

Université de Montréal

**Les commandes de photographies documentaires dans le studio Notman (1858-1909)
Naissance d'une mythologie canadienne de l'âge moderne.**

Par
Flore Théry

Département d'Histoire de l'art & Etudes cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de
Maître ès Arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2017

© Flore Théry, 2017

Université de Montréal
Faculté des Études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**Les commandes de photographies documentaires dans le studio Notman (1858-1909)
Naissance d'une mythologie canadienne de l'âge moderne.**

Présenté par
Flore Théry

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet, directrice de recherche
Louise Vigneault, président rapporteur
Philippe Despoix, membre du jury

RÉSUMÉ

Notre mémoire se propose d'étudier trois séries de commandes photographiques passées au studio Notman – le plus important studio de photographie de Montréal – entre 1858 et 1909. Tout d'abord, en 1858, la compagnie de chemin de fer du Grand-Tronc demande à William Notman de photographier la construction du pont Victoria. Ensuite, en 1871, Notman choisit Benjamin Baltzly pour accompagner le Geological Survey et le Pacific Railway Survey en Colombie-Britannique. Enfin, en 1884, William McFarlane Notman est engagé pour documenter la construction du Canadian Pacific Railway et promouvoir les paysages de l'Ouest du Canada. Les commandes seront répétées régulièrement jusqu'en 1909.

Face à ces trois corpus de photographies, nous menons une double enquête : chercher pourquoi ces différents commanditaires eurent recours à la photographie, qui était un médium neuf, coûteux et peu pratique, mais aussi, comprendre l'impact de ces photographies sur le public. L'analyse systématique des choix de composition des photographies, dont l'appartenance au champ artistique n'est pas évidente, et l'examen précis de leur diffusion, nous a permis d'affirmer qu'elles véhiculent une mythologie canadienne de l'âge moderne, liée à l'esprit d'exploration et à la première révolution industrielle. Ces mythes sont ceux du progrès, de la domination de l'Homme sur la nature, de la conquête de l'Ouest et de la construction de la Nation.

Mots-clés : photographie, studio Notman, mythologie, Benjamin Baltzly, construction de la Nation, imaginaire géographique.

ABSTRACT

Our thesis studies selections from three photographic bodies of work commissioned for the Notman studio – the most important photographic studio of Montreal in the second half of the nineteenth century – between 1858 and 1909. In 1858, the Grand Trunk Railway of Canada commissions William Notman to photograph the construction of the Victoria Bridge. Then, in 1871, Notman chooses Baltzly to accompany the Geological Survey of Canada and the Pacific Railway Survey in British-Columbia. Finally, William McFarlane Notman is hired to document the construction of the Canadian Pacific Railway and to advertise the Canadian West through its landscape and wilderness. The commissions were renewed and lasted until 1909.

Considering these three bodies of photographic works, we investigate on two fronts: firstly, inquiring into why these clients resorted to photography, which was at the time a new, costly and cumbersome medium, secondly, understanding the impact that photography had on a wider public. The systematic analysis of the composition of these photographs, whose identification as artistic work is problematic, has allowed us to affirm that they convey a Canadian mythology of the modern age, linked to a pioneering spirit and to the Industrial Revolution. These myths are the following: the myth of progress, the domination of man over nature, the conquest of the Canadian West and Nation-building.

Key-words : Photography, Notman Studio, mythology, Benjamin Baltzly, Nation-building, geographical imagination.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| Résumé | i |
| Abstract..... | ii |
| Table des matières | iii |
| Liste des figures..... | v |
| Remerciements | x |
| Introduction | 1 |
| Chapitre 1 : William Notman, photographe du pont Victoria (1858-1860)..... | 12 |
| 1.1 Le studio Notman | 13 |
| 1.1.1 La formation de William Notman | 13 |
| 1.1.2 L'établissement d'une stratégie commerciale | 14 |
| 1.1.3 Notman, photographe de la reine..... | 16 |
| 1.2 Photographie et valeurs modernes..... | 19 |
| 1.2.1 La commande du pont Victoria | 19 |
| 1.2.2 La transmission des valeurs modernes | 21 |
| 1.2.3 Les photographies de Notman | 25 |
| Chapitre 2 : Benjamin Baltzly en Colombie-Britannique (1871)..... | 33 |
| 2.1 Photographier et diffuser | 34 |
| 2.1.1 La commande photographique | 34 |
| 2.1.2 La diffusion des photographies | 37 |
| 2.2 Les photographies..... | 41 |
| 2.2.1 Un enjeu scientifique..... | 41 |
| 2.2.2 Le mythe de la conquête de l'Ouest canadien | 46 |
| 2.2.3 La tension entre art et document | 51 |
| Chapitre 3 : William McFarlane Notman, photographe du Canadian Pacific Railway (1884-1909)..... | 57 |
| 3.1 La commande de William Van Horne..... | 58 |
| 3.1.1 Les enjeux de la construction du Canadian Pacific Railway | 58 |
| 3.1.2 Les Notman et Van Horne | 60 |
| 3.1.3 Les voyages de William McFarlane Notman dans l'Ouest canadien | 62 |

| | |
|---|----|
| 3.2 Divers moyens de diffusion : tirages, publications et expositions | 65 |
| 3.3 Construire l’imaginaire de l’Ouest et la Nation canadienne..... | 70 |
| 3.3.1 Promouvoir le tourisme et l’immigration..... | 70 |
| 3.3.1.1 Le tourisme | 72 |
| 3.3.1.2 Les colons | 80 |
| 3.3.2 Une ombre au tableau ?..... | 82 |
| Conclusion..... | 86 |
| Bibliographie | 90 |
| Figures | 96 |

LISTE DES FIGURES

Figure 1 – William Notman (1826-1891), *Groupe de stéréogrammes provenant de la boîte d'érable, pont Victoria, Montréal, QC, 1859-1860* 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 52x72 cm, Don de Mr James Geoffrey Notman, N-0000.193.96-104, © Musée McCord

Figure 2 – *Boîte d'érable, 1860-1861, 19^e siècle, bois et métal, 60.3x80x14,6cm, Don de James Geoffrey Notman, N-0000.193.320, © Musée McCord*

Figure 3 – William Notman (1826-1891), *La carriole du capitaine Crow au studio Notman, rue Bleury, Montréal, QC, 1868-1869, 1869, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 12,7x17,78cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-36785.1, ©Musée McCord*

Figure 4 – William Notman (1826-1891), *Vue de l'intérieur de la structure du tube et échafaudage, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1859, 19^e siècle, N-0000.193.133 © Musée McCord*

Figure 5 – William Notman (1826-1891), *Murs de la culée depuis l'entrée du tube no 1, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton - Papier albuminé, 7.3 x 7 cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.145.1, © Musée McCord*

Figure 6 – William Notman (1826-1891), *Intérieur du pont Victoria, QC, 1858, 1858, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton - Papier albuminé, 7.3 x 7 cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.151.1, © Musée McCord*

Figure 7 – William Notman (1826-1891), *Partie inférieure du tube central, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7x14cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.97.1-2 © Musée McCord*

Figure 8 – William Notman (1826-1891), *Pont Victoria, Montréal, QC, 1859-1860, Vers 1859-1860, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 32x51cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.114, © Musée McCord*

Figure 9 – William Notman (1826-1891), *Hommes détruisant un caisson batardeau, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1971, 20^e siècle, Gélatine argentique, 10x12cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-7023.0, © Musée McCord*

Figure 10 – Alexander Henderson (1831-1913), *Débâcle sur la culée du pont Victoria, Montréal, QC, 1873, 1873, 19^e siècle, MP-0000.1452.62, © Musée McCord*

Figure 11 – Alexander Henderson (1831-1913), *Glace sur la culée du pont Victoria, Montréal, QC, vers 1870, Vers 1870, 19^e siècle, MP-0000.3301.1, © Musée McCord*

Figure 12 – William Notman (1826-1891), *Intérieur du tube central, Pont Victoria, Montréal, QC, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7x14cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.100.1-2, © Musée McCord

Figure 13 – William Notman (1826-1891), *Entrée nord avec une inscription, pont Victoria, Montréal, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7.3x7cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.142.1, ©Musée McCord

Figure 14 – Alexander Henderson (1831-1913), *Pont Victoria, Montréal, QC, vers 1870*, vers 1870, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 24 x 33,5cm, Don de Miss E.Dorothy Benson, MP-0000.1452.54, © Musée McCord

Figure 15 – James George Parks, *Pont Victoria, Montréal, QC, vers 1875*, Vers 1875, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 8.8x17.7, Don de Mrs. J.B.Larmont, MP-0000.2917, © Musée McCord

Figure 16 – William Notman (1826-1891), *Structure du tube et échafaudage no8, Pont Victoria, Montréal, QC, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 22 x 29cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.127, ©Musée McCord

Figure 17 – William Notman (1826-1891), *Salle du banquet dans la culée nord du pont Victoria, Montréal, QC, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 10x17cm, Don du Dr. W.D. Lighthall, N-0000.114, © Musée McCord

Figure 18 – William Notman (1826-1891), *Pose de la pierre du monument marquant les tombes de 6000 immigrants, pont Victoria, Montréal, QC, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7.3x7cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.157, © Musée McCord

Figure 19 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Cascade sur la rivière Garnet, rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd, I-69978.1, © Musée McCord

Figure 20 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rapides Murchison, rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70025.1, © Musée McCord

Figure 21 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rivière Mad, près de la jonction avec la rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur

papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69962.1, © Musée McCord

Figure 22 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rochers creusés par la glace, Victoria, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Argent, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I.69912.1, © Musée McCord

Figure 23 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Confluent des rivières McLellan et Canoe, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70006.1, ©Musée McCord

Figure 24 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Lac Cranberry, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70009.1, © Musée McCord

Figure 25 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Scène de montagne près de la grande fourche du fleuve Fraser, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69998.1, © Musée McCord

Figure 26 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rochers creusés par la glace, Victoria, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69911.1, © Musée McCord

Figure 27 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Arbres forestiers sur la rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Plaque de verre au collodion humide, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69974, © Musée McCord

Figure 28 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Battle Bluff, lac Kamloops, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69941.1, © Musée McCord

Figure 29 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *L'équipe de la Commission géologique après une nuit d'orages, rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69975.1, © Musée McCord

Figure 30 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Portage de canots à la porte amont, rapides Murchison, rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70020.1, © Musée McCord

Figure 31 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Jonction des rivières North et South Thompson à Kamloops, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Plaque de verre au collodion humide, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69947, © Musée McCord

Figure 32 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Moulin de Tranquille, lac Kamloops, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Plaque de verre au collodion humide, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69933, © Musée McCord

Figure 33 – Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Hell's Gate, sur la rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69926.1, © Musée McCord

Figure 34 – William A. Cooper, *Sir William Van Horne, copie réalisée en 1916*, Copié en 1916, 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., II-212767.0, © Musée McCord

Figure 35 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Le pont Nipigon sur la ligne du Canadien Pacifique, Ont., 1887*, 1887, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1605, © Musée McCord.

