fait d'une succession de grands maîtres reconnaissables à leur style : Mathew Brady, Lewis Hine, Eugène Atget, Dorothea Lange, Diane Arbus, etc<sup>39</sup>.

La dimension esthétique de la photographie et le style d'un photographe ne sont donc pas spécifiques à une pratique artistique de la photographie. D'ailleurs, la recherche formelle est parfois au service de la fonction de l'image photographique. On le constate bien avec le document

---

<sup>35</sup> LUGON 2007, p. 388.

<sup>36</sup> LUGON 2007, p. 388.

<sup>37</sup> LUGON 2001, p. 17.

<sup>38</sup> Propos de Walker Evans cités par LUGON 2001, p. 18.

<sup>39</sup> LUGON 2007, p. 358.

d'identification policière, dont l'efficacité repose sur sa transparence et sa fidélité de reproduction. André Rouillé a en effet démontré que les idées de transparence, de neutralité et d'objectivité associées au document photographique sont loin d'être intrinsèques au médium, que ces qualités sont au contraire tributaires d'un style savamment élaboré<sup>40</sup>. C'est à Alphonse Bertillon que l'on doit le système d'identification des criminels toujours en vigueur aujourd'hui – le fameux double portrait, de face et de profil, mis au point pour la préfecture de Police de Paris en 1888 – fruit d'une élaboration rigoureuse, d'une normalisation formelle des conditions et des réglages de la prise de vue, comme du mode de présentation des images.

Le mérite revient à Bertillon d'avoir concrètement montré que la transparence de la photographie-document n'est pas le produit automatique de la machine, d'un simple enregistrement, mais le résultat d'une construction savante. Entrecroisement d'injonctions (netteté, luminosité, lisibilité, frontalité, anonymat, instantanéité, etc.) et d'interdictions (sans écriture, sans matière, sans ombre, sans épaisseur, sans retouche, etc.), les principes formels de la transparence documentaire règlent les formes du vrai et définissent une esthétique dont le paradoxe est de s'accomplir dans l'invisibilité. Ce sont ces principes qui sous-tendent l'effet de vérité<sup>41</sup>.

En somme, qu'il s'agisse de construire l'objectivité de l'image, de persuader le récepteur d'adhérer à une opinion ou d'affirmer un style individuel, une certaine dimension esthétique est toujours présente en photographie, les formes ne font que changer selon l'intention.

L'élaboration formelle des photographies documentaires utilisées pour la propagande visuelle de l'ONF en temps de guerre a déjà été soulignée au deuxième chapitre, à propos de la photographie de l'ouvrière fabricant des munitions (fig. 1.1). Une grande attention est portée à la composition, à l'éclairage et à la mise en scène des images<sup>42</sup>. Le Service a développé une esthétique visant à la fois à capter l'attention du lecteur et à transmettre un message clair qui dicte un modèle de conduite ou impose une représentation de la nation. À ce sujet, Olivier Lugon expose la notion de documentaire telle que la concevait John Grierson :

---

<sup>40</sup> ROUILLÉ 2005, p. 106-111.

<sup>41</sup> ROUILLÉ 2005, p. 110-111.

<sup>42</sup> Paradoxalement, tellement d'efforts sont fournis pour construire l'objectivité de l'image (transparence, netteté) et faire oublier la présence du photographe que la mise en scène devient évidente et trahit cette présence. Quant aux représentations plus spontanées et naturelles de la fin des années 1960, les scènes photographiées se déroulent comme si le photographe n'y était pas, alors que le traitement formel des images affirme la matérialité du médium et, par extension, la subjectivité de leur auteur.

Grierson la désigne comme le « traitement créatif de l'actualité », une restitution des faits qui, dépassant la duplication superficielle, leur donnerait sens en les soumettant à un traitement interprétatif. Il adjoint à cette nécessité de mise en forme une forte détermination sociale et politique : il s'agit non seulement d'enregistrer, mais d'expliquer et de faire comprendre les problèmes du temps, et de développer ainsi une formule moderne de l'éducation civique, renforçant l'engagement du citoyen dans la vie de la cité. En cela, le projet documentaire tel qu'il le conçoit se construit au croisement de ses deux principaux modèles, Robert Flaherty et Sergei Eisenstein, reprenant au premier l'attention amoureuse au réel, le respect de la vie telle qu'elle est, au second l'engagement militant et la définition du cinéma comme vecteur de prise de conscience collective<sup>43</sup>.

Ainsi, dès la fondation du Service de la photographie, la production documentaire implique un traitement créatif et interprétatif de la réalité montrée. En fait, les photographies de la période des commandes font preuve de recherche esthétique même lorsqu'il s'agit simplement de documenter un sujet, de rendre compte par exemple d'une activité de l'industrie, qui n'implique pas de convaincre ou d'orienter l'opinion du public. Les photographies réalisées par Malak en 1958 dans une manufacture de coton (fig. 3.3 et 3.4), avec leurs jeux de lumière et leurs compositions dynamiques, en témoignent bien.

Qu'est-ce alors qui détermine le statut artistique de la photographie ? Si le documentaire se renouvelle constamment et se définit par rapport à la pratique artistique, la photographie a plusieurs fois été reconnue comme un art, ou a du moins connu plusieurs stades de reconnaissance artistique. Raymonde Moulin note que « [...] la reconnaissance de la photographie comme œuvre d'art, même si elle ne fut pas unanime, ni sans ambiguïté, est néanmoins un héritage du XIX<sup>e</sup> siècle [...]»<sup>44</sup>. Lugon affirme par ailleurs que « [...] la reconnaissance du médium comme art à part entière<sup>45</sup> » se situe au cours des années 1930, alors que Rouillé déclare que « [l]a légitimité culturelle et artistique de la photographie est récente. Un fort retournement de tendance s'est opéré, en France et dans le monde occidental, aux alentours des années 1970 [...]»<sup>46</sup>. Les recherches fouillées de Morel et Maresca sur l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970 montrent que l'ambiguïté du statut de la photographie (la multiplicité de

---

<sup>43</sup> LUGON 2007, p. 388.

<sup>44</sup> MOULIN 1995 (1978), p. 177.

<sup>45</sup> LUGON 2007, p. 386.

<sup>46</sup> ROUILLÉ 2005, p. 11.

ses usages et de ses supports de diffusion) ont fait de sa légitimation un processus très complexe<sup>47</sup>.

En regard des récentes considérations sur la valeur artistique attribuée au photoreportage d'auteur, de même que sur la dimension esthétique du documentaire, qu'en est-il vraiment du « tournant artistique » qui survient au Service de la photographie à la fin des années 1960 ? Il apparaît que la photographie documentaire diffusée par l'agence a toujours fait preuve de recherche formelle et mis de l'avant certaines notions de style. De surcroît, les photographes n'ont pas cessé leur pratique documentaire avec le virage esthétique de l'agence, plusieurs ont continué à représenter le Canada et les Canadiens, à manifester l'engagement militant promu par Grierson et, de cette manière, à remplir une fonction sociale et politique.

Certes, les rapports entre le Service et les photographes se transforment. Monk leur donne plus d'autonomie, les encourage à développer une démarche et un style personnels et élève leur statut à celui d'artiste. L'agence reconnaît la dimension esthétique de la photographie, bien qu'elle ait toujours été présente, et concentre son attention sur la production dite créative. La question du style prend une dimension individuelle quand le Service commence à aborder le médium comme un moyen d'expression personnelle.

Le Service se détourne du contenu des photographies et de l'information qu'elles véhiculent pour s'orienter davantage vers des préoccupations d'ordre formel et l'expérience esthétique du public. Il encourage l'émergence de travaux avant-gardistes et les démarches tournées vers l'autonomisation et la spécificité du médium photographique. Les photographes n'ont pas pour autant cessé de réaliser des études de milieu et de groupe social, seulement l'agence confère maintenant une valeur artistique à ce type de production documentaire, en mettant l'accent sur les qualités formelles des images, la démarche créative et la subjectivité des auteurs. D'ailleurs, en présentant ces travaux dans un contexte qui esthétise les images, le Service tend à rendre caduque leur portée sociale. Et si la photographie n'est plus instrumentalisée comme véhicule de discours politique – la photographie dite artistique serait autonome, dénuée de fonction, puisque « The

---

<sup>47</sup> MOREL 2006 ; MARESCA 2008.

photographic moment alone is supreme<sup>48</sup> » – elle sert simplement une nouvelle idéologie, celle de l'art photographique et du projet culturel canadien.

Bref, ce n'est pas tant la pratique de la photographie qui s'est radicalement transformée, de documentaire à artistique, que la manière de l'aborder et de la présenter au public. Le « tournant artistique » du Service de la photographie correspond au virage esthétique qui s'observe quant à ses supports de diffusion des images, à la valeur et au nouveau statut qu'il veut conférer à la photographie, à son projet de légitimation artistique du médium. Ce qui a changé, c'est la vision et la volonté de l'institution, le discours dont elle encadre l'image photographique et son contexte de présentation.

### 3.3 Le discours et le contexte de présentation

Dans son essai « Art and the Future's Past », Philip Fisher explique que les objets et les images sont chargés de différents statuts selon leurs lieux de conservation et leurs communautés d'appartenance. « Each object becomes what it is only as a part of a community of objects in which it exists [...] »<sup>49</sup>. Prenant l'exemple d'une épée de guerrier, il montre comment cet objet change de statut et de signification au fil du temps et de ses déplacements. L'arme, d'abord utilisée au combat, devient après la mort du guerrier un objet de culte gardé par des prêtres, jusqu'au pillage de la ville, quand l'épée est emportée comme symbole de richesse dans le butin des vainqueurs, pour finalement entrer au musée après la chute de cette civilisation. « As the sword is resocialized as sacred object, treasure, and museum specimen, latent characteristics surface and surface elements of one moment become invisible at the next<sup>50</sup> ». Ainsi, la valeur et la signification d'un objet ne tiennent pas à ses caractéristiques propres, mais au contexte dans lequel il apparaît et prend sens : « For objects assumed into the museum, those practices efface just what existed as the features that were the very essence of the object in its earlier life or lives, each life being, in its turn, dependent on the suppression of yet earlier practices. When we think of an object as having a fixed set of traits we leave out the fact that only within social scripts are

---

<sup>48</sup> Lorraine Monk dans ONF 1968a, n. p.

<sup>49</sup> FISHER 2004 (1991), p. 436.

<sup>50</sup> FISHER 2004 (1991), p. 437.

those traits, and not others, visible or even real<sup>51</sup> ». Il en va de même pour le statut d'une image photographique.

En 1906 a lieu à Marseille le *Premier Congrès international de la documentation photographique*. Olivier Lugon relate que « [l]a première question que la réunion se donne pour mission d'éclaircir est celle des "conditions que doivent remplir les épreuves photographiques pour constituer un document"<sup>52</sup> ». Il est très intéressant de noter que les discussions quant à la définition de ce statut ne portent pas tant sur les photographies elles-mêmes que sur leur traitement : « On postule en somme qu'aucune image n'est documentaire en soi, mais qu'elle le devient par la façon dont elle intègre un appareil archival efficace : c'est cet encadrement, cette mise à disposition réglée qui la métamorphosent en document, lequel est donc défini comme un objet dormant en attente de l'usager qui lui donnera son sens<sup>53</sup> ». Ainsi en est-il des photographies originellement classées dans la photothèque du Service de la photographie en fonction de leur contenu, qui en sont ensuite retirées pour fonder la Collection de la photographie esthétique sur la base de leur qualité formelle. Les épreuves ainsi isolées acquièrent une nouvelle valeur, non plus d'usage mais esthétique. Elles ne servent plus à informer sur un quelconque aspect du Canada, mais à servir de modèle d'excellence pour la communauté photographique. Et ce bien que la plupart aient été produites à partir de commandes<sup>54</sup>. Leur statut est déterminé par leurs conditions de conservation.

Dans l'introduction de son ouvrage *Le style documentaire : D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, dans lequel il tente de cerner ce qui distingue les photographies issues du genre documentaire considérées comme des œuvres d'art de photographies similaires remplissant des fonctions archivales ou journalistiques, Lugon apporte cette précision :

Plutôt que de vouloir capter une essence de la photographie documentaire en soi, comme si ces œuvres nous étaient parvenues libres de tout bagage, sans accompagnement théorique, sans traitement éditorial, sans parcours institutionnel et commercial, nous essaierons de montrer l'importance fondatrice de cette réception, de cette vie publique

---

<sup>51</sup> FISHER 2004 (1991), p. 446.

<sup>52</sup> LUGON 2007, p. 362.

<sup>53</sup> LUGON 2007, p. 362.

<sup>54</sup> KUNARD 2004, p. 32.

des images dans la production de leurs sens. Les photographies sont aussi faites de ce que l'on en dit, des enjeux que l'on croit voir en elles, des espoirs que l'on y projette, des appropriations, voire des méprises ou des surinterprétations dont elles font l'objet. Si l'on peut légitimement parler d'une vague de « *style documentaire* » entre les deux guerres, ce n'est pas seulement qu'apparaissent des images de ce type – elles existaient de longue date –, mais surtout qu'elles trouvent soudain un nom, un encadrement théorique, qu'elles émergent comme catégorie esthétique<sup>55</sup>.

Autrement dit, le discours qui entoure une photographie (ou un corpus de photographies) et son contexte de présentation ou de conservation sont ce qui lui imputent son statut, sa signification, sa fonction et sa valeur. Ce qui se dégage de l'analyse de mon corpus abonde dans le même sens : le passage de l'image photographique de document à œuvre d'art au sein du Service de la photographie à la fin des années 1960 tient pour une large part aux types de supports employés pour sa diffusion, à sa mise en page et à la teneur des textes qui l'accompagnent.

Lugon explique que la publication de la photographie, ou plus précisément la possibilité d'imprimer des photographies et des textes juxtaposés, a entraîné « [...] l'omniprésence [...] du commentaire dans la diffusion des images, le lien indissoluble [...] entre le cliché et un discours qui l'explique et en oriente l'interprétation<sup>56</sup> ». Cette observation ne vaut pas seulement pour la photographie documentaire accompagnée de légendes. Alors que Monk prétend donner toute autonomie à la photographie dans des publications comme *Call Them Canadians* et les livres de la série *Image* en supprimant les légendes sous les images, les textes de présentation en avant-propos orientent tout de même l'expérience du public, encadrent sa lecture des images et leur confèrent un certain statut.

L'influence du discours et du contexte de présentation sur le statut d'une image devient particulièrement évident lorsqu'une même photographie apparaît dans différentes publications du Service. Cette répétition permet de mesurer l'incidence de la médiation sur la réception des images photographiques – le public ne fait effectivement pas la même expérience d'une photographie selon qu'il fait la lecture rapide d'un photoreportage dans la presse illustrée ou qu'il contemple les images grand format d'une publication haut de gamme. *Image 2* reprend par

---

<sup>55</sup> LUGON 2001, p. 26.

<sup>56</sup> LUGON 2007, p. 380.

exemple un nombre important d'images parues dans *Call Them Canadians, Canada, A Year of the Land* et *Stones of History*. Seulement, ces photographies ne remplissent pas la même fonction et ne font pas la promotion des mêmes valeurs dans les deux types de publication. Les photographies du Canada qui figurent dans les livres du centenaire symbolisent la nation et l'identité canadienne, elles visent à rassembler le peuple canadien par une représentation commune et le rendre fier de son pays, elles cherchent à transmettre une vision politique. Les mêmes images présentées dans *Photography Canada, 1967* deviennent des œuvres d'artistes de talent, appréciées davantage pour leur forme que pour leur contenu. Il s'agit désormais de photographie esthétique – comme l'indique très clairement (et le fait advenir) le texte de Lorraine Monk en avant-propos. Le contexte de présentation des images convoque un autre type de regard de la part du public : *Image 2* ne comporte pas de textes nationalistes pour guider sa lecture, chaque image est accompagnée du nom de l'artiste, du lieu de la prise de vue et de l'année de sa réalisation. Bien qu'elles aient toutes été prises au pays, comme le titre l'indique, les photographies ne sont plus des symboles du Canada, elles représentent la photographie créative.