Figure 36 - William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Shuswap sur la route du C.P., près de Sicamous, C.-B., 1889, copie réalisée vers 1902*, Vers 1902, 19^e siècle ou 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 8x10cm, Don de Mr Stanley G. Triggs, N-0000.25.1056, © Musée McCord

Figure 37 -William McFarlane Notman (1857-1913), *Extrémité est du tunnel, mont Stephen, C.-B., 1884*, 1884, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1360, © Musée McCord

Figure 38 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Vallée Kicking Horse, C.-B., 1884*, 1884, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 17x23cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View – 1353.1, © Musée McCord

Figure 39 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Le tunnel du mont Stephen sur la ligne du CP, C.-B., 1887*, 1887, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1655, © Musée McCord

Figure 40 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Mont Burgess, lac Emerald, C.-B., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2081, © Musée McCord

Figure 41 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb 1889, 1900-1930*, 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 12x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2066, © Musée McCord

Figure 42 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb, 1909*, 1909, 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-4721, © Musée McCord

Figure 43 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Boucle montrant quatre voies ferrées du CP, C.-B., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2120, © Musée McCord

Figure 44 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Mustatem Moutiapec (Horse Roots), Cri, Calgary, Alb., 1887*, 1887, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1814, © Musée McCord

Figure 45 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Jeune guerrier pied-noir près de Calgary, Alb., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2167, © Musée McCord

Figure 46 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Charrue à siège sur la route du C.P., Man., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2028, © Musée McCord

Figure 47 – Wm.Notman&Son, *Construction d'un fossé d'irrigation, Canadian North West irrigation Co., près de Lethbridge, Alb., 1904*, 1904, 20^e siècle, View-8491, © Musée McCord

Figure 48 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Col Rogers et mont Carroll sur la route du C.P., C.-B., 1887*, 1887, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View – 1682, © Musée McCord

Figure 49 – William McFarlane Notman (1857-1913), *Groupe d'ouvriers chinois du CP, Parc des Glaciers, C.-B., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2117, © Musée McCord

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, à ma directrice de recherche Suzanne Paquet, pour ses conseils, sa patience et sa compréhension. Dès le début, elle m'a encouragée à croire en mon sujet de recherche et m'a poussée à en découvrir la richesse. Ses relectures ont toujours été faites avec efficacité, rapidité et attention, facilitant grandement l'avancée de mon travail.

A Mme Hélène Samson, directrice des Archives Notman au Musée McCord, qui a pris le temps de me rencontrer et d'éclairer de nombreuses zones d'ombre de mon travail. Mais aussi, à l'équipe des archives du Musée McCord, grâce à laquelle j'ai pu effectuer des recherches dans les meilleures conditions.

A Marc, pour son soutien sans faille. A ses parents, pour leur aide et leur générosité.

A Eléonore C., Raphaëlle et Isabelle, pour leurs conseils et leurs précieuses relectures.

A Pierre, Tiphaine, Pauline et Louise. Merci de continuer à m'inspirer de l'autre côté de l'Atlantique.

Enfin, bien évidemment, à mes parents, pour lesquels quelques mots seraient trop peu.

INTRODUCTION

« [...] malgré des efforts soutenus en matière de recherche et de diffusion et la publication de nombreux ouvrages sur différents volets de l'œuvre de Notman, le photographe demeure encore méconnu du public montréalais, canadien et international. Curieux paradoxe lorsque l'on connaît le rayonnement – au pays et à l'étranger – de cet artiste à son époque. Entrepreneur, précurseur et ardent défenseur de son art, il a documenté mieux que quiconque la naissance de la nation canadienne et l'histoire de Montréal, ville pivot du développement du pays. » (SAMSON et SAUVAGE, 2016, n.p.)

Depuis 1956, les archives Notman du Musée McCord de Montréal abritent plus de deux-cent mille négatifs sur verre et quatre-cent cinquante mille épreuves photographiques. On y découvre le travail immense réalisé par les photographes du studio Notman dans la deuxième moitié du 19^e siècle. Pourtant, ce travail connaît un manque de visibilité frappant, comme le souligne Hélène Samson, conservatrice des archives Notman et initiatrice de la dernière grande exposition consacrée au photographe montréalais en 2016.

Au sein de cette collection, nous nous sommes intéressée à trois séries de photographies commandées par des entreprises et des organisations gouvernementales, mettant en valeur les prouesses industrielles et le territoire canadien. Notre premier cas d'étude concerne les photographies du pont Victoria réalisées pour la Compagnie de chemin de fer du Grand Tronc par William Notman entre 1858 et 1860. La deuxième commande fut effectuée par Benjamin Baltzly en Colombie-Britannique en 1871 pour le compte du Pacific Railway Survey et du Canadian Pacific Railway. Le dernier cas d'étude est constitué des photographies que William McFarlane Notman a prises sur les lignes du Canadian Pacific Railway de 1884 à 1909.

Face à ces différents corpus, nous avons décidé de mener une double enquête : savoir pourquoi ces organisations gouvernementales ou commerciales ont choisi de recourir à la photographie, médium encore relativement nouveau, coûteux et peu pratique ; mais aussi comprendre l'impact de ces photographies sur le public. Notre

hypothèse, en réponse à ces interrogations, est celle selon laquelle ces trois séries de photographies véhiculent une mythologie canadienne de l'âge moderne constituée de différents mythes ayant tous en commun une dynamique de conquête : progrès, domination de l'Homme sur la nature, conquête de l'Ouest, mais aussi conquête d'un pays que l'on construit en le transformant en Nation.

Afin d'avoir une juste perspective au sujet de la photographie documentaire réalisée par le studio de William Notman entre 1858 et 1909, il nous faut d'abord recenser les écrits qui ont été consacrés aux trois photographes que nous étudions : William Notman, Benjamin Baltzly et William McFarlane Notman.

Stanley G. Triggs, conservateur des Archives Notman au Musée McCord entre 1965 et 1993, retrace pour une grande part l'historique des études consacrées à ce studio majeur du paysage photographique montréalais du 19^e siècle (TRIGGS, 1986 : 11-12). Il souligne que le premier à s'être intéressé à William Notman fut l'historien de l'art québécois Gérard Morisset. Ce dernier s'était cependant contenté d'exposer quelques éléments essentiels de sa biographie, sans entrer dans les détails de son travail photographique (MORISSET, 1951). Le deuxième à mentionner William Notman fut Beaumont Newhall, ancien conservateur du département de la photographie au Musée d'art moderne de New York et l'un des premiers historiens de la photographie occidentale. Celui-ci en parle comme du « premier photographe canadien de réputation internationale », mais se limite à l'évocation de sa production en studio (NEWHALL, 1995 : 58-59). Triggs souligne que William Notman fut surtout connu grâce à la publication d'une série d'articles qui lui furent consacrés dans le *Maclean's Magazine*, sous la direction de Pierre Berton. Ils paraissent le 24 novembre 1956, pour célébrer l'arrivée des Archives Photographiques Notman au Musée McCord. Ces articles ne cherchent pourtant pas à attribuer les photographies à leurs auteurs, ce qui donne l'impression qu'elles sont toutes de Notman. Une autre mention de l'œuvre de William Notman apparaît dans le livre de Ralph Greenhill, *Early Photography in Canada*, publié en 1965. Cependant, Greenhill se penche surtout sur les portraits en studio et les

photographies composites, tout en exprimant son peu d'attrait pour ces images, qui sont selon lui artificielles et conventionnelles.

Stanley Triggs ne se consacre pas seulement à William Notman : à partir de 1967, il fait également des recherches sur les photographes qui ont travaillé pour son studio. Dans l'ouvrage *Portrait of a Period : A Collection of Notman Photographs, 1856 to 1915*, Stanley Triggs et Russell Harper s'intéressent à la figure de William McFarlane Notman (TRIGGS et HARPER, 1967). Toutefois, le premier à consacrer une monographie à un photographe du studio Notman est Andrew Birrell (BIRRELL, 1978). Au centre de cet ouvrage se trouve le compte-rendu de Baltzly au sujet de son voyage avec le Geological Survey of Canada, qui permet d'approfondir l'interprétation de ses photographies. Pour le reste, le livre se présente comme un catalogue de 71 photographies sur les 125 répertoriées par le studio Notman, sans contextualisation, ni analyse formelle des photographies. Ce travail avait été précédé, trois années auparavant, par la publication du premier catalogue consacré aux *surveys* canadiens du 19^e siècle (BIRRELL, 1975). Les photographies, accompagnées d'éclaircissements historiques, y sont présentées comme de simples documents. Dennis Reid publie à la fin des années 1970 un ouvrage qui fournit des données intéressantes sur William Notman, William McFarlane Notman et Benjamin Baltzly (REID, 1979). Il y fait preuve d'un certain recul sur la production photographique du studio en montrant comment les photographies de paysage participent du mythe de la construction de la Nation canadienne. C'est dans cette voie même que nous cherchons à orienter notre travail de recherche.

En 1986, Triggs fait paraître la source d'informations la plus importante pour notre recherche : *William Notman, l'empreinte d'un studio*. Il y fait état de ses recherches sur la jeunesse de William Notman en Écosse, en pleine Révolution industrielle. Pour la première fois, il consacre aux expéditions de McFarlane Notman dans l'Ouest du Canada un chapitre entier (TRIGGS, 1986 : 69-97). Grâce à cet ouvrage, nous pouvons contextualiser avec précision chacune des commandes photographiques sur lesquelles nous travaillons. En 1992, dans le cadre de la réouverture du musée McCord, Stanley Triggs publie *Le Studio Notman. Objectif Canada*, ouvrage de vulgarisation, catalogue de

musée et recueil photographique. L'intérêt de ce livre vient de son examen poussé des débuts de la carrière de William Notman ; pourtant on n'y trouve aucune considération sur les qualités artistiques de son travail.

Il faut attendre trente ans avant qu'Hélène Samson, actuelle conservatrice des Archives Notman au Musée McCord et Suzanne Sauvage, présidente de ce même musée, publient un nouvel ouvrage sur William Notman à l'occasion de l'exposition « *Notman, photographe visionnaire* » présentée au Musée McCord du 4 novembre 2016 au 26 mars 2017. Ce catalogue est consacré à l'ensemble de l'œuvre de Notman, ainsi qu'à d'autres photographes ayant travaillé pour lui, comme Benjamin Baltzly ou William McFarlane Notman (SAMSON et SAUVAGE, 2016). L'ouvrage et l'exposition visent à présenter un « point de vue neuf sur la carrière de William Notman¹ » en insistant sur la modernité de sa stratégie commerciale fondée sur la communication et la publication, et en soulignant le caractère artistique de sa conception du médium photographique.

Tous ces ouvrages consacrés au studio Notman et aux photographes qui ont travaillé pour lui nous apportent des éléments factuels qui aident à définir le cadre historique d'analyse de nos photographies, mais ce sont dans d'autres ouvrages que nous avons trouvé des analyses formelles et théoriques plus poussées.

Certains travaux universitaires ont renouvelé l'approche de ce corpus de photographies. En 1983, Donald Allan Pringle a étudié comment l'image picturale et photographique cherchait à promouvoir l'Ouest du Canada dans son mémoire intitulé « *Artists of the Canadian Pacific Railroad, 1881-1900* ». Un autre mémoire, soutenu en mai 2000 par Martine Fournier à l'Université Concordia, a établi quelles visions le Canada et les États-Unis ont entretenues de l'Ouest, à l'époque de la construction du chemin de fer. Alors que les États-Unis semblent éprouver une certaine confiance en leurs capacités à conquérir l'Ouest, les Canadiens, au contraire, semblent effrayés par un territoire hostile, stérile et quasiment vide. Enfin, dans sa thèse (CAVALIERE, 2016) et

¹ <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/notman/>

dans son avant-propos à la transcription du Journal de Benjamin Baltzly (CAVALIERE, 2014), Elizabeth Cavaliere explique très bien comment les photographies de Baltzly sont au carrefour d'intérêts commerciaux, scientifiques et artistiques. Elle nous invite à étudier le journal de bord de Baltzly pour comprendre ses photographies et nuancer leur interprétation.

D'autres ouvrages d'histoire des sciences et d'histoire de l'art nous ont permis de donner un « relief » conceptuel et théorique à l'étude historique du studio Notman. Nombre d'entre eux invitent à réfléchir à la question du paysage et aux enjeux qu'elle soulève. Dennis Reid, dans son livre déjà cité, nous montre à quel point l'art du paysage au 19^e siècle, que ce soit en photographie ou en peinture, est le reflet de l'agrandissement et des changements du pays, et notamment de la construction de la Nation canadienne. Cet aspect est étudié de près dans le catalogue d'exposition *Grandeur Nature – Peinture et photographie des paysages américains et canadiens de 1860 à 1918*, publié en 2009. L'exposition étudiait justement le cheminement de l'idée de Nation dans la photographie et la peinture de paysage entre 1860 et 1918 aux États-Unis et au Canada. L'article de Suzanne Paquet, « Les liaisons transcontinentales et la production paysagère : tracés ferroviaires et photographies migrantes » (PAQUET, 2009) montre non seulement que la photographie et le paysage sont liés à la construction de la Nation canadienne au 19^e siècle, mais, plus encore, qu'ils se sont développés de concert.

Par ailleurs, nous constatons que les ouvrages parus sur le studio Notman ne cherchent pas à étudier les enjeux que soulève la naissance de la photographie. Pourtant, pour comprendre la raison pour laquelle des grandes entreprises et des organisations gouvernementales ont fait appel à la photographie, il est important de revenir sur la nature de l'invention photographique. Plusieurs textes peuvent nous aider à réfléchir à cette question. C'est le cas de l'ouvrage *Objectivité* de Lorraine Daston et Peter Galison, publié en 2007, qui montre l'importance du développement de la photographie pour les sciences au 19^e siècle. Les scientifiques s'en servaient comme d'une preuve, à cause de son caractère prétendument objectif. Un autre texte vient corroborer la même idée. Il s'agit du chapitre « Desiring Photography », issu de l'ouvrage *Each Wild Idea : Writing,*

Photography, History de l'historien de l'art Geoffrey Batchen, paru en 2002. Ce dernier nous invite à réfléchir aux conditions d'émergence de la photographie et aux raisons qui ont fait qu'aux alentours de 1800, de nombreux inventeurs et explorateurs souhaitaient donner une image exacte du monde extérieur. Ce désir est caractéristique de l'invention de la photographie et de l'avènement de la modernité. On comprend alors que les milieux comme l'industrie et la science ont sans doute fait appel aux studios de photographie, en misant sur son caractère objectif.

Notre thèse est donc la suivante : dans nos trois commandes, la photographie, favorisée pour son caractère mécanique et son objectivité scientifique, est le médium qui permet d'écrire une mythologie canadienne de l'âge moderne. Le médium photographique et l'avènement de la modernité sont intimement liés. Cet âge est marqué par la révolution industrielle dont les emblèmes sont, dans nos différents corpus, les ponts de pierre et d'acier et le chemin de fer. La photographie est le médium choisi pour témoigner de ces révolutions, étant elle-même la première image vraiment technique. Elle accompagne la transformation radicale des modes de vie au 19^e siècle. La photographie témoigne également de la colonisation et du tourisme, qui prennent leur essor au 19^e siècle. Ces deux phénomènes s'expriment dans les photographies de Benjamin Baltzly, mais surtout dans celles de William McFarlane Notman, engagé pour faire la promotion de l'Ouest du Canada.

La photographie, vecteur du mythe

L'opinion la plus répandue est celle selon laquelle les mythes passent par la parole. En effet, communément, un mythe est un « récit - c'est d'ailleurs le sens du mot grec « *muthos* » - mettant en scène des êtres surnaturels, des actions imaginaires ou des fantasmes collectifs ² ». Pourtant, si l'on s'attache à une autre définition, nous réalisons que celui-ci peut aussi passer par l'image. Barthes, dans ses *Mythologies* publiées en 1957, explique que le mythe est un système de communication ou, encore, un message.

² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630>

Un mythe est aussi un « ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour d'un personnage, d'un phénomène, d'un événement historique, d'une technique et qui leur donnent une force, une importance particulières³ ». L'image photographique, par ses caractéristiques peut donner à ces « phénomènes », « événements historiques » ou « techniques », la valeur d'un mythe. Ceci s'explique pour plusieurs raisons.

La photographie plus que la gravure ou la lithographie, permet la reproduction et la diffusion, à grande échelle, ce qu'a bien montré Walter Benjamin (BENJAMIN, 1936). Si Benjamin parlait avant tout de la reproduction photographique des œuvres d'art et non des simples photographies, il a néanmoins démontré la puissance d'un médium qui ne produit pas des œuvres uniques. Si l'œuvre d'art perd sa « valeur d'aura » par la reproductibilité, nous pouvons nous demander si la photographie ne gage pas une nouvelle « aura » par le biais de cette même reproductibilité. En effet, en se diffusant, la photographie imprègne l'esprit du spectateur et se répand dans l'imaginaire collectif. Elle est bel et bien la première image populaire et accessible à tous. Ainsi, la reproductibilité et la diffusion des photographies ont joué un très grand rôle dans le cas de William Notman, Benjamin Baltzly et William McFarlane Notman.

La photographie documentaire est également, dans l'imaginaire collectif, une image prisée pour son objectivité. Elle est considérée comme une empreinte du réel, ayant un rapport immédiat avec le monde extérieur. Au 19^e siècle on pense de façon courante que cette image ne peut pas mentir, car la subjectivité n'y interfère pas. C'est ce que montrent, comme nous l'avons déjà souligné, Lorraine Daston et Peter Galison, dans leur ouvrage *Objectivité* (2012). C'est la même idée que soutient Quentin Bajac, actuel conservateur du département de photographie au MoMA :

Désormais dotée d'une certaine maturité technique la photographie supplante progressivement [...] toutes les techniques de reproduction jusqu'alors utilisées : dessins, estampe ou moulage. Rapidité de l'exécution, précision de l'image obtenue, « objectivité » d'un procédé mécanique se conjuguent pour en faire dans l'esprit commun un auxiliaire précieux – document, constat, voire « preuve d'une brutalité concluante [...]. (BAJAC, 2001 : 72)

³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630>

Cette objectivité est particulièrement importante dans le cas des photographes que nous étudions. Les images de l'Ouest de Baltzly, celles du Canadian Pacific Railway et celles du pont Victoria, à Montréal, pouvaient donc circuler et exercer un pouvoir de fascination lié à la crédibilité qu'on leur accordait.

Quels mythes ?

Le premier mythe que nous étudions dans notre mémoire est celui du progrès. Le progrès n'est pas une idéologie nouvelle au 19^e siècle, mais la révolution industrielle favorise la croyance en laquelle les avancées de la technologie pourront faciliter la vie de l'homme et le faire évoluer dans un monde meilleur. La technique semble libérer l'homme par la machine et le faire aller plus vite, plus loin, voire là où il n'était jamais allé. L'immortalisation par la photographie de la construction du pont Victoria considéré à son époque comme la « 8^{ème} merveille du monde⁴ » et celle du Canadian Pacific Railway incarnent cette foi dans le progrès technologique. Nous pouvons bien parler de « mythe » à propos du progrès, car il s'agit d'une idéologie qui entraîne une croyance ou une foi en sa possibilité et qui cherche à donner un sens à l'Histoire. La sociologue Sylvie Mullie-Chatard, en intitulant son ouvrage paru en 2005 : *De Prométhée au mythe du progrès : mythologie de l'idéal progressiste*, insiste bien sur ce point. Elle fait, de plus, le lien entre le mythe du progrès et la création des premiers chemins de fer, en montrant comment la machine à vapeur de James Watt est devenue le symbole de la domestication du feu et de l'énergie (MULLIE-CHATARD, 2005 :150-151).

Comme l'« idéal progressiste », le mythe de la domination de l'Homme sur la nature ne date pas du 19^e siècle, il est pourtant nourri par la révolution industrielle. Les photographies que nous étudions cherchent à mettre en avant cette domination, en en faisant un mythe. Lorsque William Notman reçoit sa commande, il idéalise l'exploit que fut la construction du pont Victoria. Les photographies de McFarlane Notman cherchent également à idéaliser la construction du Canadian Pacific Railway. Cette réalisation

⁴ http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&elementid=54__true&contentlong

constitue un autre exploit, car le territoire de l'Ouest du Canada était hostile, constitué par de denses forêts et par de hautes montagnes très difficiles à franchir.

Le troisième mythe que nous étudions est celui de la conquête de l'Ouest. Le Geological Survey et la construction du Canadian Pacific Railway sont les emblèmes de cette conquête d'un territoire que l'on souhaite unifier en une Nation. Le mythe de la conquête de l'Ouest est surtout lié à la création d'un imaginaire. Les images issues de la mission d'exploration de Baltzly et des voyages de McFarlane Notman, créent, comme aux États-Unis, cet imaginaire. James Ryan et Joan Schwartz ont mis en avant le concept d'« imaginaire géographique » dans leur ouvrage *Picturing Place, Photography and the geographical imagination*, paru en 2003. Ils y affirment notamment que l'avènement de la photographie a ouvert de nouveaux mondes au 19^e siècle. Selon eux, les images photographiques sont à l'origine de nos imaginaires géographiques modernes. La création de cet imaginaire de l'Ouest est un élément très important de l'auto-définition du Canada et de sa construction en Nation.

Les photographies de Notman, Baltzly et McFarlane Notman, qu'il s'agisse des prouesses de l'industrie ou des paysages de l'Ouest, servent ainsi à construire la Nation canadienne. C'est en 1867 que se forme la Confédération, union du Bas Canada, du Haut Canada, de la Nouvelle Écosse et du Nouveau Brunswick. La Colombie-Britannique accepte d'entrer à son tour dans la Confédération en juillet 1871, en posant comme condition la construction d'un chemin de fer transcontinental qui la relierait à l'Est. Marc Choko souligne bien le lien entre la promotion du Canadian Pacific Railway et la construction du Canada (CHOKO, 2015). Dans un autre ordre d'idée, un ouvrage plus ancien permet de voir comment la nature d'un territoire donné et les réalisations industrielles donnent à ce même territoire son identité. Il s'agit du livre *American technological sublime*, de David Nye, paru en 1996. Il y étudie l'importance du « sublime naturel » et de ce qu'il appelle le « sublime technologique » au 19^e siècle, pour forger l'identité de la Nation américaine. Le sublime naturel est la fascination mêlée de peur qui s'exprime face aux grands paysages américains, tandis que le sublime technologique est celui que l'on ressent face aux grands ouvrages de l'industrie, comme les chemins de fer

et les grands ponts métalliques. Les photographies de paysages et les réalisations industrielles de nos trois corpus provoquent ce sentiment de sublime naturel et technologique. En se diffusant au Canada, elles cristallisent un sentiment de fierté et d'identité nationale.