Susan Sontag, dans son livre *Sur la photographie*, fait remarquer cette fluctuation de la signification d'une photographie selon son contexte d'apparition :

Du fait que chaque photographie n'est qu'un fragment, sa charge morale et émotive dépend de son point d'intersection. Une photographie n'est pas la même suivant les contextes dans lesquels elle est vue : c'est ainsi que les photos de [W. Eugene] Smith sur Minamata seront vues différemment sur une planche contact, dans une galerie, dans une manifestation politique, dans un dossier de police, dans une revue de photos, dans un magazine d'information, dans un livre, sur le mur d'un salon. Chacune de ces situations suggère une utilisation différente de ces photos, mais aucune ne peut en garantir le sens. Il en va pour chaque photographie comme pour les mots, dont Wittgenstein soutenait que leur sens s'identifie à l'usage qu'on en fait<sup>57</sup>.

Elle poursuit en soulignant que ce processus de recontextualisation des photographies, qui leur fait perdre leur signification d'origine et les charge d'une nouvelle valeur, est en fait une caractéristique essentielle du médium :

---

<sup>57</sup> SONTAG 1993 (1977), p. 131-132.

Les photographes engagés postulent que leur œuvre peut véhiculer une signification stable, peut révéler une vérité. Mais, en partie du fait qu'une photo est toujours un objet en contexte, ce sens est voué à s'évaporer ; en d'autres termes, le contexte qui impose les utilisations immédiates, quelles qu'elles soient, et particulièrement les utilisations politiques d'une photographie, est inévitablement suivi par d'autres contextes dans lesquels cette utilisation devient secondaire et progressivement incongrue. C'est une des caractéristiques essentielles de la photographie que ce processus d'altération de l'utilisation qui en est faite originellement par des utilisations postérieures qui finissent par la supplanter, et tout particulièrement par le discours esthétique par lequel elles sont susceptibles d'être absorbées<sup>58</sup>.

C'est exactement ce qui se produit dans le cas de photographies documentaires destinées à la presse que le Service diffuse dans un livre illustré ou encore, qu'il soumet à un concours – comme les photographies de Chris Lund vues au deuxième chapitre, utilisées pour le photoreportage « Winter on the Farm » en 1954 (fig. 2.3), puis présentées à une compétition annuelle en 1963<sup>59</sup>. La recontextualisation d'une photographie de Michel Lambeth issue d'un photoreportage sur la pauvreté dans la péninsule gaspésienne dans les pages de *Call Them Canadians*, puis dans *Image 2* (fig. 3.5), sans légende pour informer des difficultés économiques dont elle témoigne, modifie son statut et altère sa signification. Sontag affirme avec justesse que « [...] le conservateur qui veut transformer un reportage photographique en œuvre d'art l'expose sans ses légendes originales<sup>60</sup> ». Melissa Rombout ajoute, à propos de la présentation des images dans les publications du centenaire, que cette disparition des légendes qui précisent le contenu des photographies entraîne la perte de spécificité du sujet montré, et que l'absence de signification particulière de l'image favorise l'expérience esthétique du spectateur<sup>61</sup>. Des images posant un regard critique sur des questions sociales sont ainsi présentées dans des contextes mettant l'accent sur leur valeur esthétique. Andrea Kunard renchérit quant à l'impact de ces recontextualisations de photographies documentaires dans un espace esthétique :

I will argue that the decontextualized image easily entered the aesthetic space of the art gallery and art publication where it was viewed as a self-contained object. In this scheme, the Division for the most part ignored any documentary message that the photograph communicated. Rather, the message of the work was generated more through a process of exclusion; by isolating the photograph through framing devices and emphasizing its

---

<sup>58</sup> SONTAG 1993 (1977), p. 132.

<sup>59</sup> KUNARD 2004, p. 283.

<sup>60</sup> SONTAG 1993 (1977), p. 133.

<sup>61</sup> ROMBOUT 1991, p. 5.

formal qualities, the temporal aspects of the image disappeared. Meaning was understood to be a product of individual vision that was seen as capable of either appreciating (as a viewer) or manipulating (as an artist) the formal elements of the image as an expression of larger spiritual or philosophical concerns<sup>62</sup>.

Comme Susan Sontag le fait bien remarquer, ce processus de recontextualisation de corpus photographique est loin d'être unique au Service de la photographie de l'ONF. Lugon rappelle que la production documentaire d'Atget fait l'objet d'un tel déplacement statutaire très tôt dans l'histoire du médium<sup>63</sup>. Ses clichés du Vieux Paris de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, à l'origine destinés à un marché d'artistes, d'architectes et d'institutions de conservation du patrimoine, ont fait l'objet d'une relecture artistique tout à fait étrangère à ses intentions par les surréalistes. À la mort d'Atget, sa production est achetée par Berenice Abbott qui l'emmène aux États-Unis en 1929, où elle devient une collection. « À partir de là, son statut change radicalement : celui qui ne prétendait guère que fournir un matériel iconographique exploitable par d'autres est lui-même élevé au rang d'auteur, et ses "documents pour artistes" se retrouvent célébrés comme des œuvres achevées et singulières<sup>64</sup> ». Plusieurs corpus font ainsi l'objet d'une relecture et d'une recontextualisation, du domaine du documentaire à celui de l'art, dans l'histoire du médium photographique. Il semble en fait que plusieurs institutions entreprennent un « tournant artistique » quant à leur rapport à la photographie au cours de la période allant de la fin des années 1960 aux années 1980.

#### 3.4 Le projet du Service de la photographie : modernisme photographique propre aux années 1960-1970

Le Service de la photographie n'est pas la seule institution à reconnaître le photographe comme artiste et à considérer ses images comme une production créative au cours des années 1960. Le changement d'approche du médium ici étudié dans le contexte canadien est symptomatique d'un revirement généralisé quant au statut de la photographie qui survient pendant cette période. La réorientation de l'agence s'inscrit dans un courant moderniste de défonctionnalisation de l'image

---

<sup>62</sup> KUNARD 2004, p. 318-319.

<sup>63</sup> LUGON 2007, p. 371-375.

<sup>64</sup> LUGON 2007, p. 375.

photographique. Celle-ci est alors placée dans un contexte artistique qui donne autonomie à la photographie, désormais valorisée pour elle-même. La volonté de passage de la photographie documentaire à artistique que j'ai observée au Service de la photographie est contemporaine de nouvelles orientations et positions théoriques quant au médium au sein de deux institutions américaines ayant déjà fait l'objet d'analyses fouillées, le MoMA et la New York Public Library.

Dans son article « Le tribunal de la photographie<sup>65</sup> », Christopher Phillips retrace le processus complexe et équivoque de l'assimilation de la photographie au Museum of Modern Art de New York, en suivant la succession de directeurs de son département de Photographie et leurs politiques quant au médium. L'influence de l'exposition *The Family of Man* (1955) d'Edward Steichen sur le travail éditorial de Lorraine Monk a déjà été soulevée. Il semble en fait que l'approche de la photographie adoptée par Monk pour ce qui est des livres du centenaire corresponde tout à fait à celle préconisée par Steichen pendant son mandat de directeur du département de Photographie, de 1947 à 1962. Ses grandes expositions thématiques – notamment *Korea : the Impact of War* (1951) et *The Bitter Years* (1962) – soutiennent un discours politique et répondent à des angoisses politiques et sociales. La photographie, diffusée dans un contexte esthétique, sert d'outil pour véhiculer une idéologie. La forme que prennent les expositions et l'important travail de conception qui les sous-tend semblent avoir servi de modèle pour Lorraine Monk : « Voici comment on pourrait grossièrement résumer les procédures mises en œuvre par Steichen : d'abord extraire les photographies de leur contexte originel, les priver de leur légende ou les doter d'une légende altérée, les recadrer pour en unifier la signification, les retirer afin d'en augmenter l'impact dramatique, enfin les redistribuer en des chaînes narratives avec une thèse prédéterminée<sup>66</sup> ». De cette manière, les pratiques individuelles des photographes sont toujours détournées pour correspondre à la vision de Steichen, comparé par Phillips à un éditeur, dans un musée dont la fonction est d'orchestrer la signification des images. Comme c'est le cas pendant la période des commandes au Service de la photographie, le photographe et ses intentions disparaissent au sein d'une structure plus importante. Les expositions de Steichen, qui circulent en plusieurs copies à travers le monde, révèlent l'accent qu'il met « [...] sur le rôle manifestement essentiel de la photographie en tant que médium de masse qui "interprète" dramatiquement le

---

<sup>65</sup> PHILLIPS 1991 (1982).

<sup>66</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 31.

monde pour un public national (et international)<sup>67</sup> ». Ses productions de grande envergure ont d'ailleurs réussi à attirer un large public au médium photographique – ces expositions ont connu un grand succès, comme les livres du centenaire de Monk.

Après s'être ainsi inspirée de l'approche du médium photographique proposée par Steichen, Lorraine Monk suit le tournant moderniste entrepris par son successeur, John Szarkowski. Douglas Crimp résume très clairement la position défendue par ce dernier et son ambition pour la photographie :

En définissant la photographie d'un point de vue ontologique comme moyen d'expression de la subjectivité, [Ansel] Adams et Szarkowski en élaborent une théorie proprement moderniste, répétant ainsi à maints égards les théories de l'autonomie picturale antérieures. Ce faisant, ils méconnaissent la pluralité des discours dont relève la photographie et écartent tout ce qui a pu déterminer la multiplicité de ses pratiques au profit de *la photographie en soi*. Ainsi remodelée, la photographie peut être canalisée par un nouveau marché pour finalement trouver place au musée<sup>68</sup>.

Depuis les années 1930, le MoMA est une institution phare dans le champ de la photographie. Du fait de sa position d'autorité et de la durée de son mandat, qui s'étend de 1962 jusqu'en 1991, Szarkowski a véritablement imposé sa conception de la photographie comme art autonome<sup>69</sup>. « Juché sur ce sommet institutionnel, il pouvait se lancer dans la reconstruction d'une esthétique de la photographie résolument moderniste et redessiner une "tradition principale" pour la légitimer<sup>70</sup> ». Szarkowski formule alors un programme esthétique pour la photographie, il cible les qualités formelles intrinsèques du médium, le vocabulaire qui lui est propre et qui garantit son autonomie. « Assumant de plus en plus le rôle de guide esthétique, il recommanda aux jeunes photographes de prendre modèle sur les œuvres d'Atget, Sander et Frances Benjamin Johnston – toutes "mesurées et descriptives" et "construites avec un équilibre et une stabilité qui suggèrent Poussin et Piero Della Francesca". De telles photographies, conseillait-il, "ne sont pas seulement bonnes à regarder, elles sont bonnes à contempler"<sup>71</sup> ». Il isole, dans son ouvrage fondateur *The Photographer's Eye* (1964), les propriétés formelles fondamentales de la photographie : « [...] le

<sup>67</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 30.

<sup>68</sup> CRIMP 1991 (1981), p. 10.

<sup>69</sup> KEMPF 2007, n. p.

<sup>70</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 35.

<sup>71</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 35.

détail, la chose en soi, le temps, le cadre et le choix du point de vue [...]»<sup>72</sup>. Ainsi, pour Szarkowski la particularité du médium photographique est ancrée dans ses fonctions d'enregistrement et de description, ce qui lui permet de légitimer la tradition documentaire de la photographie et de procéder à une relecture artistique systématique des photographies du passé<sup>73</sup>. L'approche formaliste mise de l'avant par Szarkowski permet par exemple une lecture moderniste du photoreportage de Robert Capa sur la Guerre civile espagnole, que le critique Ben Lifson qualifie d'« [...] "expérimentation" délibérée "sur la syntaxe photographique"»<sup>74</sup>. Szarkowski instaure donc un nouveau modèle d'institution, il construit la valeur esthétique de la photographie par opposition à ce qui prévalait avant son arrivée au musée. Cette rupture est par ailleurs très évidente dans la présentation des expositions :

Les mises en page hyperactives, bourrées à craquer de Steichen se métamorphosent sous nos yeux en espaces blancs froids de galeries dépeuplées. Les agrandissements de la taille d'un mur se rétrécissent à des proportions conventionnelles et les assemblages excentriques de photographies aux dimensions irrégulières font place à un déploiement ordonné d'épreuves au format parfaitement uniforme. Les dispositifs façon beaux-arts des années Newhall – passe-partout standardisés blancs, cadres en bois et sous-verres – réapparaissent rapidement<sup>75</sup>.

Quant à elle, Monk retient le style de présentation des expositions conçues par Steichen et poursuit l'expérimentation quant aux techniques d'accrochage de la photographie. Les expositions organisées par le Service de la photographie comprennent parfois une dimension sonore, elles cherchent à stimuler les sensations des spectateurs et à leur faire vivre une expérience esthétique singulière. La sobriété des livres de la série *Image* se rapproche toutefois du mode de présentation préconisé à partir des années 1960 au MoMA pour garantir l'autonomie et la valeur artistique de la photographie. En recontextualisant des productions documentaires dans un espace esthétique, Monk s'adonne à la même entreprise de relecture artistique que Szarkowski, dans le but de conférer une autonomie et une légitimité artistique au médium photographique de manière générale. Seulement, le Service ne s'attache pas à revaloriser des corpus historiques, puisque son mandat est spécifiquement centré sur la photographie contemporaine et que toute production plus

<sup>72</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 36.

<sup>73</sup> Ce travail de relecture avait été amorcé pendant le mandat de Beaumont Newhall, responsable de la photographie au MoMA de 1935 à 1947. Newhall visait à faire de la photographie un art noble (PHILLIPS 1991 (1982), p. 21-28).

<sup>74</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 39.

<sup>75</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 34.

ancienne a été retirée de sa collection pour être transférée aux Archives nationales. Bien que Monk n'ait pas mis ses réflexions théoriques par écrit, alors que Szarkowski a explicité son programme esthétique dans une série de courts essais<sup>76</sup>, tous deux ont formulé et fait advenir leurs positions quant au médium dans leurs publications, à travers les images sélectionnées et leur présentation<sup>77</sup>. Si Monk n'a pas clairement énoncé des normes formelles visant à guider la production des photographes, un certain penchant moderniste peut être déduit de ses productions et de son travail d'édition. Effectivement, beaucoup d'épreuves présentes dans la collection et les livres du Service exacerbent les propriétés du médium, en particulier les travaux de Normand Grégoire, qui y tiennent une place considérable. Les photographies qui rendent explicite la capacité de la photographie à enregistrer le temps – je pense notamment à la récurrence du flou et de la séquence dont il a déjà été mentionné –, qui reproduisent les textures d'un objet avec une précision extrême, ou encore celles qui jouent avec l'effet de la lumière sur la pellicule photographique par des surexpositions, cherchent toutes à affirmer la spécificité du médium.

Douglas Crimp, dans son article « Ancien et nouveau : de l'objet de musée à l'objet de bibliothèque<sup>78</sup> », a par ailleurs observé une mutation du statut de la photographie à la New York Public Library dans les années 1970. Une des bibliothécaires de la section Art et Architecture, Julia van Haften, a alors découvert que l'institution possédait une collection de photographies considérable, disséminée sur les pages de livres illustrés de tirages originaux, notamment parmi les ouvrages du 19<sup>e</sup> siècle.