Un point de méthode

Robin Kelsey nous a inspirée sur le plan méthodologique grâce à son article « *Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan* » (KELSEY, 2004) : faisant le bilan de plus de soixante années d'études consacrées à la photographie documentaire américaine, il condamne les approches qui bloquent l'interprétation d'une œuvre en la réduisant à des données historiques, et, à l'autre bout du spectre, celles qui considèrent les photographies documentaires comme des objets artistiques, dont la place est dans les musées. Il invite les chercheurs contemporains à développer une analyse historique qui prenne en compte les aspects formels des photographies. Ainsi, il développe le concept de « subjectivité en contexte » emprunté à Sean Burke (BURKE, 1998), qui lui permet d'étudier les « interactions locales entre stratégies visuelles et contextes sociaux » (KELSEY, 2004 : 14). Nous pouvons tenter d'appliquer sa méthode à nos trois corpus photographiques, qui sont aux confins de l'art, du commerce et de la science.

En première partie, nous analyserons les photographies de la construction du pont Victoria, prises par William Notman entre 1858 et 1860. Nous verrons comment ce dernier organise sa stratégie commerciale et diffuse ses photographies. Puis, nous analyserons comment différents mythes sont véhiculés par ses photographies : le mythe du progrès, de la domination de l'Homme sur la nature et enfin, celui de la construction de la Nation canadienne.

En deuxième partie, nous étudierons l'expédition de Benjamin Baltzly en Colombie-Britannique (1871). Nous montrerons que ce corpus photographique répond à une double commande : scientifique et commerciale. Après avoir examiné comment les photographies de Baltzly ont circulé, nous les analyserons, soulignant leur qualité de

document scientifique, mais aussi leur capacité à mettre en scène le mythe de la conquête de l'Ouest canadien. Enfin, le journal de bord de Baltzly nous permettra de réfléchir à la tension entre art et document, inhérente à toute photographie documentaire.

Notre troisième partie portera sur les commandes passées à William McFarlane Notman par le Canadian Pacific Railway entre 1884 et 1909. Nous analyserons, une fois encore, les stratégies de diffusion des photographies, avant d'étudier comment ces photographies destinées à attirer touristes et colons aident à créer un imaginaire de l'Ouest canadien qui permet à la Nation de se construire. Nous soulignerons toutefois la part d'idéalisation de cet imaginaire construit par McFarlane Notman.

Chapitre 1. William Notman, photographe du pont Victoria (1858-1860)

William Notman, écossais d'origine, arrive à Montréal à l'été 1856 et, fort de sa pratique de photographe amateur, fonde rapidement un studio de photographie qu'il établit rue Bleury. Il acquiert sa renommée en faisant des photographies de paysages, des photographies composites en studio et des portraits. Pourtant, c'est pour une fonction documentaire qu'il est engagé par James Hodges, ingénieur de la compagnie de chemin de fer du Grand-Tronc en 1858, afin de photographier toutes les étapes de la construction du Pont Victoria. Ce dernier, projeté en 1846 par John Young, commissaire du port de Montréal, devait relier l'île de Montréal à la terre ferme pour attirer le commerce des denrées comme la farine et la viande expédiées depuis le Midwest américain vers Portland l'hiver et vers Montréal le reste de l'année (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 :19). Il est inauguré le 25 août 1860 par le prince de Galles et futur roi Edouard VII¹.

Il s'agit tout d'abord de comprendre les raisons de cette commande photographique. Nous insisterons particulièrement sur la figure de William Notman dans ce premier chapitre, car de la création de son studio découlent les autres commandes photographiques dont nous parlerons dans ce mémoire. Ensuite, nous observerons comment des images produites par la photographie, nouveau médium, construisent une véritable mythologie canadienne de l'« âge moderne » : celle de l'idéalisation du progrès issu de la révolution industrielle, de la domination de l'homme sur la nature et de la construction de la Nation canadienne.

¹http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&elementid=54__true&contentlong

1.1 Le studio Notman

1.1.1 La formation de William Notman

William Notman est né le 8 mars 1826 dans le petit village de Paisley en Écosse (TRIGGS, 1986 : 16), au sein d'une famille aisée. Il entreprend, après ses études, une carrière en commerce auprès de son père, mais doit partir à Montréal à cause d'ennuis financiers. Nous savons que William Notman apprit la photographie en Écosse où il produisit des daguerréotypes (TRIGGS, 1986 : 20) et qu'après les premières années d'existence du studio qu'il créa à Montréal, il utilisa le calotype. Or, c'est en Écosse que ce procédé inventé par Talbot connaît son éclosion. À Saint Andrews, dès 1840, se forme autour du physicien Sir David Brewster, ami de Talbot, un cercle de calotypistes amateurs, parmi lesquels Robert Adamson. Ce jeune ingénieur ouvre en 1842 à Edimbourg un atelier de portrait avant de s'associer au peintre d'histoire David Octavius Hill. De leur collaboration naissent plus de 2500 images dont des scènes de genre, un reportage autour des pêcheurs de Newhaven, des vues d'Edimbourg et de Saint Andrews, quelques reproductions d'œuvres d'art et, surtout, des centaines de portraits du monde scientifique, artistique, politique et clérical écossais. La série du village de pêcheurs de New Haven, prise entre 1843 et 1847, fut même présentée à la *Royal Scottish Academy* et à l'Exposition Universelle de Londres en 1851, où elle connut un succès public et critique certain (BAJAC, 2001 : 40). Étant donné que William Notman venait d'une famille aisée, que son village était proche du studio de photographies d'Hill et Adamson, et vu la diffusion qu'a connu leur travail, nous pouvons nous demander, comme le fait Stanley Triggs (TRIGGS, 1986 : 19), si ce n'est pas par ce biais qu'il a développé une sensibilité au médium photographique. Selon Triggs, les calotypes d'Hill et Adamson étaient très populaires, et Notman, alors âgé de 17 ans, aurait probablement connu leurs œuvres et peut-être effectué le court voyage qui le séparait d'Edimbourg.

Nous savons également que l'Écosse fut un des berceaux de la Révolution industrielle, comme en témoigne l'industrialisation continue des « Lowlands » au 19^e siècle. Glasgow, par exemple, devient un important centre de construction navale et l'une

des plus grandes villes d'Europe, connue en tant que « deuxième cité de l'Empire² » après Londres. William Notman fut donc très tôt en contact avec le monde issu de la Révolution industrielle, ce qui peut expliquer son intérêt pour la commande qu'il reçut en 1858, à Montréal.

William Notman part d'Écosse à la fin de l'année 1856. Il apprend que le photographe le plus important de la ville, T.C. Doane, est sur le point de prendre sa retraite. Il profite alors d'un marché laissé vacant et établit une stratégie commerciale très efficace, ce qui explique pourquoi James Hodges fit appel à lui.

1.1.2 L'établissement d'une stratégie commerciale

Le studio photographique de William Notman ouvre en 1856 et devient en peu de temps le plus important de Montréal. Notman s'adonne à trois genres de photographie : les portraits, les photographies composites et la photographie documentaire. C'est le grand succès de ses portraits qui fonde la renommée et la prospérité de son studio. Dès 1859, il fait venir le reste de sa famille à Montréal. En 1860, il commence à former une équipe d'apprentis et d'experts, et en 1864, le studio compte déjà 35 employés à plein temps (TRIGGS, 1986 : 23-24). Pendant ses 35 années de carrière, Notman emploie plus de 40 photographes. Ceux qui travaillent pour le compte du studio Notman ont « immortalisé les personnalités les plus en vue, les plus beaux sites panoramiques, les régions les plus sauvages comme les plus développées, les derniers progrès de la technologie et les habitants des Premières Nations³ ».

William Notman n'est pas seulement un bon photographe, il fait sans cesse preuve d'une grande habileté pour consolider sa réputation et assurer sa publicité. Il s'intéresse très tôt au pouvoir des publications, dans la presse ou dans l'industrie du livre. Notman tisse des relations avec le directeur de la revue *The Philadelphia Photographer*,

² <http://www.theglasgowstory.com/story/?id=TGSD0>

³ http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=18&tablename=fond&elementid=14__true

dont il est l'abonné et le correspondant, car celui-ci apprécie son travail. De leur collaboration naissent de nombreux articles consacrés à son art et à ses méthodes. Notman prend également conscience de l'impact que peut avoir un médium reproductible et consacre de nombreuses publications à ses photographies. En 1859, Notman publie son premier lot de vues stéréographiques du Pont Victoria et connaît un très grand succès. En effet, la stéréoscopie, inventée dans les années 1850, a un très grand impact sur l'imagination du public de l'époque. Selon Stanley Triggs et Russell Harper, la stéréoscopie est l'équivalent de notre actuelle télévision (TRIGGS, HARPER 1967, n.p.). C'est un médium qui sert à la fois à éduquer et à divertir, et qui jouit d'une très grande popularité. Il est possible de regarder les vues stéréographiques assis chez soi dans un fauteuil et de se plonger dans ces images simulant les trois dimensions. Notman envoie également une série de vues stéréographiques au Royaume-Uni, comme le rapporte un journaliste anglais du *Art Journal*, en novembre 1860:

A publisher in Canada, Mr. Notman of Montreal has issued a mass of views for the stereoscope, of which he has sent us some specimens. (...) They give us almost a perfect idea of the interesting country which is now attracting special attention to England – the ties that bind us to our valuable colony have been drawn closer and closer by recent events. It is impossible for us to convey an idea of the extent of the country embraced in this large series : of the Victoria bridge alone there are forty views, of Montreal and its neighborhood sixty, of Quebec, and its vicinity, forty, while of Niagara, there are perhaps one hundred. The publication is a large boon to Art; the views cannot fail to be acceptable to all who take delight in the stereoscope. (Cité par TRIGGS et HARPER, 1967, n.p.)

Par ailleurs, William Notman fait preuve de beaucoup d'entregent et se lie à de nombreux membres de la haute société de Montréal, qui lui permettent d'obtenir des commandes photographiques. Il fait notamment partie des fondateurs de l'Art Association of Montreal, créée en 1860 par des amateurs et collectionneurs de Montréal qui voulaient doter la ville d'un espace spécial dédié à l'art et à la culture⁴. La première réunion de cette association à l'origine du Musée des Beaux-Arts de Montréal a lieu dans son studio de la rue Bleury⁵. Il y reçoit Alfred R.C. Selwyn, directeur de la commission

⁴ <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/art-association-of-montreal/>

⁵ http://www.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=18&tablename=fond&elementid=14__true

géologique du Canada, qui pense à Notman en 1871, lorsque Joseph Howe, secrétaire d'Etat aux affaires provinciales, lui demande de trouver un « artiste photographe » pour documenter le Geological survey réalisé en Colombie britannique⁶. En 1884, la notoriété de la firme créée par William Notman à travers le Canada, attire William Van Horne, directeur général du Canadian Pacific Railway et lui fait passer commande⁷.

On sait aussi que Notman ouvre de nombreuses succursales, parmi lesquelles une à Ottawa en 1868, sous la direction de William Topley, une à Toronto à la fin de la même année, dont le directeur associé est John A. Fraser et une à Saint-Jean en 1872. En 1877, il étend même son activité aux États-Unis, en créant une firme à Boston. Sur les dix-neuf studios permanents et temporaires créés par William Notman, ce dernier eut la plus grande longévité (TRIGGS, 1992 : 32-34). On constate d'ailleurs que l'expansion des studios de Notman vers l'Ouest croît en parallèle de son intérêt photographique pour l'Ouest du Canada.

C'est donc par une conscience aiguisée des possibilités du médium photographique, un bon sens de la publicité et des réseaux bien établis que William Notman diversifie son activité.

1.1.3 Notman, photographe de la reine

L'année 1860 qui constitue un tournant pour la firme de William Notman : à l'occasion de l'inauguration du Pont Victoria, il se lie à la couronne d'Angleterre et gagne une réputation internationale, ce qui est confirmé par sa participation aux expositions universelles.

Lors de la visite du Prince de Galles, fils de la reine Victoria, à l'été 1860, pour l'inauguration du Pont Victoria, William Notman constitue un portfolio contenant 40

⁶ Cette commande sera l'objet de notre deuxième chapitre.

⁷ Cette commande sera l'objet de notre troisième chapitre.

pages détachées mesurant 53,3 x 72,4 cm, ainsi qu'une impression réalisée sur une plaque mammoth de 46 x 56 cm du pont Victoria, 18 photographies de 24,4 x 30,5 cm disposées deux par pages, principalement de la construction du Pont Victoria et 270 stéréogrammes, dont 27 sont consacrés au Pont Victoria en construction (Fig. 1). Les autres sont des vues du Canada qui couvrent un vaste territoire allant de Rivière-du-Loup et du Saguenay, jusqu'à London et Niagara Falls. Les photographies sont montées sur 54 cartons et placées dans deux portefeuilles reliés en cuir avec fermoir en argent massif, insérés à leur tour dans une boîte d'érable aux garnitures d'argent (Fig. 2). Notman réalise deux boîtes d'érable et l'une d'elles est destinée à la reine d'Angleterre, qui devra la recevoir par le biais du prince⁸. Nous savons que la reine Victoria aime la photographie et s'intéresse de près aux stéréogrammes⁹, comme en témoigne l'existence, depuis 1854, de la London Stereoscopic Company autour de laquelle gravitent les amateurs de photographie, dont la reine fait partie. La présentation de la boîte d'érable vaut à Notman le titre de « photographe de la reine » (TRIGGS, 1992 : 22), qu'il se charge d'inscrire sur le portique de son studio pour se faire de la publicité (Fig. 3). En bon homme d'affaires, Notman flaire aussi le potentiel commercial des photographies contenues dans le portfolio : elles sont incluses dans son catalogue de vente de 1860, à 40 cents l'unité ou 4,50 \$ la douzaine.

En 1862, Notman envoie son exemplaire du portfolio à l'Exposition Universelle de Londres, où il gagne une médaille d'or ou « médaille d'excellence pour une importante série de photographies¹⁰ ». Cette exposition, financée par la Royal Society of Arts, Manufactures and Trade, reçoit 28 exposants venant de 36 pays qui représentent un large éventail de l'industrie, de la technologie et des arts décoratifs de l'époque. Après l'exposition, le portfolio revient à Montréal où Notman l'expose dans son studio à partir de 1864. Notman reçoit d'autres médailles lors de plusieurs expositions internationales. A

⁸ http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=56__true&contentlong

⁹ Entrevue avec Madame Hélène Samson, conservatrice des archives photographiques Notman au Musée McCord, du 24 mars 2016.

¹⁰ http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=67__true&contentlong

l'exposition agricole et industrielle de Montréal en 1860, qui a lieu parallèlement à l'ouverture du pont Victoria, il reçoit une médaille commémorative en argent. Lors des expositions universelles d'art et d'industrie de Paris en 1867 et 1878, il reçoit respectivement une médaille en cuivre pour ses portraits photographiques, ses scènes de patinage et de chasse et une médaille en argent. En 1877, l'Agricultural Society of New South Wales de Sydney lui décerne une médaille de bronze. Enfin, en 1886, à la Colonial & Indian Exhibition de Londres, il reçoit une médaille de bronze¹¹. Dans toutes ces expositions, la photographie est à l'honneur et l'on observe que le médium photographique est en adéquation, par sa modernité, avec les nouvelles réalisations issues de la révolution industrielle. Dans la seconde moitié du 19^e siècle, le photographe est non seulement témoin d'un monde changeant marqué par de nouvelles réalités comme les cheminées d'usine, l'activité des zones portuaires, les machines, les chemins de fer...mais encore « dès l'origine, des liens étroits se tissent entre la photographie et le chemin de fer, tous deux produits de l'âge industriel » (LOISEAUX, 2006 : 105-122).

Notman devient rapidement un photographe de réputation internationale grâce à une conscience aiguisée du pouvoir de la publicité. Par ailleurs, son travail gagne en visibilité grâce aux nombreuses expositions auxquelles il participe. La grande diffusion qu'ont connu ses photographies nous permet d'affirmer que Notman met en image une « mythologie » de l'âge moderne au Canada, autour des photographies du Pont Victoria. En effet, comme nous le verrons par la suite, ces photographies de Notman véhiculent des valeurs idéalisées ou fantasmées propres à l'âge moderne ; toutefois, sans cette importante diffusion, nous ne pourrions pas parler de « mythologie », car la photographie canadienne serait restée cantonnée à un tout petit cercle d'amateurs. Les stratégies de Notman - constitution de la boîte d'érable, exposition du portfolio dans son studio, vente de stéréogrammes à l'unité, participation aux expositions universelles - visent à diffuser ses photographies auprès du grand public et des connaisseurs, en variant tant les moyens de diffusion que les formats des photographies.

¹¹ <http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/printtour.php?tourID=notman.merites.fr&Lang=2>

1.2 Photographie et valeurs modernes

Nous pouvons nous demander pourquoi la compagnie de chemin de fer du Grand-Tronc souhaite qu'un photographe illustre la construction du Pont Victoria. Pourquoi choisir le médium photographique, assez récent, et non pas la peinture, par exemple ? Quelles sont les valeurs que cherchent à transmettre William Notman et son commanditaire à travers ces photographies ? Notre hypothèse est celle selon laquelle la photographie, médium moderne, par ses caractéristiques intrinsèques – mécanique, objectivité, reproductibilité – avait toutes les qualités pour être choisie, dans un siècle qui se voulait scientifique. Il existe en effet au 19^e siècle un désir d'objectivité très fort et le médium photographique répond parfaitement à ce critère (DASTON et GALISON, 2012 : 143). Pourtant, bien que le processus photographique semble mécanique et neutre, Notman transmet dans les photographies qu'il réalise les valeurs mises en avant par la compagnie de chemin de fer : le progrès, la domination de l'homme sur la nature et le nationalisme. Ces valeurs appartiennent à l'« âge moderne » canadien, qui doit se forger ses propres mythes, après le tournant majeur que fut la Révolution industrielle.

1.2.1 La commande du Pont Victoria

Pour saisir l'impact des photographies réalisées par William Notman à cet égard, il est nécessaire de revenir sur la commande passée à ce dernier et d'expliquer ce que symbolise la construction du Pont Victoria à l'époque¹². Avant l'arrivée du chemin de fer, l'île de Montréal dépend des cours d'eau alentour pour accéder aux villes et cités du Haut-Canada. Dans les années 1840, les canaux qui longent la rivière Richelieu, la rivière des Outaouais et le fleuve Saint-Laurent forment un réseau fonctionnel. Le transport terrestre, quant à lui, est plus compliqué. Il sert surtout à expédier les marchandises légères destinées à une population locale ou à approvisionner des villages éloignés des principales voies d'eau. Le rail est rapidement reconnu comme le moyen de transport le

¹² http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&elementid=54__true&contentlong

plus efficace. Avant le Grand-Tronc, la caractéristique des courtes voies ferrées canadiennes était de suppléer au trafic fluvial ; pourtant il était nécessaire de faire bénéficier le Haut et le Bas Canada d'un système ferroviaire plus étendu. En 1844, John Alfred Poor, homme d'affaires de Portland, encourage la construction d'un réseau plus étendu, rapidement suivi par Alexander Tilloch Galt, représentant des propriétaires, marchands et fermiers des Cantons de l'Est. Leurs efforts combinés mènent à la création, en 1845, de la Compagnie du chemin à lisses du Saint-Laurent et de l'Atlantique. En 1852, la compagnie de chemin de fer du Grand-Tronc loue toute la ligne et prévoit dans sa charte la construction du pont Victoria et le prolongement de la ligne vers l'Ouest. D'autres personnalités ont joué un rôle majeur dans la construction du pont : John Young, important commerçant montréalais, George-Etienne Cartier, l'un des hommes politiques les plus influents à faire campagne pour obtenir des subventions gouvernementales, John A. MacDonald, selon lequel la prospérité est garantie par les chemins de fer et Francis Hincks, banquier et journaliste, qui défend activement les chemins de fer une fois co-premier ministre de la Province-Unie du Canada¹³. Pour l'érection du pont, la firme fait appel à l'ingénieur James Hodges et pour sa conception, aux ingénieurs Robert Stephenson et Alexander McKenzie Ross. Francis Hincks confie aux entrepreneurs de chemins de fer britanniques Peto, Brassey and Betts le soin de construire la ligne du Grand Tronc et le Pont Victoria.

La construction débute le 24 mai 1854 et l'inauguration du pont a lieu le 25 août 1860. Le pont Victoria apparaît alors comme un monument à la gloire du progrès et un véritable symbole de l'industrialisation. C'est le premier pont à s'élever au-dessus du Saint Laurent, ce qui marque les esprits des contemporains. Sa longueur de trois kilomètres - jamais encore atteinte - et sa construction sur le Saint-Laurent gelé lui valent d'être salué comme la « huitième merveille du monde¹⁴ ». Il joue un rôle essentiel dans l'essor de la ville et du pays, jusqu'à aujourd'hui, où il est un élément vital de son système de transport¹⁵.

¹³ http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&elementid=54__true&contentlong

¹⁴ https://www.onf.ca/film/pont_victoria_8e_merveille_du_monde/

¹⁵ http://www.mccord-museum.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&elementid=54__true&contentlong

Ayant conscience du caractère exceptionnel de cette entreprise, l'ingénieur James Hodges charge William Notman de photographier toutes les phases de la construction. C'est d'abord pour encourager les ouvriers que James Hodges aurait fait cette demande à William Notman, la photographie venant graver dans la mémoire de tous l'héroïque construction du pont (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 64).

1.2.2 La transmission des valeurs modernes

Les photographies de la construction du Pont Victoria réalisées par William Notman transmettent un certain nombre de valeurs liées à la modernité. Il convient donc de revenir sur chacune de ses valeurs, d'en faire un rapide historique et de comprendre pourquoi les photographies du Pont Victoria cristallisent une croyance en ces valeurs. Enfin, il s'agit également de montrer la part de fantasme que recèlent ces valeurs.