Elle eut donc l'idée d'organiser une exposition en sélectionnant quelques pièces des collections de la bibliothèque. Elle réunit ainsi des livres et des photographies provenant des diverses et nombreuses sections de la bibliothèque : livres sur l'archéologie en Terre sainte et en Amérique Centrale ; livres sur des châteaux en ruine d'Angleterre ou sur l'ornementation islamique en Espagne ; journaux illustrés de Paris ou de Londres ; livres d'ethnographie et de géologie ou bien encore manuels techniques et médicaux. [...] [C]'est tout juste au moment où elle installa son exposition que le prix des photographies commença à monter en flèche<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> PHILLIPS 1991 (1982), p. 35.

<sup>77</sup> KEMPF 2007, n. p.

<sup>78</sup> CRIMP 1991 (1981).

<sup>79</sup> CRIMP 1991 (1981), p. 10-11.

Ainsi isolées et sorties de leur contexte de conservation d'origine, les photographies ne remplissent plus leur fonction d'illustration et commencent à être valorisées pour elles-mêmes, comme expression du style de leur auteur. À partir de ce moment, van Haften a pour tâche de répertorier les photographies auxquelles on attribue désormais une valeur artistique qui sont réparties sur les rayons de la bibliothèque, pour les faire entrer dans la nouvelle section « Art, Gravure et Photographie ». Des matériaux photographiques auparavant classés en fonction de leur contenu sont réévalués grâce au nouveau statut de leurs auteurs, dorénavant reconnus comme artistes – réévaluation qui découle notamment de la relecture artistique de productions documentaires du passé menée au MoMA. Il en va de même avec la photothèque du Service de la photographie. D'abord archivées en fonction de leur contenu, certaines photographies sont ensuite placées dans la nouvelle Collection de la photographie esthétique et rassemblées dans des dossiers d'artistes. Ce n'est pas la photographie qui s'est transformée, mais seulement le rapport que l'institution entretient avec elle. Le Service de la photographie, comme la New York Public Library, change de perspective par rapport au médium et met l'accent sur un nouveau point d'intérêt. La valeur documentaire de l'image est laissée de côté pour donner toute visibilité au style et à l'expression personnelle de son auteur. « Pour avoir été inventée en 1839, la photographie n'a donc réellement été *découverte* que dans les années 1960-1970, et très précisément découverte comme essence de la photo, comme photographie *en soi*<sup>80</sup> », affirme Crimp.

Il poursuit cette réflexion en soutenant que le projet moderniste mené par Szarkowski au MoMA, l'ontologie du médium qu'il propose et qui fait de la photographie une forme d'art distincte de toute autre forme artistique, entraîne la négation de ses autres fonctions, retire la photographie du domaine de l'utile pour lui permettre d'acquérir son autonomie au musée. « Ainsi enfermée dans son ghetto, elle ne jouera plus d'abord son *rôle d'instrument* au sein des autres pratiques discursives et n'assumera plus ses fonctions d'information, de documentation, de preuve, d'illustration ou de reportage. Les champs autrefois nombreux dans lesquels elle s'inscrivait se réduiront à sa seule et unique dimension *esthétique*<sup>81</sup> ». La réorientation artistique du Service de la photographie s'insère tout à fait dans « [...] la constitution d'un nouvel ordre épistémologique

---

<sup>80</sup> CRIMP 1991 (1981), p. 12.

<sup>81</sup> CRIMP 1991 (1981), p. 12.

destiné à nous permettre de *voir* maintenant *la* photographie [...]»<sup>82</sup> » dont traite Douglas Crimp. Les considérations soulevées par l'auteur sur les nouveaux statut, contexte de présentation et valeur attribués à la photographie au cours des années 1960-1970 correspondent effectivement à la nouvelle approche du médium mise de l'avant dans le contexte canadien par le Service de la photographie.

Sylvain Maresca rend compte du même passage de document à œuvre d'art dans les bibliothèques et les musées historiques en France. La photographie est présente dans leurs collections depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, mais en tant que simple document, répertorié par lieux et sujets. Sous l'influence exercée par les institutions américaines dans le champ de la photographie, ces clichés anciens sont reconsidérés dans les années 1950, et surtout 1970. Le renversement observé au MoMA et à la New York Public Library se répète, cette fois à la Bibliothèque Nationale de France, à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris et au Musée Carnavalet : « [...] d'abord les "belles épreuves", puis un nombre croissant de "documents" photographiques commencèrent alors à être valorisés comme les œuvres de photographes ; les modalités de leur classement furent revues pour faire justice à une logique d'auteur ; et ces fonds endormis depuis parfois un siècle furent offerts à la curiosité du public par le biais d'expositions<sup>83</sup> ». Cette relecture artistique de corpus anciens, qui s'est d'abord manifestée discrètement par des changements d'étiquettes répertoriant les objets des collections, est ce qui a enclenché le processus d'intronisation muséale de la photographie en France. Il apparaît de cette manière que la volonté de faire de la photographie un art est datée, elle s'inscrit dans un contexte précis. Au Canada, cette volonté a correspondu à l'action du Service de la photographie de l'ONF.

---

<sup>82</sup> CRIMP 1991 (1981), p. 13.

<sup>83</sup> MARESCA 2008, p. 142.

## CONCLUSION

J'ai formulé plusieurs objectifs au moment d'entreprendre ce mémoire. Il s'agissait avant tout de rendre compte du revirement opéré par le Service de la photographie à la fin des années 1960, dans le but d'éclairer comment s'articule son passage d'agence fédérale de propagande pour l'unité nationale à une institution culturelle faisant l'acquisition et la mise en valeur de photographie artistique. Je voulais également cerner quelles sont les motivations de ce « tournant artistique ». Quelques auteurs font état de la nouvelle orientation de l'agence à partir de la décennie 1960, toutefois ce moment charnière n'avait jamais fait l'objet d'une analyse spécifique, de manière à discerner ses causes et à observer ses impacts sur la photographie canadienne.

J'ai d'abord retracé les transformations qui surviennent au sein de l'agence au cours des années 1960-1970 et en font une période de transition dans son histoire. J'ai procédé à une analyse assez complète du « tournant artistique » du Service de la photographie, qui prend en compte à la fois la réorientation interne de l'institution et la volonté de ses acteurs, et l'influence exercée par le contexte dans lequel ce phénomène s'inscrit. Pour y parvenir, j'ai élaboré une chronologie comparative à partir de la littérature concernant le Service de la photographie. Ce mode d'organisation des informations relatives à mon objet m'a amenée à en forger une compréhension globale, à observer son développement dans le temps et à cerner ses différentes dimensions. C'est ce qui m'a permis d'identifier les limites temporelles du « tournant artistique » du Service, d'en identifier les causes et d'en cibler les principales manifestations, de sélectionner les publications qui viendraient constituer mon corpus. Cette démarche a également fait ressortir les divergences de points de vue entre les auteurs qui se sont penchés sur le Service de la photographie, fait émerger les débats sur lesquels il faudrait me prononcer et attiré mon attention sur des nœuds, des questions à éclaircir.

Pour résumer, le « tournant artistique » de l'agence s'est entre autres manifesté par la transformation de ses productions. Les photoreportages sont remplacés par des projets spéciaux –

un large éventail en est présenté au cours de l'année 1967 – principalement des expositions et des livres illustrés. Le Service cesse d'utiliser la photographie comme document et fait la promotion du médium comme forme d'expression personnelle. La photographie est dorénavant valorisée pour elle-même, elle est collectionnée pour ses qualités esthétiques et non seulement pour son utilité. La nouvelle direction prise par le Service a été abordée en deux temps dans le premier chapitre. La section 1.3, qui porte sur la réorientation du Service pendant la décennie 1960, présente l'amorce de son « tournant artistique ». Quelques changements sont alors apportés quant aux productions et aux manières de procéder à l'agence, mais celle-ci doit toujours répondre à son mandat de favoriser l'unité de la nation. La section 1.4 débute avec la création d'Information Canada, qui marque en 1970 un pivot dans la transformation du Service. Il est alors déchargé de son mandat de produire et de diffuser de la photographie documentaire, ce qui confirme sa nouvelle vocation envers la photographie canadienne contemporaine. La décennie 1970 représente en ce sens l'accomplissement du « tournant artistique » du Service. L'agence demeure dans un état de transition jusqu'à ce que le transfert de son programme de photoreportages à la nouvelle agence soit effectué et que la photothèque soit divisée en 1971-1972. Elle s'engage ensuite pleinement dans sa nouvelle direction, qui vise à favoriser l'appréciation de la photographie et à élargir son public, à donner une plus grande visibilité aux travaux de photographes canadiens indépendants, à soutenir les jeunes talents et à développer de nouvelles manières de présenter la photographie qui stimulent l'expérience esthétique et les sensations du spectateur. Désormais, le Service œuvre à la légitimation et à la construction de la valeur artistique de la photographie.

Quant aux facteurs qui ont mené au « tournant artistique » de l'agence, j'ai d'abord mentionné des causes internes à l'institution, soit plusieurs crises qui ont entraîné sa restructuration. L'arrivée d'une nouvelle directrice déterminée à revitaliser les activités de l'agence, qui a de grandes ambitions pour la photographie canadienne et qui préconise une approche plus esthétique de la photographie est évidemment déterminante. La réorientation de l'agence est une initiative de Lorraine Monk, qui désire que les travaux des photographes canadiens soient reconnus pour leur valeur créative et qu'on leur accorde le statut d'artistes qui leur revient. Je n'avais pas anticipé ce développement quand j'ai entrepris ma recherche, mais force est d'admettre que les limites temporelles du « tournant artistique » du Service de la photographie que j'ai identifiées, 1960 et 1978, correspondent à l'arrivée et au départ de Monk de la direction de l'agence. Il apparaît ainsi

que le phénomène étudié se rapporte dans une certaine mesure à l'action d'un individu et à son influence.

Le virage entrepris par le Service de la photographie est néanmoins indissociable de son contexte, comme j'ai tenté de le mettre en évidence au premier et au dernier chapitre du mémoire. La reconnaissance internationale de la photographie comme art et le changement épistémique par rapport au médium qui surviennent au cours des décennies 1960 et 1970 sont les conditions qui ont rendu possible de la réorientation de l'agence. Il est à cet égard très révélateur que des cas similaires de revirement quant à l'approche de la photographie et la valeur qui lui est attribuée aient été observés à la même époque dans des institutions américaines et françaises. Le rayonnement des préceptes mis en œuvre au MoMA pourrait également être considéré comme un des facteurs ayant influencé le développement du Service de la photographie. Certains événements ont par ailleurs donné une impulsion à son virage artistique : les fêtes du centenaire – qui ont donné l'occasion à Monk de produire des livres photographiques haut de gamme, d'ouvrir un lieu d'exposition et de mettre de nouveaux programmes sur pied – et bien sûr, la création d'Information Canada. En ce sens, il apparaît de manière très évidente que le Service de la photographie est une agence fédérale dont l'orientation était en partie déterminée par des politiques et des rapports gouvernementaux.

J'ai donc confirmé mes hypothèses et je me suis prononcée dans le débat qui oppose certaines auteures quant à l'influence de la sphère politique sur l'agence et au caractère idéologique de ses productions. À cet égard, j'ai souligné au premier chapitre que le « tournant artistique » du Service et la fin de la production de photoreportages servant les intérêts du gouvernement ne signifient pas pour autant que ses productions cessent d'alimenter une certaine idéologie. En fait, l'histoire du Service permet d'observer la substitution d'un mythe pour un autre. Les visées de l'agence se transforment au cours de la décennie 1960 : il ne s'agit plus de faire adhérer le public à une certaine image du Canada, qui correspondrait au mythe de l'unité de la nation, une nation prospère et harmonieuse dans sa diversité, mais bien d'édifier un nouveau mythe, celui du photographe comme artiste créateur et de la photographie comme art légitime. Le Service de la photographie cherche à établir la valeur de la photographie et à faire reconnaître le talent exceptionnel des photographes canadiens, dont les œuvres de calibre international doivent faire la fierté du pays. Ainsi, le projet politique initial est remplacé par un projet culturel, qui cherche

néanmoins à unir la nation, cette fois par la démocratisation et la décentralisation de l'art et de la culture. Le « tournant artistique » est la mise en œuvre, comme il a été souligné à la fin du deuxième chapitre, de stratégies visant à faire adhérer le public canadien à l'art photographique.

Un autre objectif poursuivi par ce mémoire était de cerner les processus de mutation du statut de la photographie dans les productions du Service, et ce afin de mesurer les impacts de sa réorientation artistique sur son approche de l'image. Mon deuxième chapitre a donc été consacré à l'analyse de publications de l'agence, de manière à montrer comment la présentation des photographies, le discours employé par le Service pour en traiter et les supports utilisés pour les diffuser constituent des stratégies pour construire la légitimité et la valeur artistique de la photographie canadienne. Ainsi, tout au long de l'analyse se profilent déjà les conclusions que je tire au troisième chapitre, soit que le statut de la photographie est une question de discours et de contexte de présentation<sup>1</sup>. La transformation progressive de l'approche de la photographie qui est observée dans ce deuxième chapitre est en fait la manifestation concrète de l'entreprise de légitimation menée par le Service, qui esthétise l'image photographique, reconnaît le photographe comme artiste créateur et contribue à autonomiser sa pratique.

J'ai constitué mon corpus à partir de publications du Service, et non seulement d'une sélection d'images, de manière à évaluer le rôle du contexte et de la médiation sur le statut des photographies. Puisque les textes théoriques sur la question sont intervenus plus tard dans mes recherches, c'est d'abord l'analyse attentive et minutieuse de ces publications qui a nourri mes réflexions. J'ai réalisé l'analyse de mon corpus pendant mes recherches préparatoires, avec l'intention de n'en dégager que les principaux éléments au moment de la rédaction. Au moment d'en formuler une synthèse, je me suis toutefois aperçue que l'analyse de discours à laquelle je procède constitue mon argumentation quant à la transformation du statut de la photographie, qui est peu à peu chargée d'une valeur artistique par l'agence. Je reconnais que cette démonstration aurait pu être plus concise. Toutefois, je considère que ce sont les moindres variations d'une publication à l'autre (apparition de la signature du photographe, présentation des photographies en

---

<sup>1</sup> L'importante question du rapport entre texte et image a été effleurée tout au long du deuxième chapitre. Il aurait certainement été pertinent d'enrichir l'analyse de mon corpus et de la mutation du statut de la photographie à partir des travaux de W.J.T. Mitchell (1986) sur le sujet, qui viennent d'être amenés à ma connaissance. Je compte approfondir cette question dans des recherches à venir.

ordre alphabétique d'auteurs, recours à des théoriciens pour les avant-propos, etc.) qui permettent véritablement de voir les processus d'esthétisation de l'image photographique. Quant à certaines hésitations dont fait preuve l'agence, entre un mode de présentation qui place la photographie dans un registre documentaire et une approche qui axe sur la valeur artistique de la photographie, il me semble que ce sont ces va-et-vient qui révèlent l'ambiguïté du projet du Service et mettent au jour la complexité de cette période de transition. Le flou, le brouillage autour de chaque notion clé (le statut de la photographie, du photographe, le mandat de l'institution) tient de même au fait que la période ciblée par cette étude en est une de mutation, au cours de laquelle l'agence réévalue ses positions – mais également qu'en ce qui concerne le médium photographique, rien n'est délimité de manière définitive.