Le progrès est une notion qui est apparue dans la suite du christianisme, dont la conception particulière de l'histoire a rompu avec d'autres conceptions plus anciennes qui impliquaient un caractère cyclique du temps. Cependant, petit à petit, la conception religieuse du progrès a laissé place à une conception scientifique et technique. « Un processus de profanation, de dépossession, de sécularisation a transformé l'idée d'une croissance spirituelle de l'humanité en celle d'un développement de ses techniques¹⁶. » En effet, l'idée d'un progrès cumulatif a été appliquée, à partir de la Renaissance, non plus à la croissance de l'Église mais à l'avancement des sciences. La science entretient avec l'idée de progrès un rapport privilégié, ce qui apparaît très nettement à partir du 17^e siècle¹⁷. A partir de cette époque la science est « conçue comme le parangon du

¹⁶ VALADE (Bernard), « PROGRÈS ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 5 avril 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/progres/>

¹⁷ LÉVY-LEBLOND (Jean-Marc), « SCIENCES - Science et progrès ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 5 avril 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sciences-science-et-progres/>

progrès », comme l'une des rares pratiques humaines où celui-ci semble incontestable. Par ailleurs, la science devient la source d'autres formes de progrès : technique, économique, social, culturel, moral...L'idée de progrès se développe particulièrement pendant le siècle des Lumières et atteint son apogée au 19^e siècle. Le progrès, réduit à cette époque à une évolution univoque et linéaire, se trouve alors dérivé en une idéologie.

Les photographies de Notman, célébrant le pont, le chemin de fer et par extension le nouveau moyen de transport qu'est la locomotive à vapeur, mettent en avant des symboles du progrès moderne lié à la révolution industrielle au 19^e siècle. La machine à vapeur de James Watt est à l'origine de cette révolution et devient au 19^e siècle le « symbole de la domestication de l'énergie » (MULLIE-CHATARD, 2005 : 150-151) et de la maîtrise du feu. Les réactions face à cette invention sont parfois lyriques et témoignent bien de la croyance dans le progrès qui anime l'époque, comme on peut le voir dans ce petit texte de Victor Hugo :

Nous avons dompté l'hydre, et elle s'appelle le steamer ; nous avons dompté le dragon, et il s'appelle la locomotive ; nous sommes sur le point de dompter le griffon, nous le tenons déjà, et il s'appelle le ballon. Le jour où cette œuvre prométhéenne sera terminée et où l'homme aura définitivement attelé à sa volonté la triple Chimère antique, l'hydre, le dragon et le griffon, il sera maître de l'eau, du feu, de l'air, et il sera pour le reste de la création animée ce que les anciens dieux étaient jadis pour lui. (Cité par MULLIE-CHATARD, 2005 : 185)

Dès la seconde moitié du siècle, l'Occident s'emploie à la démonstration de sa supériorité technique en organisant des expositions universelles et coloniales qui vont autoproclamer le génie civilisateur et technique.

De fait, les expositions universelles contribuent en ce XIX^e siècle à révéler une dimension extraordinaire de la technique, laquelle est susceptible de concevoir, de réaliser (au sens de rendre réel) ce que le commun des mortels croyait inconcevable. La frontière entre imaginaire et réalité semble s'estomper un peu plus à chaque nouvelle démonstration de l'efficacité humaine. (MULLIE-CHATARD, 2005 : 188-189)

Cependant, cette idée de progrès correspond largement à un fantasme, ou à un mythe - comme le souligne le titre de l'ouvrage de Sylvie Mullie-Chatard, *De Prométhée au*

mythe du Progrès - qui sera largement remis en question au 20^e siècle. C'est également ce que montre Bernard Valade dans son article¹⁸ :

Mythe aujourd'hui dénoncé après avoir été cette idéologie triomphante, le progrès n'a en fait jamais cessé d'être rapporté à une séquence temporelle à laquelle les différentes philosophies de l'histoire se sont, en Occident, appliquées à donner sens, jusqu'à ce que le principe de relativité ait vraiment mis en évidence la grande variété des processus d'évolution.

Une autre valeur transmise par les photographies de William Notman est la domination de l'Homme sur la nature, qui atteint une forme d'apogée dans le contexte de la révolution industrielle. La pensée occidentale, nourrie aux sources grecques et judéo-chrétiennes, a défini l'Homme par opposition à la nature. Selon ces deux sources, l'Homme est au sommet de la chaîne des êtres vivants, comme être pensant et conscient. C'est cependant l'avènement de la science qui a considérablement renforcé cette domination :

Ce qui succède au christianisme, toute la pensée laïque qui démarre avec le rationalisme, avec la science, avec la technique, est une pensée qui va vers la conquête du monde, vers la praxis et qui par là-même dissout le néant : par tout le grand progressisme qui s'est développé au cours du 19^e siècle et du début du 20^{ème} siècle, l'Homme va devenir le maître et le possesseur de la nature, l'Homme est le roi de l'univers¹⁹.

En effet, si la domination de l'Homme sur la nature se trouve exprimée à de nombreuses reprises dans la pensée occidentale, la révolution intellectuelle qui commence au 17^e siècle et la révolution industrielle qui a lieu à la fin du 18^e siècle ont permis l'émergence de la technique et des machines qui assurent à l'Homme une domination réelle et à grande échelle sur la nature, comme le souligne bien Sylvie Mullie-Chatard : « Objet de fascination, la machine matérialise la puissance toujours grandissante de l'homme sur le monde » (MULLIE-CHATARD, 2005 : 188-189). Cette domination s'exprime très concrètement par l'essor de l'industrie, en Europe comme en Amérique du Nord. La première Révolution industrielle fut déterminée par l'invention de la machine à vapeur, due à l'Écossais James Watt, à la fin du 18^e siècle. D'abord utilisée dans l'industrie

¹⁸ VALADE (Bernard), « PROGRÈS ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 5 avril 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/progres/>

¹⁹ http://www.science-et-art.com/IMG/pdf/ENS_Cachan-2.pdf

textile, elle entraîne au cours de la première moitié du 19^e siècle un changement radical dans les transports, qu'il s'agisse du navire à vapeur ou de la locomotive (RIPA, 2007 : 189). Cette révolution des transports implique un nouveau rapport au territoire, que l'on domine par la vitesse et la multiplication des réseaux. Les débuts du 19^e siècle sont aussi marqués par le développement de la métallurgie, qui donne lieu à la construction des premiers ponts en fonte²⁰.

Au Canada, ces changements ont lieu dans les années 1840. La révolution des transports passe d'abord par la construction de nouveaux canaux, au cœur du développement industriel et du commerce de marchandises, avant de se poursuivre avec le développement des réseaux ferroviaires. Le transport ferroviaire est non seulement plus rapide, mais plus efficace, car il permet de voyager tout le long de l'année. C'est au même moment que les techniques de construction des ponts et des tunnels se sont améliorées, permettant au train de passer au-dessus ou à travers des obstacles naturels. La construction du pont Victoria – pont ferroviaire – en est un bon exemple, puisqu'il relie Montréal et la Rive-Sud, en enjambant le Saint-Laurent.

La dernière valeur transmise par les photographies de William Notman renvoie à une forme de nationalisme, généralement défini comme un « mouvement politique d'individus qui prennent conscience de former une communauté nationale en raison des liens (langue, culture) qui les unissent et qui peuvent vouloir se doter d'un État souverain²¹ ». Les formes modernes du nationalisme sont le produit de la fin du 18^e siècle, en particulier des révolutions américaine et française et des mouvements de réunification en Allemagne et en Italie²². Or, le pont Victoria et le chemin de fer cristallisent un sentiment de fierté dans les réalisations technologiques de la Province Unie du Canada, mais aussi la possibilité d'une plus grande accessibilité du territoire. La technologie devient donc un moyen d'unir le territoire, ce qui explique son lien avec la

²⁰ JACOMY (Bruno), « TECHNIQUES HISTOIRE DES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 7 avril 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-des-techniques/>

²¹ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nationalisme/53867>

²² <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/nationalisme-2/>

naissance d'un sentiment national. Les chemins de fer mis en place par la compagnie du Grand-Tronc préfigurent le Canadian Pacific Railway dont la construction fut une condition de l'unification nationale.

1.2.3 Les photographies de Notman

Les photographies du pont Victoria contiennent une mise en scène qui décline des concepts se rapportant au progrès, comme le sentiment de dynamisme ou l'accélération du temps. Nous constatons que les approches visuelles choisies par Notman dans ses photographies varient très peu et que certains schémas d'images sont récurrents, donc significatifs. Dans les photographies *Vue de l'intérieur de la structure du tube et échafaudage, Pont Victoria Montréal, Québec, 1859* (Fig. 4) et *Murs de la culée depuis l'entrée du tube no1, Pont Victoria, Montréal, Québec, 1859* (Fig. 5), ou encore *Intérieur du Pont Victoria, Montréal, Québec, 1858* (Fig. 6), nous pouvons remarquer l'emploi systématique d'un cadrage centré, qui insiste sur les lignes de fuite. Dans les trois photographies, notre regard est directement conduit vers le point de fuite par le jeu des lignes qui se trouvent à l'intérieur de l'image. Dans la première, notre œil est guidé par ces lignes qui sont celles du chemin de fer, des rambardes et de l'entrée du tube. Dans la deuxième, ce sont les lignes du chemin de fer et les rangées de pierres qui conduisent notre regard au loin. Dans la dernière, qui présente une dimension quasi-abstraite, Notman joue encore une fois avec les lignes horizontales et verticales qui scandent l'image, pour conduire notre regard vers le point de fuite. Si elle est un signe de scientificité, cette rigueur dans la prise de vue peut toutefois cacher une vision plus personnelle du sujet. Cette façon d'insister sur les lignes de fuite produit une accélération du regard qui se fait aussi symbole d'une époque qui se projette vers l'avant et qui croit au progrès apporté par la révolution industrielle. Cette accélération du regard traduit également l'accélération du temps qui provient des révolutions techniques. On peut l'observer dans plusieurs photographies, et notamment dans celle intitulée *Partie inférieure du tube central, pont Victoria, Montréal, QC, 1859* (Fig. 7). Ce stéréogramme inclus dans la boîte d'érable de 1860 est une vue particulièrement intéressante dans la

mesure où l'angle en contreplongée opère un raccourci, en donnant au tube central la forme d'un triangle isocèle. Ce raccourci devient lui-même le symbole de la vitesse du train. Cet effet devait être accentué par le fait qu'il s'agissait d'un stéréogramme que l'on visionnait en trois dimensions. De même, la photographie *Pont Victoria, Montréal, QC, 1859-1860* (Fig. 8) figure le pont de façon à ce qu'il soit réduit à une seule ligne, captée par l'œil en un instant.

Dans les photographies de Notman, la foi dans le progrès technique et la modernité est traduite par une mise en valeur des formes, parfois poussée jusqu'à l'abstraction. Ses photographies présentent un aspect quasi-abstrait, qui les rend très modernes pour l'époque. Bien qu'il ait acquis une formation de peintre, Notman n'utilise pas de dispositif pictural pour ses photographies du pont Victoria (REID, 1979 : 34), qui peuvent s'apparenter à de la « *straight photography* ». Il est intéressé par la photographie de formes simples et brutes, mettant ainsi en valeur la modernité du pont. Notman choisissait souvent comme poste d'observation le pilier numéro 6 et attendait qu'il soit midi pour prendre ses photographies, afin d'obtenir la luminosité idéale pour souligner la texture de la maçonnerie et donner forme et substance aux massifs piliers de pierres (TRIGGS, 1992 : 12-14). De plus, Notman prend très peu de photographies avec les ouvriers : même si la commande de la compagnie de chemin de fer du Grand Tronc lui demande de documenter la construction du Pont, il s'intéresse moins dans ses photographies à décrire chaque étape qu'il ne cherche à créer un symbole du progrès moderne.