J'ai pris le parti de suivre les transformations d'une institution et de tenter d'en mesurer les impacts sur la photographie canadienne. J'aurais évidemment pu adopter différentes perspectives quant à mon objet – celle des photographes par exemple. Effectivement, la mutation du statut de l'image photographique dans le contexte canadien n'est pas que le fait de l'agence, elle s'observe au niveau des images mêmes. Il s'agit d'un phénomène complexe dans lequel plusieurs facteurs sont imbriqués. L'apparition de nouveaux moyens de diffusion pour les productions du Service s'articule avec l'évolution du style et des intentions des photographes. Le changement épistémique par rapport à la photographie qui survient à la fin des années 1960 et au début des années 1970 s'est en partie fait sous l'impulsion de la nouvelle génération de photographes qui réévaluaient et redéfinissaient alors le médium. Il m'a toutefois semblé que l'essai de Pierre Dessureault sur la production photographique canadienne de l'époque, paru dans le catalogue de l'exposition *Les années 1960 au Canada*, répond déjà amplement à cette question.

J'aurais aussi pu analyser le « tournant artistique » du Service de la photographie par rapport à l'évolution de l'ONF et de son Service du film, de manière à poursuivre le travail amorcé par Renate Wickens-Feldman. Des parallèles intéressants seraient à établir en termes de contenu et de style, entre la nouvelle interprétation du documentaire par les photographes du Service et le cinéma direct que les cinéastes développent au Québec et qui va marquer le cinéma sur la scène internationale. Lorraine Monk cherche effectivement à rattraper le retard du Service de la photographie sur le Service du film. Elle tente d'accroître son importance au sein de l'ONF et de faire valoir la place accordée à la photographie dans le *National Film Act*. Toutefois, les archives

de l'agence m'ont plutôt amenée à voir le Service comme une entité distincte du reste de l'ONF, avec ses propres ambitions. Les rapprochements à faire tiennent surtout au contexte de l'époque et à l'émergence d'un nouveau rapport au documentaire qui n'est pas unique à cette institution canadienne.

Au terme de l'analyse de mon corpus, j'ai été confrontée à un nœud. L'hypothèse selon laquelle j'observerais le passage de la photographie documentaire à artistique dans les publications du Service ne s'est que partiellement vérifiée, puisque le documentaire y persiste et que cette opposition n'est pas si tranchée que l'agence le laisse croire dans son discours. Seulement, l'agence présente ce type de pratique de la même manière que les travaux d'artistes dont elle s'attache à construire la valeur. Des textes théoriques sur les processus de légitimation de la photographie, en France et aux États-Unis, m'ont amenée à mettre en perspective les mutations observées au sein du Service et à effectuer un retour critique sur l'interprétation de mon corpus, de même que sur le projet de l'agence. Les recherches de Gaëlle Morel sur la notion d'auteur ont notamment éclairé la question de la valeur artistique attribuée au photoreportage d'auteur. Les travaux d'Olivier Lugon, comme ceux de Philip Fisher et de Susan Sontag, m'ont permis de nuancer la polarité opposant les termes « documentaire » et « artistique », et de confirmer l'importance de la médiation quant au statut dont est chargée la photographie. Ces considérations qui situent les transformations du Service dans des questionnements plus larges, donnent une plus grande portée à mon étude de cas. Toutefois, je ne livre ici que l'amorce d'une réflexion amenée à se développer dans des recherches ultérieures. Un nombre important de travaux traitent de la photographie documentaire, comme des processus de mutation et de légitimation de la photographie. Je n'ai abordé que ceux qui m'apparaissaient incontournables<sup>2</sup>.

Un travail de recherche considérable serait à réaliser pour combler les lacunes de la littérature sur le Service de la photographie quant à la période qui suit son « tournant artistique ». Il semble que l'agence ait poursuivi son évolution pour devenir une institution muséale, transformation officialisée par son transfert sous l'égide des Musées nationaux du Canada. Le Musée canadien de la photographie contemporaine, créé en 1985 à partir de la collection du Service, est une

---

<sup>2</sup> Je compte toutefois étendre mes recherches, entre autres en prenant connaissance des textes de Quentin Bajac (2005) et de Peter Galassi (1995), des références qui seraient pertinentes à explorer pour enrichir mes réflexions.

institution dédiée à la collection, la préservation et l'exposition de la photographie en tant que pratique documentaire et artistique. Sa fondation représente une véritable consécration pour le médium dans le contexte canadien. Un bâtiment indépendant est construit pour le musée en 1992, spécialement conçu pour préserver sa collection et mettre en valeur ses expositions. Le champ spécifique à la photographie se trouve évidemment renforcé par l'arrivée de cette nouvelle institution, et les épreuves anciennement conservées au sein de l'agence acquièrent une nouvelle valeur et une plus grande légitimité en devenant la collection fondatrice du musée.

De récents bouleversements au MCPC semblent annoncer une nouvelle période de transition pour la photographie canadienne. Au printemps 2009, le musée a dû quitter son édifice du 1, canal Rideau à Ottawa pour intégrer ceux du Musée des beaux-arts du Canada, auquel il est affilié. Le déménagement et la perte d'autonomie du MCPC a une fois de plus entraîné le soulèvement de la communauté photographique canadienne et suscité des débats quant à la place de la photographie dans la sphère artistique. La position défendue par le directeur du MBAC, Marc Mayer, dans son texte « La photographie au Musée des beaux-arts du Canada »<sup>3</sup>, laisse présager que le MCPC est sur le point d'être dissout au sein du MBAC. Selon les propos de Mayer, la distinction entre photographie canadienne et art international perd aujourd'hui de sa pertinence. Il soutient que la « ségrégation » de la photographie canadienne dans un musée indépendant reviendrait à dire qu'il existe une différence entre les photographes canadiens et les artistes. Dans son texte « Pour la défense du Musée canadien de la photographie contemporaine »<sup>4</sup>, Martha Langford réclame quant à elle le maintien du MCPC, en affirmant l'importance de l'existence d'un musée consacré au médium photographique, qui reconnaît sa spécificité et la diversité de ses pratiques. Le Service de la photographie cherchait à la fin des années 1970 à élever le statut de la photographie au rang des autres arts visuels. Alors que la reconnaissance institutionnelle de la photographie en tant qu'art est acquise, il semble aujourd'hui que l'enjeu se soit déplacé pour porter sur le type d'institution le plus apte à la valoriser.

---

<sup>3</sup> MAYER 2009.

<sup>4</sup> LANGFORD 2009.

## BIBLIOGRAPHIE

### SOURCES PREMIÈRES

#### I. MONTRÉAL

##### A. ONF

Dossier BT430-11302, « Photo Services », 7 p.

Dossier BT726-100952, « Service de la Photo / Stills Photo, 1976 à 1979 incl. », Robert Monteith, « Performance Appraisal – Lorraine Monk », 26 juillet 1976, 6 p.

Dossier BT985-116104, « Still Photography Division, HEAD : Lorraine Monk, nov. 76 à sept. 80, volume #1 », « Still Photography – National Film Board of Canada », rapport préparé par Maureen Cumbers présenté à Lorraine Monk, 19 février 1975, 4 p.

Dossier « Still Photography Division Budget, Director's Office, Ottawa Services Branch », Martha Hannah, « Introduction to Words and Photographs exhibition », document annexé au budget projeté de 1980-1981, 2 p.

Dossier « The National Film Board of Canada, Still Photography Division : A History and Analysis », Geoffrey James, « The Canada Council and Still Photography », juin 1978, 3 p.

Marjory McKay, « History of the National Film Board of Canada », manuscrit inédit datant de 1964, 147 p.

#### II. OTTAWA

##### A. BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division

Dossier « General », « NFB Exhibitions », note de service de Norman Hallendy à Lorraine Monk, 18 mars 1966, 2 p.

Dossier « History of NFB », « Still Photography Division, Annual Report 1970-1971 », 3 p.

Dossier « Letters to Board of Governors Re. Cuts in Still Budget – 1970 ».

Dossier « Letters to Board of Governors Re. Cuts in Still Budget – 1970 », lettre du photographe Lutz Dille à E.S. Coristine, *Secretary to the Board of Governors* de l'ONF, 1<sup>er</sup> octobre 1970, 1 p.

Dossier « Letters to Board of Governors Re. Cuts in Still Budget – 1970 », lettre de David P. Silcox, assistant Dean de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université York, à Sidney Newman, 21 janvier 1971, 1 p.

Dossier « New Policy Still Division 1969-70 », « New Direction for the Still Photography Division », 4 août 1970, 6 p.

Dossier « Photo-reportages, History of NFB », « Rapport annuel de la photothèque, 1965-1966 », n. p.

Dossier « Programming 1971-72 », « Stills Division Program 1971-1972 », 8 p.

Lorraine Monk, document préparé en novembre 1968 pour une présentation à la réunion tenue le 20 janvier 1969 à Montréal, 11 p.

« Annual Report 1972-73, Still Photography Division », 4 mai 1973, 3 p.

« Still Photography Division – Annual Reports – Photographic Exhibitions Stats », 2 p.

## B. MCPC

« Liste des expositions produites par le Service de la photographie de l'ONF & le Musée canadien de la photographie contemporaine/MBAC », document de travail remis dans un courriel de Carmen Robichaud à l'auteure, 20 mars 2009, 147 p.

« NFB/CMCP - Publications by Year », document de travail remis dans un courriel de Carmen Robichaud à l'auteure, 20 mars 2009, 4 p.

#### SOURCES SECONDES

ANONYME 1970a – Anonyme, « Introducing – Lorraine Monk », *Camera Canada*, n° 7, (décembre 1970), p. 4-7.

ANONYME 1970b – Anonyme, « NFB Austerity Stifling Creative Photography in Canada : Director », *Canadian Photography*, vol. 1, n° 10, (novembre 1970), p. 40.

ANONYME 1984 – Anonyme, « NFB Stills Division fights for survival », *Canadian Art*, vol. 1, n° 2, (décembre 1984), p. 12-14.

BAJAC 2005 – Bajac, Quentin, « Stratégies de légitimation : la photographie dans les collections du musée national d'Art moderne et du musée d'Orsay », *Études photographiques*, n° 16, (mai 2005), [En ligne], mis en ligne le 28 août 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/index736.html>, consulté le 31 octobre 2009.

BARRETT 1979 – Barrett, Dale, « A Talk by Lorraine Monk », *Photo Communiqué*, vol. 1, n° 1, (mars-avril 1979), p. 10-11.

BOUDON 1986 – Boudon, Raymond, « Qu'est-ce que l'idéologie ? », *L'idéologie*, Paris, Fayard, 1986, p. 29-52.

BOURDIEU 1966 – Bourdieu, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, n° 246, (novembre 1966), p. 865-906.

BRACE 1970 – Brace, Irvine A., « Creative Photography Gets Chop », *Canadian Photography*, vol. 1, n° 10, (novembre 1970), p. 1.

CONSEIL DES ARTS DU CANADA 2008 – Conseil des Arts du Canada, « Contexte », *Site du Conseil des Arts du Canada*, [En ligne], <http://www.canadacouncil.ca/aproposdenous/Contexte/default.htm>, dernière modification le 28 octobre 2008, consulté le 20 mai 2009, n. p.

COUVRETTE 1979 – Couvrette, Paul, « National Film Board Stills Division », in Ryerson Polytechnical Institute, Photographic Arts Department (dir.) *Canadian Perspectives. A National Conference on Canadian Photography*, Actes du colloque tenu du 1<sup>er</sup> au 4 mars 1979, Toronto, [Ryerson Polytechnical Institute Photographic Arts Departement], 1979, p. 254-284.

CRIMP 1991 (1981) – Crimp, Douglas, « Ancien et nouveau : de l'objet de musée à l'objet de bibliothèque » (1981), trad. par Claire Brunet, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, dossier « Exposition de la photographie », n° 35, (printemps 1991), p. 7-17.

DESSUREAULT 1999 – Dessureault, Pierre, *Regards échangés : le Québec, 1939-1970*, Catalogue réalisé pour accompagner l'exposition *Un document canadien* présentée au Musée canadien de la photographie contemporaine du 21 mai au 19 septembre 1999, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1999, 47 p.

DESSUREAULT 2005 – Dessureault, Pierre, « La question de la photographie », dans Leclerc, Denise et Pierre Dessureault, *Les années 60 au Canada*, Catalogue des expositions tenues au Musée des beaux-arts du Canada du 4 février au 24 avril 2005 et au Musée canadien de la photographie contemporaine du 22 janvier au 24 avril 2005, Ottawa, Division des publications, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, p. 114-165.

DICKSON 1982-1983 – Dickson, Jennifer, « Inspiration and Affirmation at the N.F.B. », *Artmagazine*, vol. 14, n° 61, (décembre 1982-février 1983), p. 30-34.

ENTREPRISES RADIO-CANADA 1989 – Entreprises Radio-Canada, *Les 50 ans de l'ONF*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1989, 168 p.

EVANS 1984 – Evans, Gary, *John Grierson and the National Film Board : the Politics of Wartime Propaganda*, Toronto, University of Toronto Press, 1984, 329 p.

EVANS 1991 – Evans, Gary, *In the National Interest : a Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*, Toronto, University of Toronto Press, 1991, 407 p.

FISHER 2004 (1991) – Fisher, Philip, « Art and the Future's Past » (1991), Bettina Messias Carbonell (dir.) *Museum Studies : An Anthology of Contexts*, Malden MA, Blackwell Publishing, 2004, p. 436-454.

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

GALASSI 1995 – Galassi, Peter, *Photographie américaine de 1890 à 1965 : à travers la collection du Museum of Modern Art, New York*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, p. 255 p.

GOULD 1982 – Gould, Allan M., « Lorraine Monk : Woman with a Mission », *Chatelaine*, vol. 55, n° 6, (juin 1982), p. 46, 146-156.

JAMES 1977 – James, Clifford Rodney, *Film as a National Art : NFB of Canada and the National Film Board Idea*, New York, Arno Press, 1977, 760 p.

KEMPF 2007 – Kempf, Jean, « John Szarkowski, *L'Œil du photographe* », *Études photographiques*, n° 21, (décembre 2007), [En ligne], mis en ligne le 21 septembre 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/index1603.html>, consulté le 23 juin 2009, n. p.

KUNARD 2004 – Kunard, Andrea, *Promoting culture through photography in the National Gallery of Canada and the Still Photography Division of the National Film Board of Canada*, thèse, Queen's University, 2004, 435 p., [En ligne], <http://proquest-umi-.com/pqdweb-?did=885613711-&sid=1-&Fmt=2-&clientId=13816-&RQT=309-&VName=PQD>, consultée le 16 septembre 2008.

LANGFORD 1996 – Langford, Martha, « The Canadian Museum of Contemporary Photography », *History of Photography*, dossier « Some Major Canadian Collections », vol. 20, n° 2, (été 1996), p. 174-180.

LANGFORD 2009 – Langford, Martha, « Pour la défense du Musée canadien de la photographie contemporaine », trad. par Emmanuelle Bouet, (2009), [En ligne], <http://www.savecmcp.ca/>, consulté le 24 avril 2009, n. p.

LANGFORD et ROMBOUT 1991 – Langford, Martha et Melissa K. Rombout, « Letter[s] to the editor », *VIEWS : The Journal of Photography in New England*, vol. 12, n° 3, (été 1991), p. 2.

LECLERC 2005 – Leclerc, Denise, « Intro », dans Leclerc, Denise et Pierre Dessureault, *Les années 60 au Canada*, Catalogue des expositions tenues au Musée des beaux-arts du Canada du 4 février au 24 avril 2005 et au Musée canadien de la photographie contemporaine du 22 janvier au 24 avril 2005, Ottawa, Division des publications, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, p. 12-19.

LECLERC et DESSUREAULT 2005 – Leclerc, Denise et Pierre Dessureault, *Les années 60 au Canada*, Catalogue des expositions tenues au Musée des beaux-arts du Canada du 4 février au 24 avril 2005 et au Musée canadien de la photographie contemporaine du 22 janvier au 24 avril 2005, Ottawa, Division des publications, Musée des beaux-arts du Canada, 2005, 188 p.