La série de photographies réalisée par Notman fait aussi l'éloge de la domination de l'Homme sur la nature. Brian Young rapporte que l'on appelait la compagnie de chemin de fer le « Grand-Tronc » en écho aux théories selon lesquelles il fallait relier l'océan aux Grands Lacs, franchir les frontières internationales, dominer le fleuve Saint Laurent et dompter l'hiver avec son cortège de glaces, de courants et de dégels (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 :18). Comme le rapporte le *Montreal Business Sketches* de 1865 :

Là coulait un fleuve de plus de 3 kilomètres de large, d'une profondeur insondable, entraîné par un courant puissant et rapide. Un fleuve que les

mois d'hiver, les orages fouettaient avec une violence arctique, obscurcissant le ciel de nuages de poudrière. (...) Un fleuve dont le niveau des eaux, lors des dégels printaniers, s'élevait jusqu'à six mètres au-dessus du niveau d'été, rejetant avec violence d'énormes masses de glace par-dessus les quais de la ville, dont ils arrachaient au mur de soutènement des blocs massifs de granit comme s'il s'était agi de bois pourri. (Cité dans TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 18)

Notman fait des choix esthétiques très particuliers pour montrer cette victoire de l'Homme sur la nature, caractérisés paradoxalement par une double absence : celle des hommes et celle de la nature. En effet, rares sont les photographies consacrées aux ouvriers et aux difficultés qu'ils ont pu rencontrer. On retient notamment la photographie *Hommes détruisant un caisson-batardeau, pont Victoria, Montréal, QC, 1859* (Fig. 9). Pourtant, on sait qu'il y avait en permanence 1500 à 3000 ouvriers sur le pont, dans les ateliers ou dans les carrières (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 46), le nombre d'ouvriers ayant atteint son apogée en 1858. On sait également que James Hodges fit commencer les travaux du tube central à l'hiver 1858-1859, pour ne pas attendre la fonte des glaces en avril. Or, c'est justement l'époque à laquelle Notman photographiait la construction du pont. Les ouvriers avaient à affronter des températures très rigoureuses et des conditions dangereuses liées aux poussées de glace :

Les équipes de nuit travaillaient à la lueur de grands feux allumés dans des braseros. Lors des froids les plus intenses ou lorsque le thermomètre descendait au-dessous de -30°, le moindre vent stoppait le travail car la moindre partie du corps pouvait geler instantanément. (...) Pendant l'érection du tube, des dizaines d'hommes eurent les mains, le nez, les oreilles ou le visage gelés. (...) Cependant aucun n'eut à déplorer la perte d'un doigt ou d'un orteil, ou ne fut grièvement blessé. (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 66).

Ces conditions de travail suscitaient l'admiration de tous : de la presse, du public et des constructeurs de ponts (TRIGGS, 1986 : 24). Pourtant, Notman n'a pas voulu représenter la confrontation de l'homme avec la nature, qui était la chose la plus évidente et la plus impressionnante à montrer.

Notman aurait également pu insister sur les éléments naturels que les ouvriers avaient à affronter, comme les blocs de glace gigantesques du Saint-Laurent, caractéristiques de l'hiver à Montréal. Encore une fois, il paraît très étonnant qu'il n'ait pas souligné leur présence, car les autres photographes du Pont Victoria semblent l'avoir fait. Alexander Henderson (1831-1913), photographe de la même époque, les fait apparaître dans de nombreuses photographies, dont *Débâcle sur la culée du Pont Victoria, Montréal, QC, 1873* (Fig. 10). On y voit l'épaisseur de neige que l'on peut trouver en hiver, les petits personnages donnant l'échelle. Une autre photographie d'Henderson *Glace sur la culée du Pont Victoria, Montréal, QC, Vers 1870* (Fig. 11), nous fait imaginer à quel point la lutte contre les éléments dût être compliquée lors de la construction du pont.

Alors, pour quelle raison Notman choisit-il de ne mettre en valeur ni les hommes, ni les éléments naturels contre lesquels ils ont dû lutter pendant la construction du pont ? Notre suggestion est celle selon laquelle Notman choisit de montrer le pont et la pureté de ses structures métalliques pour lui donner une dimension symbolique. Comme le souligne Stanley Triggs :

À l'instar de la pierre et de l'acier du pont, l'art et la science s'amalgament dans les photos de William. L'école pastorale romantique qui avait tant influencé ses contemporains en Grande-Bretagne ne le toucha pas. Il se forgea plutôt une imagerie audacieuse et nord-américaine qui convenait à son mode d'expression, et s'inscrivait bien dans le contexte de l'époque et du lieu. Malgré une composition souvent austère et abstraite, les images dégagent subtilité de ligne, lumière et texture. (TRIGGS, 1986 : 24).

Cette imagerie « nord-américaine austère et abstraite » est parfaite pour appuyer la dimension mythologique de ses photographies. Le pont apparaît alors comme un objet construit sans difficultés, dont il souligne la perfection des lignes et des formes.

[...] James Hodges avait demandé à William Notman de photographier les travaux de construction du pont, ce que Notman fit, dans un style moderne et inimitable, présentant çà et là des piliers, échafaudages et tubes d'une façon fort adaptée à ce symbole de l'industrialisation de métal et de pierre. » (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 64).

On le voit bien sur les photographies consacrées à l'érection du tube central du pont, qui mesure au total plus de 104 mètres. Avec *Intérieur du tube central, pont Victoria, Montréal, QC, 1859* (Fig. 12), Notman valorise une fois encore la symétrie et le caractère abstrait des formes, comme s'il réduisait le pont à un symbole. Il prend également une photographie frontale de l'entrée du Pont qui s'intitule *Entrée Nord avec une inscription, pont Victoria, Montréal, QC, 1859* (Fig. 13), présentée comme un monument antique, un véritable accomplissement du travail de l'homme et de ses capacités. L'image prise en légère contreplongée augmente la stature de ce portail de pierres doté d'inscriptions en chiffres romains, comme s'il était un arc de triomphe.

Plus encore, dans le peu de photographies où des hommes sont figurés, ils apparaissent comme perdus, dépassés par le monument qu'ils sont en train de construire. De célèbres photographes du pont Victoria de la même époque que Notman placent dans leurs compositions des petits personnages pour reproduire en photographie les vues pittoresques. On peut le voir sur les photographies *Pont Victoria, Montréal, QC, vers 1870* (Fig. 14) et *Pont Victoria, Montréal, QC, vers 1875* (Fig. 15). Notman se place hors de la tradition picturale et montre les ouvriers pris dans la structure du pont (Fig. 16), comme s'il voulait insister sur le fait que les ouvrages créés par l'homme étaient plus grands qu'eux. Il s'agit donc d'une apologie de la technique et de l'industrie, à laquelle il donne, par son caractère abstrait, une dimension mythologique.

William Notman est engagé par James Hodges pour photographier la construction du pont Victoria et les images qu'il produit ont des fonctions multiples : elles ne sont pas simplement documentaires mais, au-delà, elles ont un enjeu politique et économique, puisqu'elles se révèlent être, par les choix esthétiques de Notman, de véritables symboles de la modernité industrielle d'un État en train de se construire. Comme le souligne David Nye, les ponts modernes produisent chez leurs spectateurs un sentiment de sublime qu'il appelle le « sublime géométrique » (Nye, 1994 : 77). Ce type de sublime impressionne par ses formes statiques qui dominent la nature avec des volumes élégants. Or, le sublime, quand il est expérimenté par de larges groupes, peut rassembler la société en lui faisant oublier temporairement les divisions existant dans la communauté (NYE, 1994 :

xiii). Il s'assimile à un sentiment religieux, de communion autour d'un objet donné. De plus, depuis le 19^e siècle, le sublime technologique est une idée centrale qui aide les États-Unis à se définir, en unissant une société multiculturelle. Ce « sublime technologique » est bel et bien présent dans les photographies de Notman. Or, nous savons que les photographies du pont Victoria réalisées par William Notman ont été assez largement diffusées, mais aussi que de nombreuses personnes furent présentes lors de l'inauguration du pont par le Prince de Galles, le 25 août 1860. Ainsi, le pont apparaît comme un objet autour duquel la population se rassemble et autour duquel le Canada s'unit.

Le pont Victoria, qui enjambait le fleuve Saint-Laurent à Montréal, est un symbole frappant de l'union entre une entreprise humaine et l'accomplissement d'une mission. Ce n'est pas seulement un monument à la gloire du progrès technologique, mais il symbolise aussi « la fin des désordres, du régionalisme et autres dissensions géographiques » (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 :18), qui sont des conditions de la création du Canada. On sait par ailleurs qu'une partie de l'élite politique francophone, constituée par des gens comme Louis-Hyppolite Lafontaine ou George-Etienne Cartier, était en faveur d'un État fédéral, d'un nouveau système d'éducation et de nouveaux modes de transport financés par l'État (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 32). Enfin, certains extraits de discours félicitant ceux qui ont participé à la construction du pont laissent également filtrer le sentiment de la confiance envers une Nation à venir, comme l'exprime Charles Legge, ingénieur assistant :

[...] Lorsque le Canada s'étendra jusqu'à l'océan Pacifique et sera recouvert d'un réseau de voies ferrées convergeant toutes vers ce point de passage du Saint-Laurent. Alors, et pas avant, on devra laisser aux millions d'habitants – à naître – le verdict du succès ou de l'échec du pont Victoria. (Cité par TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 68)

La construction du pont Victoria était aussi un enjeu majeur dans la concurrence avec les États-Unis. En effet, l'objectif du Grand-Tronc était de faire face à la compétition des chemins de fer américains et des voies navigables traditionnelles. En favorisant le trafic Est-Ouest et le commerce, la compagnie lutte contre des adversaires qui cherchent à

attirer le trafic au sud, vers les lignes américaines (TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 :19). La ligne de chemin de fer du Grand-Tronc, longue de 1395 kilomètres franchit plusieurs rivières et le Fleuve Saint-Laurent ; quant au Pont Victoria il est alors le plus long d'Amérique du Nord. Certains ponts ferroviaires, sur le Mississipi et l'Ohio, par exemple, existaient avant 1860, mais les ponts nord-sud les plus importants aux États-Unis furent construits bien après cette date. Ainsi, les photographies de la construction du pont Victoria contiennent bien des enjeux nationalistes, puisque la Province unie du Canada cherche à se distinguer des États-Unis grâce à une imagerie qui lui est propre. Notman cherche à mettre en avant la force de l'industrie dans la Province unie du Canada dans ses photographies de l'inauguration du pont et de la commémoration des immigrants morts du typhus en 1846-1847. On sait que le 17 décembre 1859 :

[...]Près d'un millier d'hommes politiques, de membres du clergé, d'hommes d'affaires et autres personnages importants de la ville de Montréal s'entassèrent avec leurs femmes dans 14 wagons et franchirent le pont jusqu'à Charron. De retour à Pointe Saint Charles, les invités se rendirent jusqu'à la culée de pierre où un banquet avait été [illisible] sur de longues tables. Après le dîner on porta de nombreux toasts, tous suivis d'une musique de circonstance interprétée par l'orchestre des Royal Canadian Rifles ». (Cité dans TRIGGS, YOUNG, GRAHAM, LAUZON, 1992 : 68).