LUGON 2001 – Lugon, Olivier, *Le style documentaire : D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, 399 p.

LUGON 2007 – Lugon, Olivier, « L'esthétique du document : 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », dans Gunthert, André et Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 358-421.

MARESCA 2008 – Maresca, Sylvain, « La consécration artistique de la photographie en France : méandres et enjeux d'une reconnaissance inégale », dans Gaudez, Florent (dir.), *Les arts moyens aujourd'hui : actes du colloque international d'Albi, 30-31 mars, 1er avril 2006*, Paris, Harmattan, 2008, tome 1, p. 139-153.

MAYER 2009 – Mayer, Marc, « La photographie au Musée des beaux-arts du Canada », (1<sup>er</sup> mai 2009), [En ligne], <http://web.me.com/andlin2/SAVEtheCMCP/Press%28e%29.html>, consulté le 4 mai 2009, n. p.

MCMASTER 1976 – McMaster, Susan, « St. Joan in Silken Armour : an Interview with Lorraine Monk », *Branching Out*, vol. 3, n° 2, (février-mars 1976), p. 7-10.

MITCHELL 1986 – Mitchell, W. J. Thomas, *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, 226 p.

MOREL 2006 – Morel, Gaëlle, *Le photoreportage d'auteur : l'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS Éditions, 2006, Coll. « CNRS histoire », 154 p.

MOREL 2008 – Morel, Gaëlle (dir.), *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2008, 117 p.

MOULIN 1995 (1978) – Moulin, Raymonde, « La genèse de la rareté artistique » (1978), dans *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 161-191.

MOULIN 1995 (1985) – Moulin, Raymonde, « Photographie et société » (1985), dans *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p. 192-205.

NICHOLS 1991 – Nichols, Bill, *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 313 p.

OLIVER 1984 – Oliver, Catherine, « Still a Photo Division ? », *Afterimage*, vol. 12, n° 4, (novembre 1984), p. 3.

ONF 1960-1961 – 1977-1978 – Office national du film du Canada, *Rapport annuel – Office national du film du Canada*, Ottawa, National Film Board of Canada, 1960-1961 – 1977-1978, 18 rapports.

ONF 1963-1967 – Office national du film du Canada, *Répertoire des photos du Canada*, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1963-1967, 4 volumes.

ONF 1967a – Office national du film du Canada, *Stones of History : Canada's Houses of Parliament : a Photographic Essay / Témoin d'un siècle : le Palais du Parlement canadien : un essai photographique*, Ottawa, Imprimeur de la reine, 1967, n. p.

ONF 1967b – Office national du film du Canada, *Canada, A Year of the Land / Canada du temps qui passe*, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1967, 260 p.

ONF 1967c – Office national du film du Canada, *The Many Worlds of Lutz Dille / Lutz Dille et son univers*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa, National Film Board of Canada, Coll. « Image », vol. 1, 1967, n. p.

ONF 1968a – Office national du film du Canada, *Call Them Canadians : A Photographic Point of View / Ces visages qui sont un pays : recueillis par des photographes du Canada*, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1968, 245 p.

ONF 1968b – Office national du film du Canada, *Photography Canada, 1967 / Photographie Canada, 1967*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa, National Film Board of Canada, Coll. « Image », vol. 2, 1968, n. p.

ONF 1968c – Office national du film du Canada, *Other Places / Sous d'autres cieux*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa, National Film Board of Canada, Coll. « Image », vol. 3, 1968, n. p.

ONF 1969a – Office national du film du Canada, *If This is the Time : Photographed in Ghana by Michael Semak / Tant qu'il y a la vie : photographié au Ghana par Michael Semak*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Montréal, McGill-Queen's University Press, Coll. « Image », vol. 4, 1969, n. p.

ONF 1969b – Office national du film du Canada, *Seeds of the Spacefields : a Sequence of Ten Dreams / Cela commença par un rêve et ce fut la Création : une série de dix rêves*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa / Toronto, National Film Board of Canada / Martlet Press, Coll. « Image », vol. 5, 1969, n. p.

ONF 1970a – Office national du film du Canada, *A Review of Contemporary Photography in Canada / Une revue de la photographie contemporaine au Canada*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa, National Film Board of Canada, Coll. « Image », vol. 6, 1970, n. p.

ONF 1970b – Office national du film du Canada, *Normand Grégoire : Polyptych Two / Polyptyque deux*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa, National Film Board of Canada, Coll. « Image », vol. 7, 1970, n. p.

ONF 1970c – Office national du film du Canada, *B C Almanac (H) C-B*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa, National Film Board of Canada, Coll. « Image », vol. 8, 1970, n. p.

ONF 1971a – Office national du film du Canada, [*Image 9*], d'après une exposition réalisée par l'ONF, Ottawa, National Film Board of Canada, Coll. « Image », vol. 9, 1971, n. p.

ONF 1971b – Office national du film du Canada, *Les Ouvriers*, d'après une exposition réalisée par l'ONF, Montréal, Office national du film du Canada, Coll. « Image », vol. 10, 1971, 116 p.

ONF 1971c – Office national du film du Canada, *Série 4 : Normand Grégoire*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1971, 24 feuillets de planches.

ONF 1975 – Office national du film du Canada, Service de la photographie, *Signature 1 : Tom Gibson*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1975, 20 feuillets de planches.

ONF 1977 – Office national du film du Canada, Service de la photographie, *Signature 3 : Michael Torosian*, Ottawa, Office national du film du Canada, 1976, n. p.

ONF 1984 – Office national du film du Canada, Service de la photographie, *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board*, Edmonton, Hurtig, 1984, 176 p.

ONF 2007 – Office national du film du Canada, « Historique », *Site de l'ONF*, [En ligne], <http://www.onf.ca/a-propos/historique.php>, dernière modification le 10 juillet 2007, consulté le 8 août 2008.

PAYNE 1999 – Payne, Carol, *A Canadian Document*, Catalogue de l'exposition présentée au Musée canadien de la photographie contemporaine du 21 mai au 19 septembre 1999, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1999, 87 p.

PAYNE 2006 – Payne, Carol, « Lessons with Leah: Re-Reading the Photographic Archive of Nation in the National Film Board of Canada's Still Photography Division », *Visual Studies*, vol. 21, n° 1, (avril 2006), p. 4-22.

PHILLIPS 1991 (1982) – Phillips, Christopher, « Le tribunal de la photographie » (1982), trad. par Gérard Lefebvre, *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, dossier « Exposition de la photographie », n° 35, (printemps 1991), p. 19-47.

ROMBOUT 1991 – Rombout, Melissa K., « Imaginary Canada : Photography and the Construction of National Identity », *VIEWS : The Journal of Photography in New England*, vol. 12, n° 2, (printemps 1991), p. 4-9.

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

SAOUTER 2003 – Saouter, Catherine, « Persuader, manipuler : la propagande en démocratie » *Images et sociétés : le progrès, les médias, la guerre*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 76-110.

SCHAFER et FORTIER 1985 – Schafer, Paul et André Fortier, *Développement et croissance des politiques fédérales dans le domaine des arts 1944-1985*, s.l., s.n., 1985, 100 p.

SEMCHUK 1984-1985 – Semchuk, Sandra, « National Film Board Still Photography Division : a Personal View », *Parallogramme*, vol. 10, n° 2, (décembre 1984-janvier 1985), p. 15-17.

SONTAG 1993 (1977) – Sontag, Susan, *Sur la photographie*, trad. par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1993 (1977), 239 p.

STEICHEN 1955 – Steichen, Edward, *The Family of Man : The Photographic Exhibition Created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, New York, Simon and Schuster, 1955, 207 p.

TESKEY 2001 – Teskey, Susan (réal.), « Épisode 14 : Dans la fournaise de la guerre, 1940-1946 », *Le Canada, une histoire populaire*, Montréal, Société Radio-Canada, 2001, DVD, env. 120 min.

THOMAS 1996 – Thomas, Ann W., « The National Gallery of Canada », *History of Photography*, dossier « Some Major Canadian Collections », vol. 20, n° 2, (été 1996), p. 171-174.

TRUDEAU 1971 – Trudeau, Pierre Elliott, « Statement to the House of Commons on Multiculturalism », *Débats de la Chambre des communes*, Chambre des communes, 28<sup>e</sup> législature, 3<sup>e</sup> session, (8 octobre 1971), p. 8545-8546.

WICKENS-FELDMAN 1996 – Wickens-Feldman, Renate, « The National Film Board of Canada's Still Photography Division : The Griersonian Legacy », *History of Photography*, vol. 20, n° 3, (août 1996), p. 271-277.

## APPENDICE A

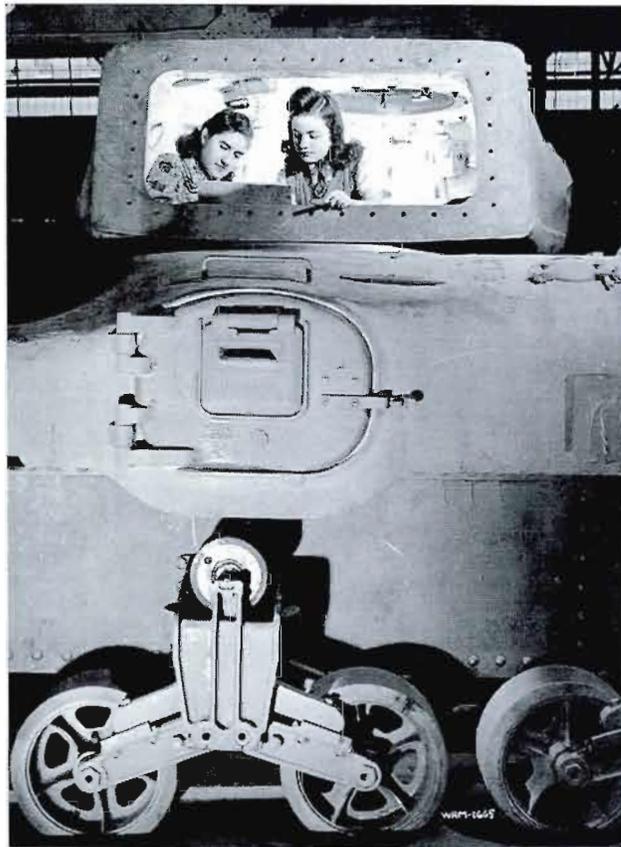
### LES FIGURES



**Figure 1.1 :** Attribué à Harry Rowed, *John Inglis Co., usine de fusils Bren, Toronto, 1941*

Légende d'origine : « On choisit souvent des filles pour occuper des postes importants dans les ateliers d'usinage et de soudage délicats. Ici, l'une d'elles met la dernière main à un chargeur de cartouches (PAYNE 1999, p. 71) ».

Source : PAYNE 1999, p. 17.



**Figure 1.2 :** Nick Morant, *Assemblage d'un char d'assaut RAM, Montréal, septembre 1942*

Source : DESSUREAULT 1999, p. 13.



**Figure 1.3 :** Harry Rowed, *Village canadien en guerre, Port Daniel, P.Q., novembre 1941*

Légende d'origine : « Japhet Langlois, propriétaire du magasin général, écoute les nouvelles d'outre-mer avec son fils cadet Lino (PAYNE 1999, p. 71) ».

Source : PAYNE 1999, p. 45.



**Figure 1.4 :** Harry Rowed, *Mademoiselle Alida Cyr faisant la classe à ses élèves, Port Daniel, novembre 1941*

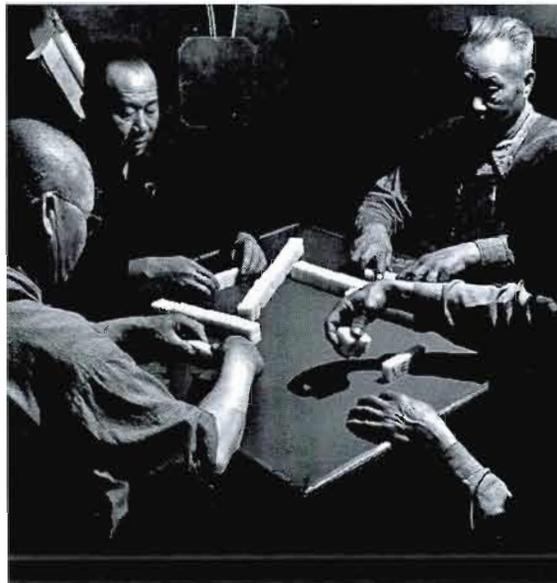
Source : DESSUREAULT 1999, p. 29.



**Figure 1.5 :** Guy Blouin, *Immigrants hollandais, juin 1950.*

Légende d'origine : « Des membres de la famille Adrianus Smits contemplant leurs terres à Richmond, Ontario. Les Smits sont des immigrants des Pays-Bas (PAYNE 1999, p. 26) ».

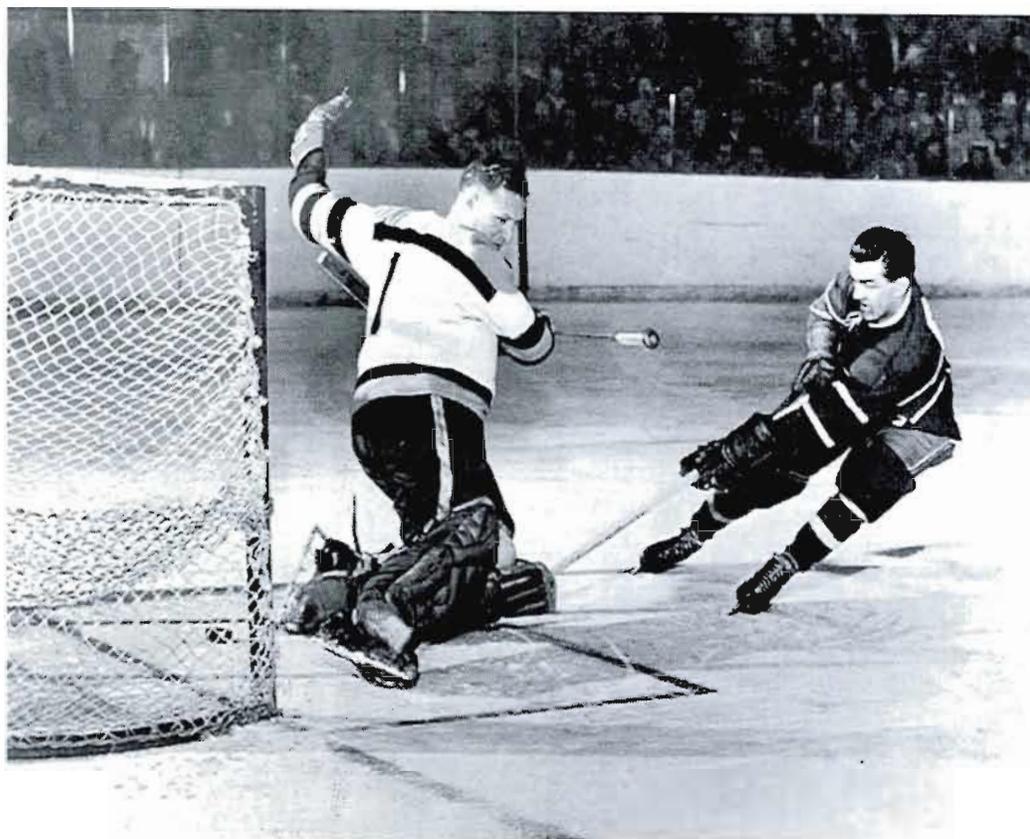
Source : PAYNE 1999, p. 26.



**Figure 1.6 :** Gar Lunney, *Chinatown, Vancouver, C.-B., novembre 1951.*

Légende d'origine : « Des fermiers chinois de Lulu Island jouent au Mah Jong avec des amis, en ville, un samedi après-midi (PAYNE 1999, p. 78) ».

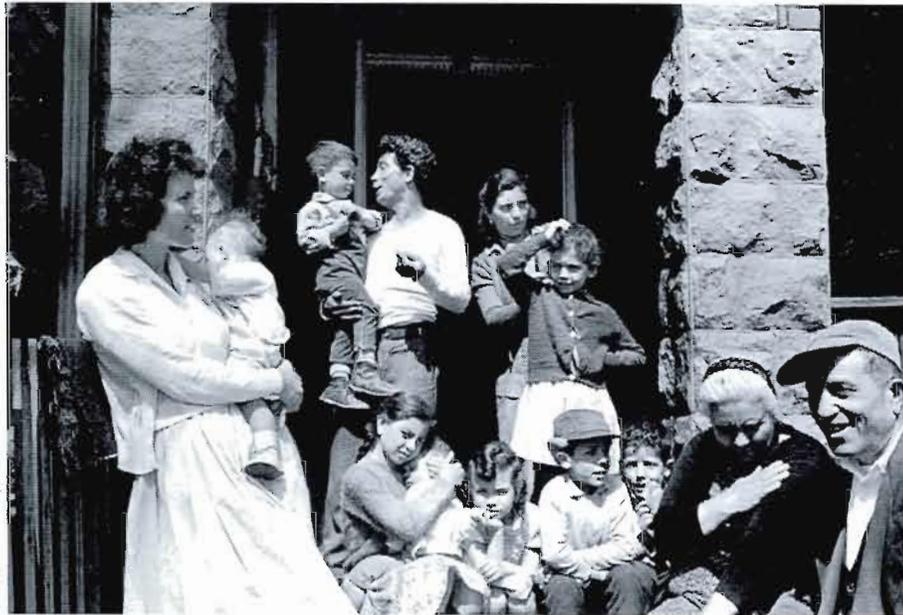
Source : PAYNE 1999, p. 25.



**Figure 1.7 :** Dave Bier, *Maurice Richard, Montréal, 1957.*

Légende d'origine : « Dans la soirée du 19 octobre 1957, la fameuse étoile canadienne du hockey, Maurice "Rocket" Richard, à droite, comptait son 500<sup>e</sup> but, le seul et unique professionnel de la ligue nationale de hockey à avoir réussi un tel exploit (PAYNE 1999, p. 82-83) ».

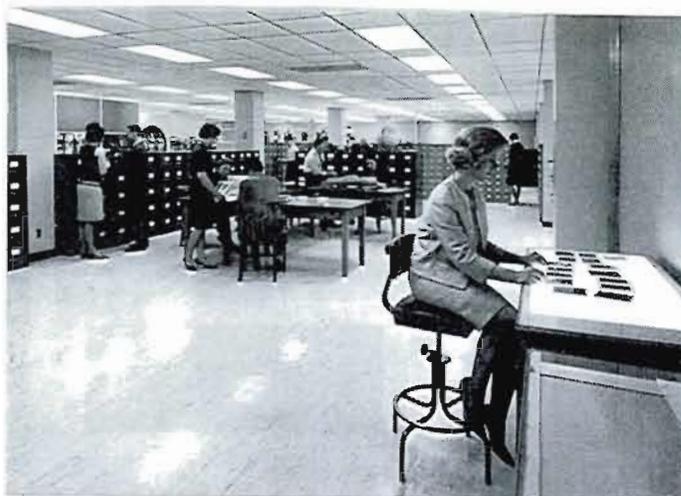
Source : PAYNE 1999, p. 61.



**Figure 1.8 :** Michael Semak, *La communauté italienne, Toronto, avril 1963.*

Légende d'origine : « Une famille nombreuse italienne profite d'un dimanche après-midi ensoleillé (PAYNE 1999, p. 84) ».

Source : PAYNE 1999, p. 63.



**Figure 1.9 :** La photothèque en avril 1965

Source : BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « Photo-reportages, History of NFB », « Rapport annuel de la photothèque, 1965-1966 », n. p.



**Figure 1.10 :** La Collection de la photographie esthétique.

Source : BA du MBAC, fonds du MCPC, NFB Still Photography Division, dossier « Photo-reportages, History of NFB », « Rapport annuel de la photothèque, 1965-1966 », n. p.



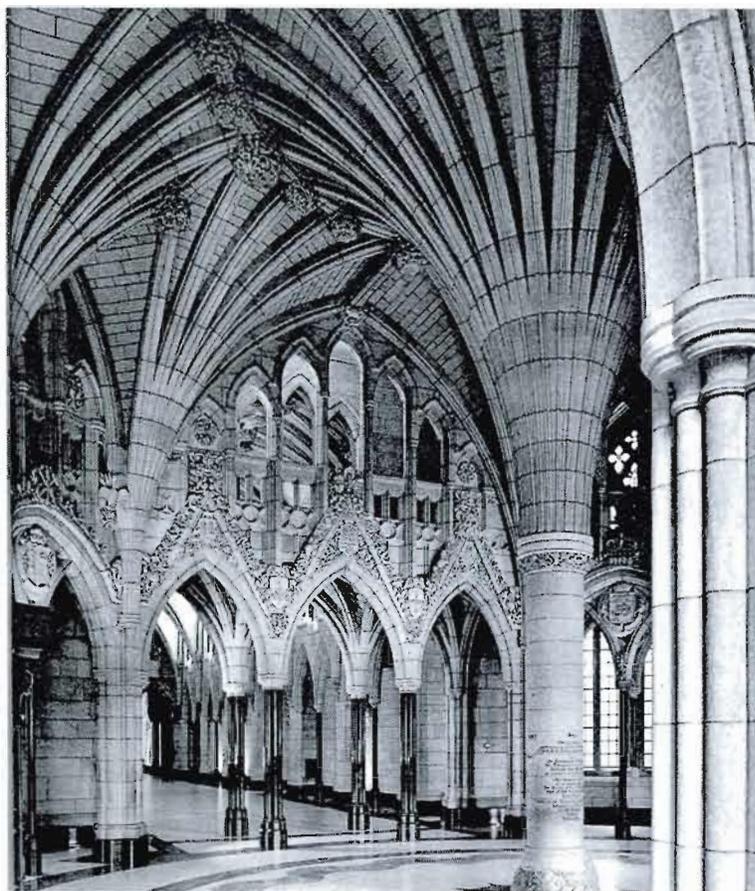
**Figure 2.1** : Harry Rowed, *La nouvelle route de la Colombie-Britannique vers l'Alaska, 1942*

Légende d'origine : « Le soldat Henry Mock d'Atlanta se fait photographier avec Jean Hall de Dawson Creek et deux de ses compagnons en profitent pour se moquer du couple (PAYNE 1999, p. 73.) ».

Source : PAYNE 1999, p. 17.

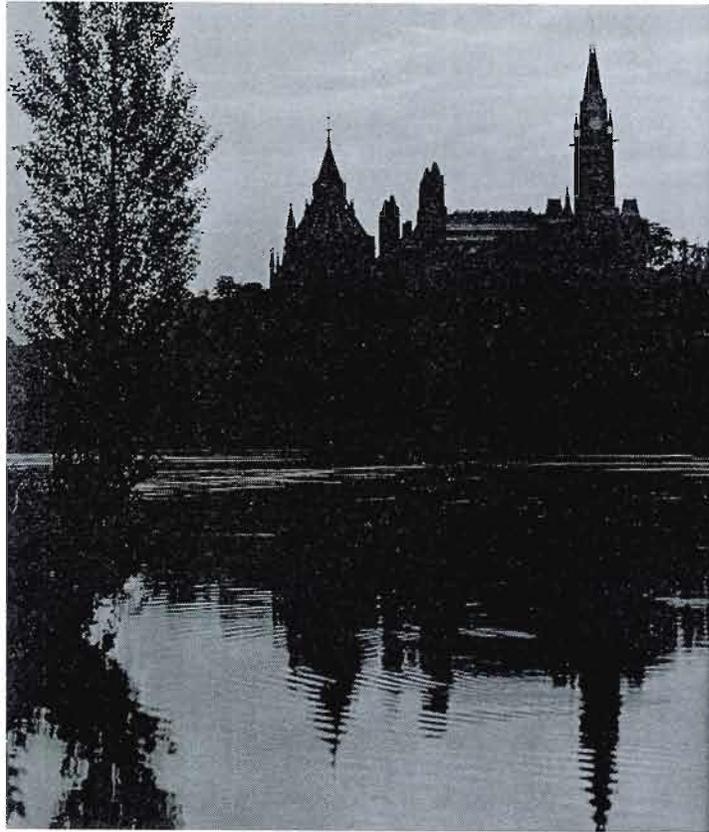






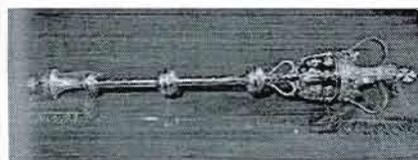
**Figure 2.4** : Chris Lund, sans titre.

Source : ONF 1967a, n. p.



**Figure 2.5** : Malak, sans titre.

Source : ONF 1967a, n. p.



La masse du Sénat est déposée sur la table lorsqu'il y a session.

En l'absence des monarques, le Gouverneur général et sa dame occupent les trônes.

Le trône du Sénat est fait de chêne et est décoré aux armoiries royales.



**Figure 2.6 :** Exemples de photographies agissant à titre de document pour illustrer le propos des légendes. Photos par Chris Lund.

Source : ONF 1967a, n. p.



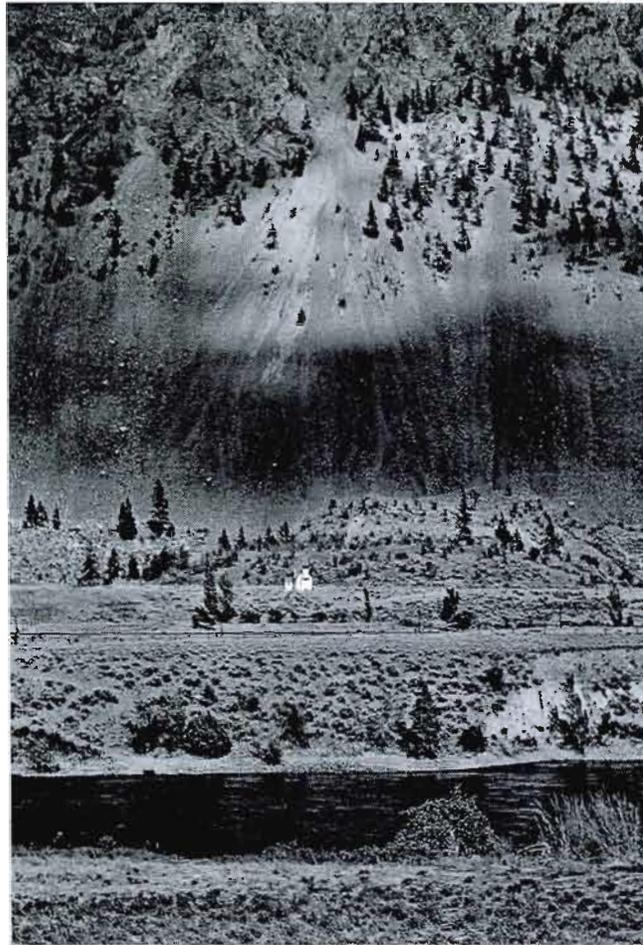
**Figure 2.7 :** John Bryan, *Entre Princeton et Hedley (Colombie-Britannique)*.

Source : ONF 1967b, p. 178.



**Figure 2.8 :** Freeman Patterson, *Kingston (Nouveau-Brunswick)*.

Source : ONF 1967b, p. 73.



**Figure 2.9 :** John de Visser, *Près de Spence's Bridge (Colombie-Britannique)*.

Source : ONF 1967b, p. 197.



**Figure 2.10** : Vue de l'exposition *The Family of Man*, 1955. Photo par Ezra Stoller.

Source : STEICHEN 1955, p. 5.



**Figure 2.11** : Michael Semak, sans titre.

Source : ONF 1968a, p. 82.



**Figure 2.12** : Michel Lambeth, sans titre.

Source : ONF 1968a, p. 39.



**Figure 2.13** : Michael Semak, sans titre.

Source : ONF 1968a, p. 181.



**Figure 2.14** : Exemple de mise en page caractéristique des livres du centenaire.  
Photo par Michael Semak.

Source : ONF 1968a, p. 72.



52 MICHEL PROULX Montréal, Québec 1967

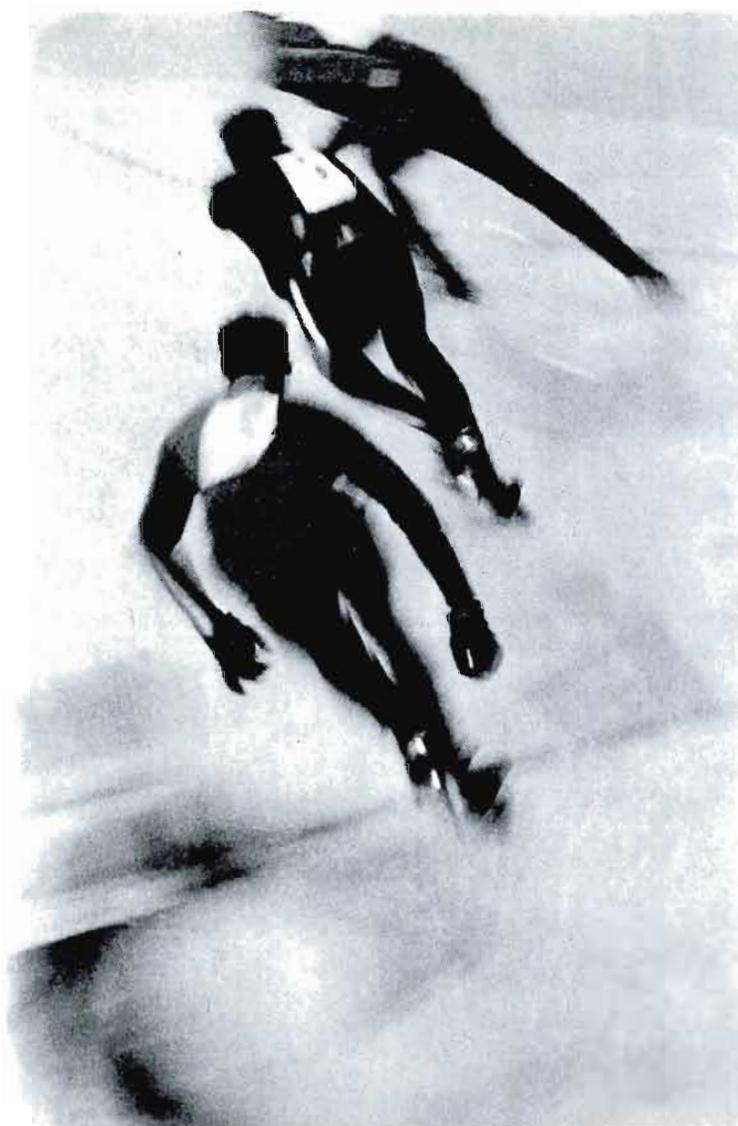
**Figure 2.15 :** Exemple de mise en page des livres de la série *Image*.  
Michel Proulx, *Montréal, Québec*, 1967.

Source : ONF 1968b, n. p., image n° 52.



**Figure 2.16 :** Lutz Dille, *Toronto, Ontario, Canada*, 1954.

Source : ONF 1967c, n. p., image n° 37.



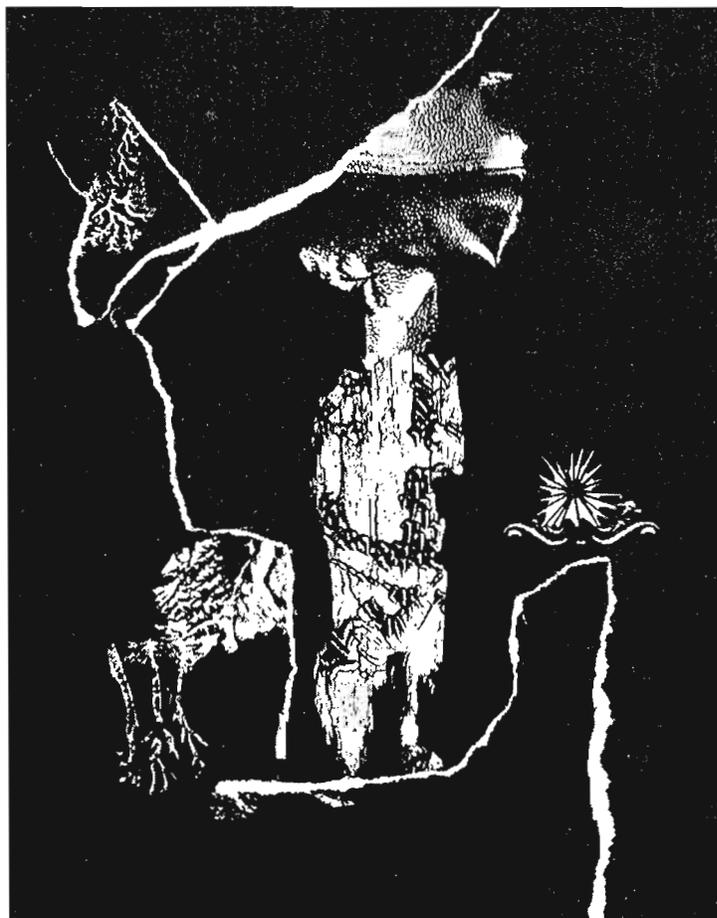
**Figure 2.17 :** John de Visser, *Quebec City, Québec*, 1964.

Source : ONF 1968b, n. p., image n° 72.



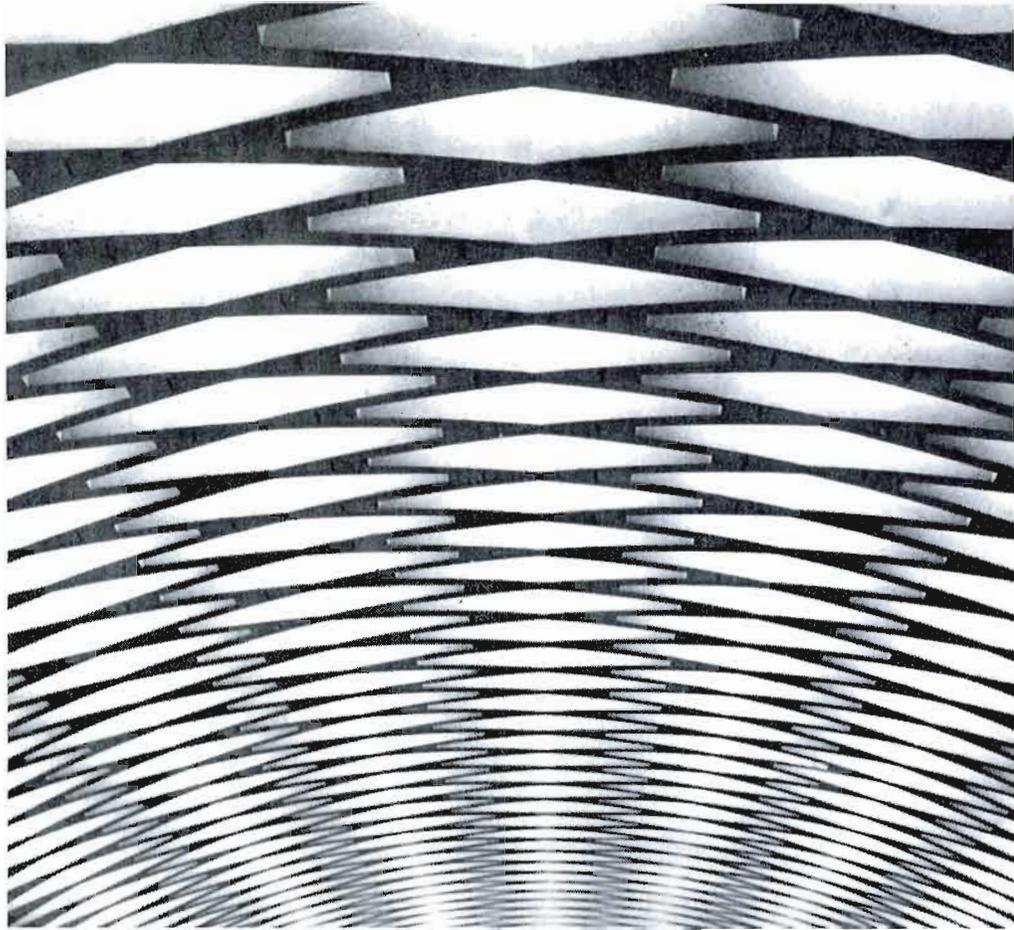
**Figure 2.18** : Michael Semak, *Toronto, Ontario*, 1966.

Source : ONF 1968b, n. p., image n° 148.



**Figure 2.19** : Gunther Karkutt, sans titre, 1965.

Source : ONF 1968b, n. p., image n° 47.



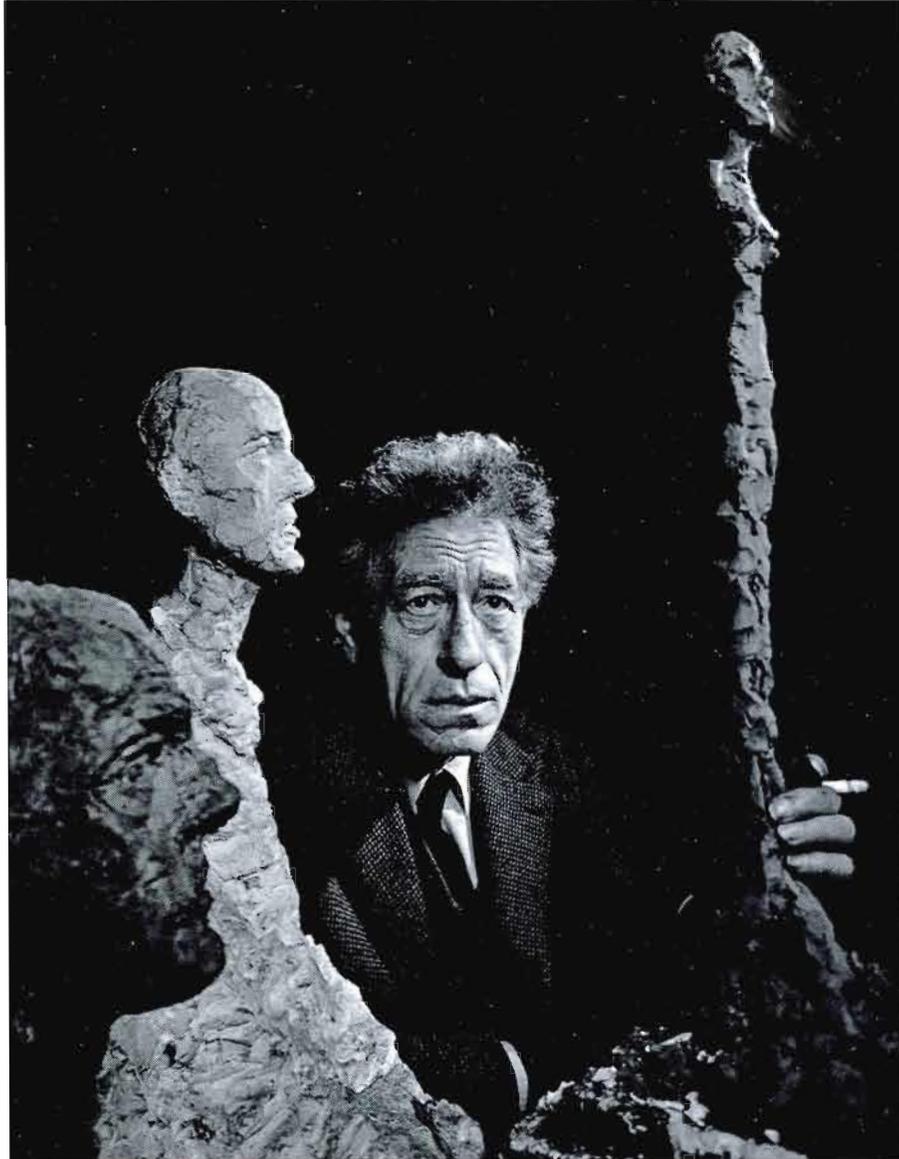
**Figure 2.20** : Michel Proulx, *Montréal, Québec*, 1967.

Source : ONF 1968b, n. p., image n° 48.



**Figure 2.21** : Vittorio Fiorucci, *Montréal, Québec*, 1965.

Source : ONF 1968b, n. p., image n° 97.



**Figure 2.22 :** Yousuf Karsh, *Alberto Giacometti, Paris, France, 1965.*

Source : ONF 1968c, n. p., image n° 52.



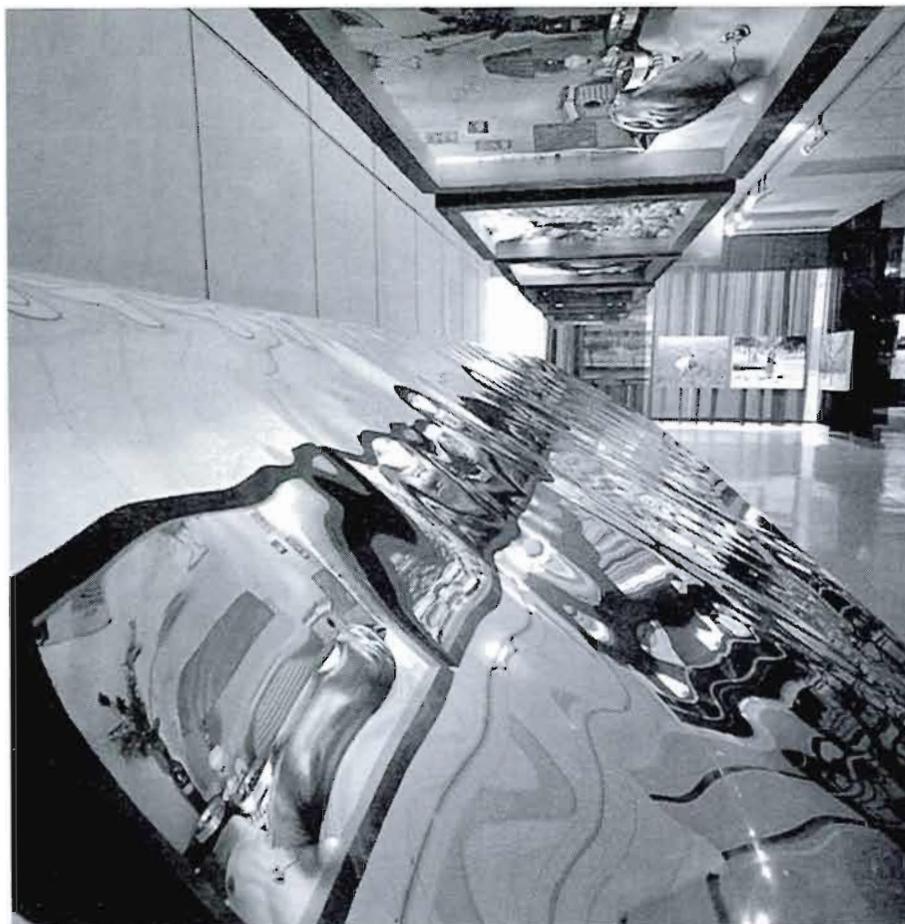
**Figure 2.23 :** Michael Semak, sans titre.

Source : ONF 1969a, n. p.



**Figure 2.24** : John Reeves, sans titre.

Source : ONF 1969b, n. p.



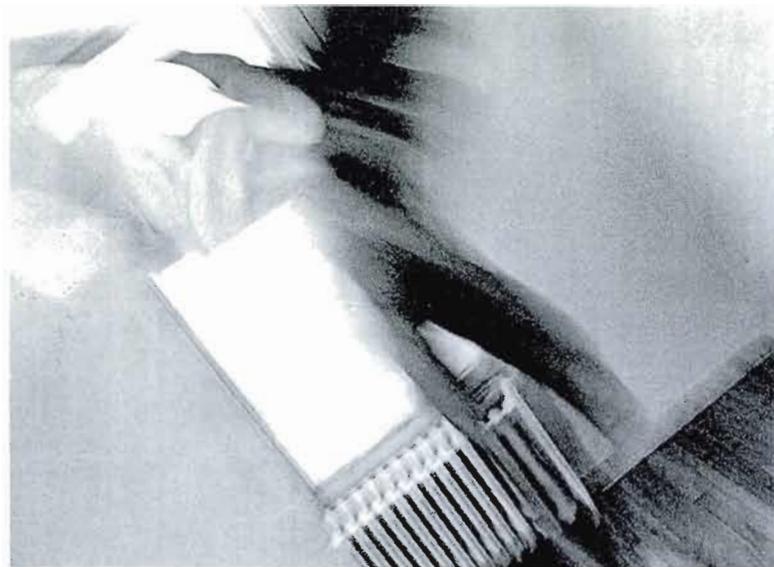
**Figure 2.25 :** « L'auto-animation » conçue par Norman Hallendy et Sharon Van Raalte pour l'exposition *Cela commença par un rêve et ce fut la Création* à la Galerie de l'Image, Ottawa, 1969. Photo par Chris Lund.

Source : ONF 1984, p. 11.



**Figure 2.26** : Karl Sommerer, sans titre.

Source : ONF 1970a, n. p.



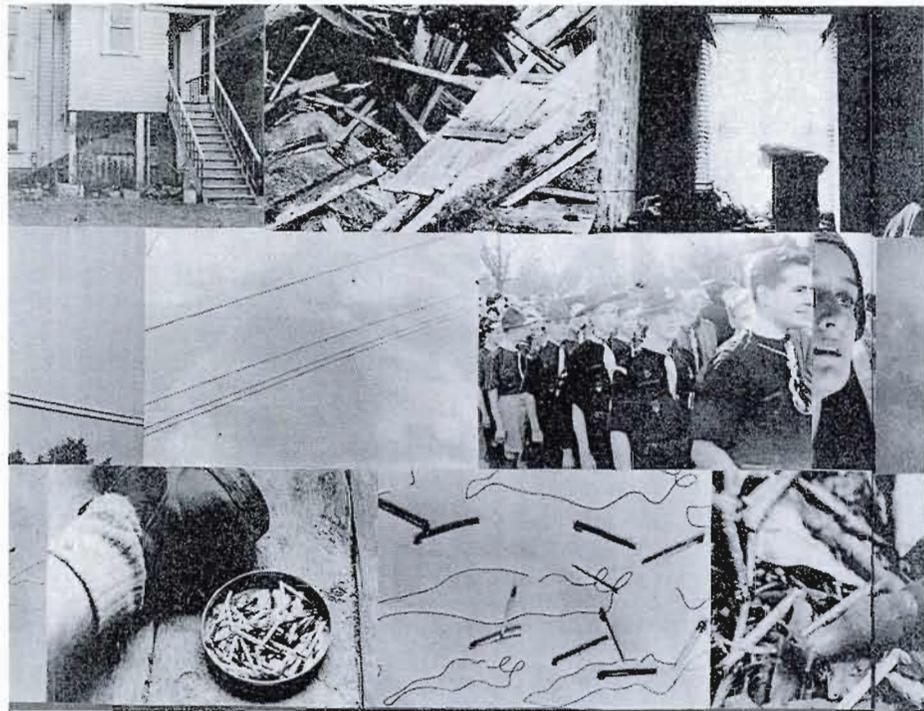
**Figure 2.27** : Normand Grégoire, sans titre.

Source : ONF 1970b, n. p.



**Figure 2.28** : Normand Grégoire, sans titre.

Source : ONF 1970b, n. p.



**Figure 2.29** : Gerry Gilbert, sans titre.

Source : ONF 1970c, n. p.

PART ONE: A WORK BOOK



A CAR MOVING 20 M.P.H. PHOTOS ARE TAKEN 5 - 10 SECONDS APART  
CAR FACING NORTH WEST ONTO 6th AVENUE ON OAK STREET HILL  
FAR DISTANT VIEW OF VANCOUVER INDUSTRIAL STORAGE PANOR-  
AMA

B COMPARE THE (ABOVE) TWO PHOTOS. HOW MANY DIFFERENCES,  
SIMILARITIES, OR PARTICULAR OBSERVATIONS OF GIVEN PERCEPTUAL  
MOVING OR STATIC ACTIVITIES, SYSTEMS, PROCESSES ETC., CAN YOU  
SEE? WHAT PREDICTIONS, ASSUMPTIONS OR PROPOSITIONS, DO THE  
CONTENT OF THESE PHOTOS PROVIDE?

(15)

<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>	<hr/> <hr/> <hr/> <hr/> <hr/>
-------------------------------	-------------------------------

Figure 2.30 : Christos Dikeakos, sans titre.

Source : ONF 1970c, n. p.



**Figures 2.31** : Pierre Vinet, sans titre.

Source : ONF 1971a, n. p.



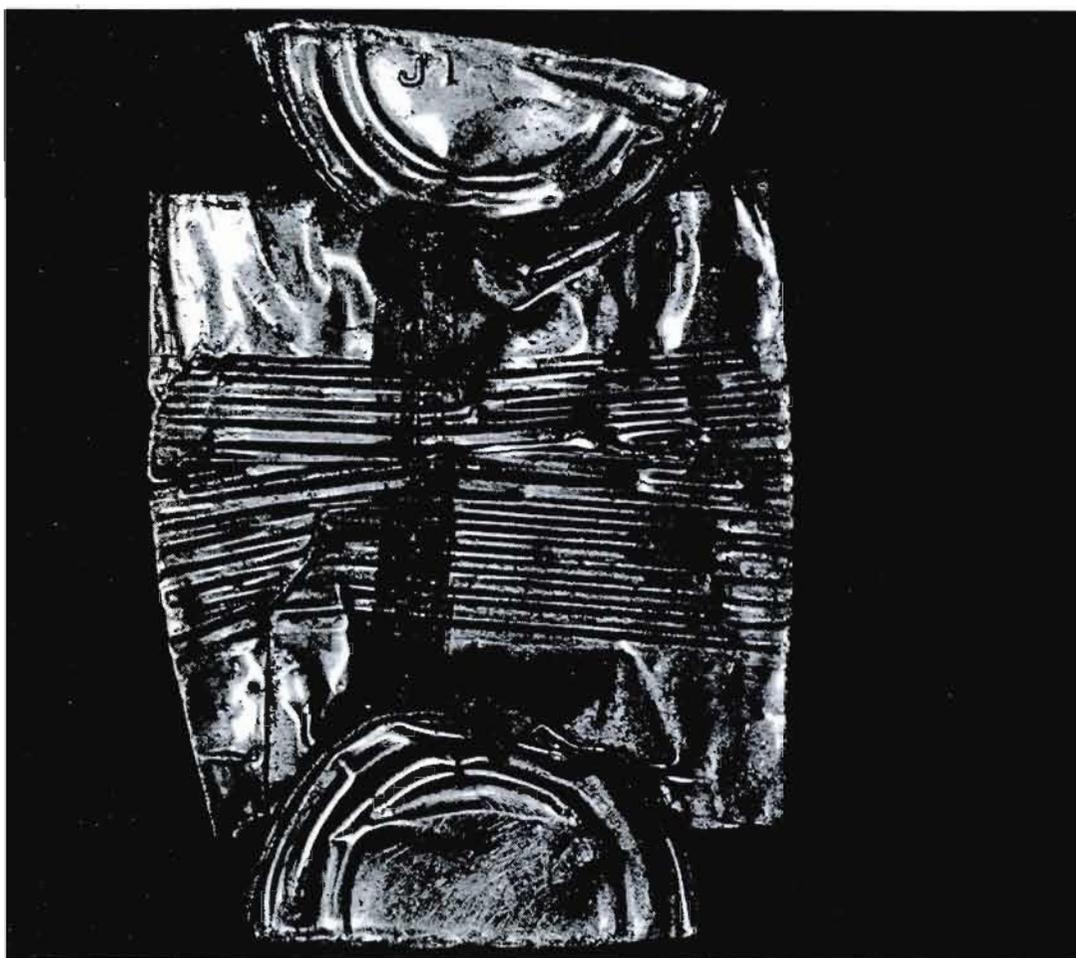
Figure 2.32 : Pierre Gaudard, sans titre.

Source : ONF 1971b, p. 40.



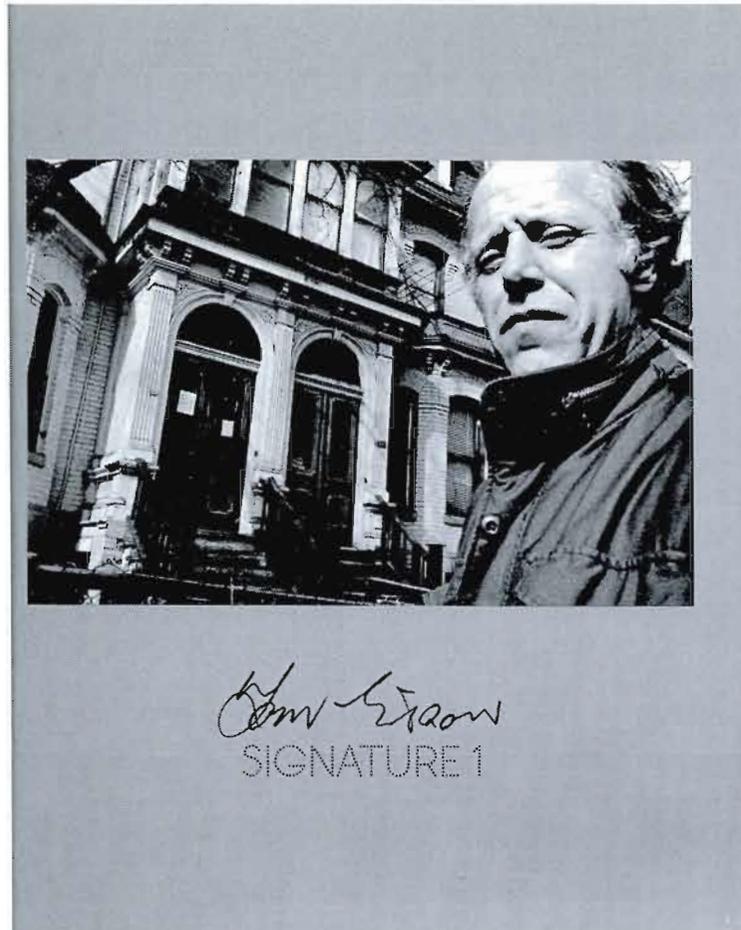
Figure 2.33 : Pierre Gaudard, sans titre.

Source : ONF 1971b, p. 92.



**Figure 2.34 :** Normand Grégoire, *Série 4, Photo 7.*

Source : ONF 1971c.



**Figure 2.35 :** Page couverture de *Signature 1* : Tom Gibson.  
Tom Gibson, *Autoportrait*, 1969.

Source : ONF 1975.



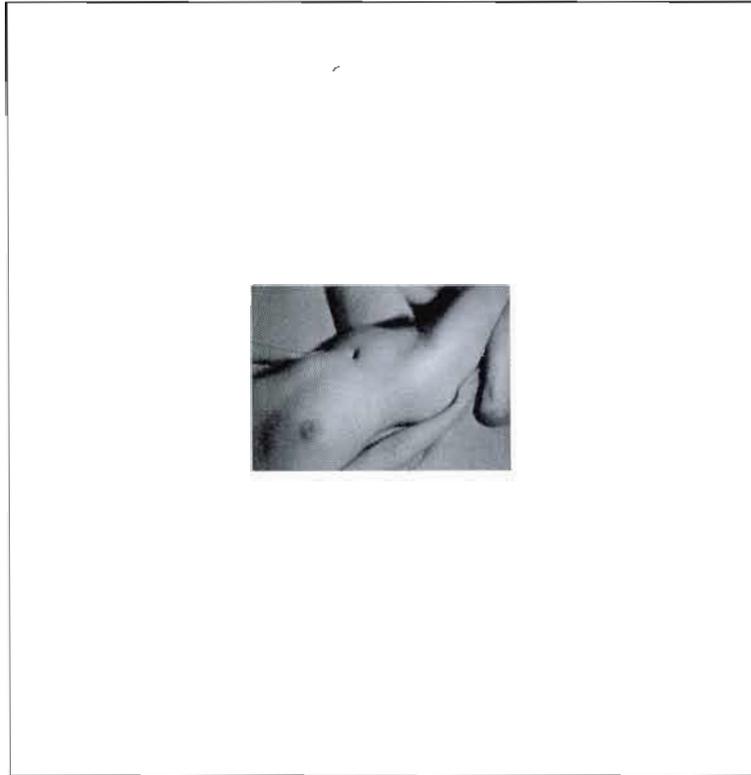
**Figure 2.36 :** Tom Gibson, *Deux noires, rue Yonge*, 1972.

Source : ONF 1975, n. p., image n° 13.



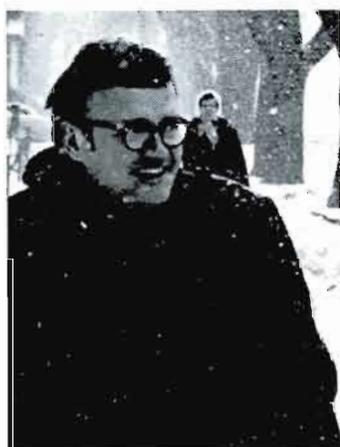
**Figure 2.37 :** Tom Gibson, *Robes dans une vitrine*, 1970.

Source : ONF 1975, n. p., image n° 5.



**Figure 2.38** : Michael Torosian, sans titre.

Source : ONF 1977, n. p.



Lutz Dille

**Figure 2.39** : Portrait de Lutz Dille accompagné de sa signature. Photo par Borge Jorgensen.

Source : ONF 1967c, n. p.



**Figure 3.1 :** Ronald Labelle, « *Field Day* » du groupe de motards *Satan's Choice*, Candiac, juillet 1967.

Source : DESSUREAULT 1999, p. 37.



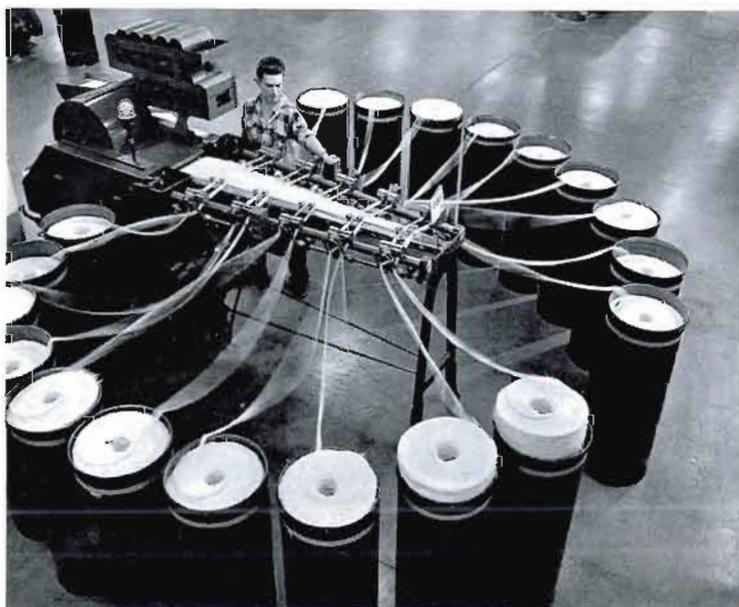
**Figure 3.2 :** Pierre Gaudard, sans titre.

Source : ONF 1971b, p. 109.



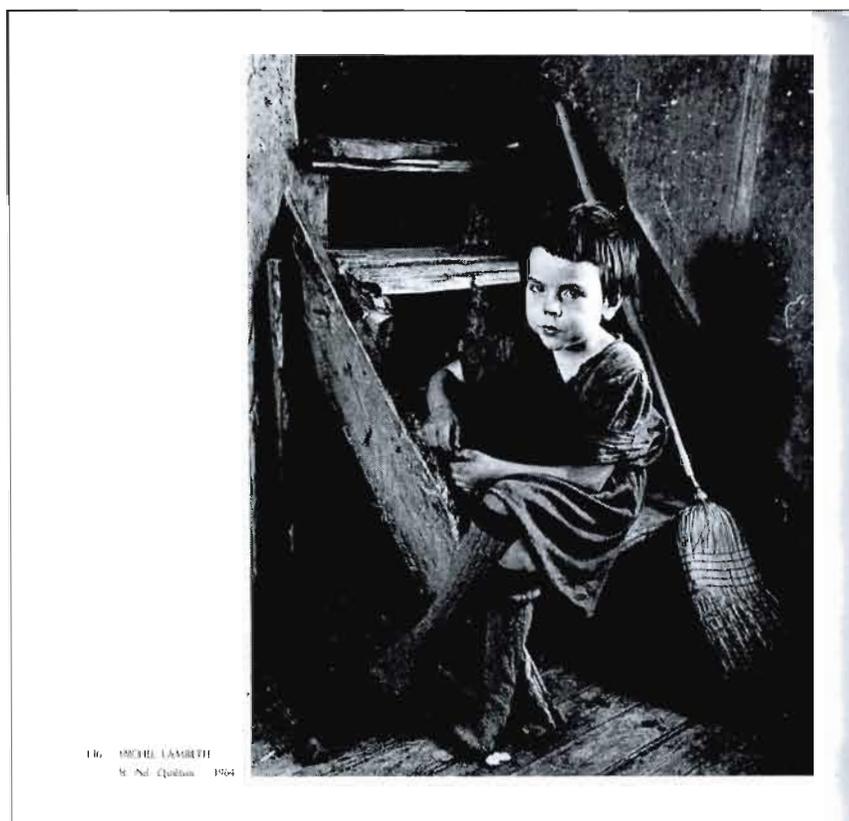
**Figure 3.3 :** Malak, *Manufacture de coton, Valleyfield, P.Q., 1958.*

Source : PAYNE 1999, p. 60.



**Figure 3.4 :** Malak, *Transformation du coton, Dominion Textile Inc., Valleyfield, Québec, 1958.*

Source : ONF 1984, p. 4.



**Figure 3.5 :** Michel Lambeth, *St. Nil, Québec*, 1964.

Source : ONF 1968b, p. 136.