Notman choisit de prendre en photographie ce moment et d'en faire un stéréogramme, intégré à la boîte d'érable qu'il dédie à la reine (Fig. 17). Une autre photographie intitulée *Pose de la pierre du monument marquant les tombes des 6000 immigrants, pont Victoria, Montréal, QC, 1859* (Fig. 18), montre que le pont Victoria fut choisi comme lieu de commémoration nationale. L'image immortalise la bénédiction de ce monument à la mémoire de six mille immigrants britanniques morts du typhus pendant leur traversée de l'Atlantique. William Notman en réalise cinq cent tirages, dont la vente sert à subventionner la construction d'une école dans le quartier ouvrier de Pointe-Saint-Charles.

Nous savons aussi que la boîte d'érable de Notman fut présentée à l'exposition universelle de 1862. Cette publicité faite au studio et au nouvel ouvrage qu'est le pont Victoria imposa sans doute l'image d'une province à la pointe du progrès aux yeux des

autres exposants, tant par la modernité des tirages stéréographiques, qui faisaient grande impression sur les spectateurs de l'époque, que par la modernité des infrastructures mises en place par la Province unie du Canada. Le médium photographique se révèle donc être en parfaite adéquation avec son sujet - les réalisations technologiques de haute volée – l'un et l'autre étant issus d'un siècle épris de scientificité et de technique.

Les images de Notman, par leur dimension abstraite et universelle, montrent un ouvrage technologique hautement moderne. Elles peuvent servir d'appui à la construction d'un mythe national double : celui de la puissance coloniale britannique fière de sa province, mais aussi d'une Nation en devenir, le Canada, puisque le pont Victoria est le symbole d'un territoire qui s'unifie par les réseaux, avant la réalisation que fut le Canadian Pacific Railway. Le chemin de fer du Grand-Tronc et le pont Victoria font également concurrence aux lignes et aux ponts des États-Unis, grande puissance directement au Sud du Canada.

Chapitre 2. Benjamin Baltzly en Colombie-Britannique (1871)

Benjamin Baltzly (1835-1883) est désigné en 1871 photographe du Geological Survey of Canada et du Pacific Railway Survey, dirigés respectivement par Alfred Selwyn et Sandford Fleming. William Notman, qui avait recommandé Benjamin Baltzly à Alfred Selwyn, souhaitait qu'il obtienne une série de photographies captivantes pour laquelle il y aurait un vaste marché. Quant à Selwyn et Fleming, ils voulaient « compiler des données précises sur le sol et les formations géologiques du territoire » (TRIGGS, 1986 : 55) et concevoir le tracé qui serait le plus praticable pour le futur chemin de fer transcontinental. Ainsi, les photographies de Baltzly servent plusieurs buts et ont deux enjeux principaux : scientifique et commercial.

Après avoir détaillé la commande passée à Benjamin Baltzly et étudié la diffusion de ses photographies, nous pourrions analyser les photographies elles-mêmes. Nous reviendrons tout d'abord sur l'aspect scientifique de ces photographies, qui appartiennent à la tradition des « *survey photographs* » pratiquée au Canada et aux États-Unis depuis les années 1840. Ces photographies se caractérisent par leur fonction scientifique ou documentaire, par un attrait pour l'« inventaire²³ » et la constitution d'archives photographiques (DURAND, 1989 : 7-11). Ensuite, nous verrons que, grâce à leur large diffusion assurée en particulier par William Notman, ces photographies ne sont pas seulement des documents à vocation scientifique, mais peuvent être considérées comme des moyens de construire et de transmettre l'imaginaire canadien, en plus de leur valeur commerciale. En effet, ces photographies mettent en scène le mythe de la conquête de l'Ouest canadien, de même que la construction de la Nation canadienne. Enfin, en étudiant le journal de bord de Benjamin Baltzly, nous verrons que la vision religieuse et artistique de Baltzly lui fait dépasser le cadre donné par la commande qu'il a reçue. L'étude de l'enjeu artistique et religieux des photographies de Baltzly sera l'occasion de revenir sur la tension entre art et document, inhérente à la photographie documentaire.

²³ <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/21.html>

2.1 Photographier et diffuser

2.1.1 La commande photographique

En 1871, Alfred R.C. Selwyn, géologue de formation, directeur du Geological Survey of Canada reçoit, de la part du secrétaire d'État Joseph Howe, l'ordre de mener une expédition au cœur de la Colombie-Britannique (TRIGGS, 1986 : 53). Le Geological Survey of Canada est alors une « organisation nationale orientée vers l'information et la recherche²⁴ ». Elle réunit des spécialistes internationaux chargés d'effectuer des levés géoscientifiques, d'étudier le développement des ressources canadiennes et les risques géologiques naturels (tremblements de terre, volcans, glissements de terrain, etc.) et d'élaborer de nouvelles technologies. C'est la plus ancienne organisation scientifique du pays et l'une des premières du gouvernement canadien. Elle fut fondée en 1842 pour assurer l'essor de l'industrie minière canadienne. C'est pourquoi elle joue un rôle majeur dans l'exploration du Canada.

L'année 1871 marque aussi le début du travail qui consiste à déterminer quelle peut être la meilleure route pour le Canadian Pacific Railway, futur chemin de fer transcanadien (BIRRELL, 1975 : n.p.). Ce chemin de fer promis à la Colombie-Britannique en échange de son entrée dans la Confédération est créée en 1867. Le Geological Survey dirigé par Selwyn reçoit l'ordre d'examiner les routes proposées pour la construction du chemin de fer à l'intérieur de la Colombie-Britannique pour en étudier les formations géologiques, de même que les différents minéraux que l'on peut trouver dans les environs. C'est pourquoi, au Geological Survey se joint le Pacific Railway Survey, dirigé par Sandford Fleming. Le Geological Survey of Canada est censé travailler en tandem avec les ingénieurs du Pacific Railway Survey qui se trouvent déjà en Colombie-Britannique. Sandford Fleming ordonne à ses équipes de procurer de l'assistance à Selwyn pour conduire son travail géologique. Cette relation entre les deux organisations offre des bénéfices mutuels, comme le partage des provisions, des lieux de

²⁴ <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/commission-geologique-du-canada/>

campement et de l'information (CAVALIERE, 2016 : 99). Dans sa lettre à Selwyn, Joseph Howe l'autorise à :

Prendre des arrangements avec M. Notman de Montréal pour qu'un artiste-photographe accompagne l'expédition. Il est entendu que ce dernier sera payé et équipé par M. Notman ; seuls ses frais de déplacement seront à la charge du gouvernement. La moitié de ces derniers, selon l'entente que vous avez conclue avec l'ingénieur en chef, M. Fleming, sera à la charge du Pacific Railroad Exploration Fund, et l'autre moitié sera affectée au budget des explorations géologiques en Colombie britannique²⁵.

Nous pouvons tirer plusieurs conclusions de cette lettre. Premièrement, Baltzly n'est pas directement nommé par Selwyn, mais par l'intermédiaire de William Notman. Deuxièmement, le salaire, l'équipement et les déplacements de Benjamin Baltzly sont partagés entre Notman, le Pacific Railway Survey et le Geological Survey. Par ailleurs, l'entente passée entre Notman et Selwyn est celle selon laquelle Notman conservera les négatifs et les droits d'auteurs et fournira les épreuves au Geological Survey. Cet appui financier apporté par Notman à Baltzly aide peut-être à comprendre pourquoi il n'y eût pas d'obstacle au recrutement de ce photographe (WILLIAMS, 2003 : 56). Le choix de recourir à Notman n'est pas nouveau et s'explique en partie par sa grande notoriété. En effet, Sir William Logan, directeur de l'organisation jusqu'à sa retraite en 1870, avait engagé William Notman plusieurs fois pour photographier ses esquisses pour des levés de terrain (TRIGGS, 1986 : 53). De plus, Notman et Selwyn entretenaient des rapports privilégiés : Selwyn s'était déjà fait photographier par Notman et ils se rencontraient dans les réunions mondaines, notamment parce qu'ils faisaient tous les deux partie de l'Art Association of Montreal.

Notman et Selwyn ont tous les deux de bonnes raisons d'engager Benjamin Baltzly car son parcours de photographe est très impressionnant. En effet, Benjamin Baltzly, né à Springfield dans l'Ohio en 1835, possédait dès les années 1860, un studio photographique appelé le « Palace of Art ». Cependant, il doit partir à Montréal entre 1866 et 1869, où il ouvre un nouveau studio photographique au 372 Rue Notre-Dame

²⁵ Joseph Howe M.P., secrétaire d'Etat aux provinces, lettre à A.R.C. Selwyn, directeur du Geological Survey, 20 juin 1871. A.R.C. Selwyn, *Journal and Report of Preliminary Explorations in British Columbia*, 1872, Archives publiques du Canada, Ottawa.

(CAVALIERE, 2016 : 104). Nous gardons des traces de la publicité faite pour ce studio dans le journal *La Lanterne*, daté du 7 janvier et du 11 mars 1869. Selon Stanley Triggs, cependant, Baltzly travaille d'abord pour le photographe J.G. Parks, avant d'ouvrir ce studio photographique qui prend malheureusement feu. Trois semaines après l'incendie, il rejoint le studio de William Notman, et en juin de l'année suivante, il est choisi par Notman pour accompagner l'équipe du Geological Survey. En plus d'être assuré de ses compétences de photographe, Notman choisit sans doute Baltzly en raison de son expérience du travail dans la ferme et dans l'armée et de son endurance (TRIGGS, 1986 : 53).

En plus de valoriser le parcours de Baltzly, Selwyn et Notman attendaient beaucoup de lui, chacun ayant différents buts à accomplir. Selwyn souhaitait pour sa part obtenir les « résultats imagés d'un inventaire géographique », et Notman voulait un « produit de consommation » qui ferait connaître des paysages grandioses jusque là inconnus (PAQUET, 2009 : 149). Le souhait de Notman se justifiait d'autant plus que, si les paysages de l'Ouest étaient inconnus, il y avait pourtant un intérêt croissant pour l'Ouest, lié à la récente ruée vers l'Or, à la Confédération et à la promesse d'une future ligne de chemin de fer directe (TRIGGS, 1986 : 55). Ainsi, il y aurait un double emploi des images obtenues par Baltzly : « *Baltzly really was to serve two masters and two purposes* » (BIRRELL, 1978 : 18). Cela amène d'ailleurs Carol Williams à demander si le fait d'engager un photographe commercial ne menace pas l'aspect scientifique des photographies, avant de conclure que les différents intérêts en jeu peuvent converger.

Given this explicit commercial intent, doubts can be cast on whether or not scientific detachment existed in the taking of the photographs. Yet by consenting to the presence of commercial photographers, the government obviously believed official interests would be served. On this occasion, as on others, scientific, political, and commercial aims merged. (WILLIAMS, 2003 : 56).

En effet, dès le début des années 1840, il était courant que le gouvernement et les entrepreneurs agissent de concert dans le cadre des expéditions menées à l'Ouest. C'est ce que montre, une fois de plus, Carol Williams, qui étudie les différents *surveys* et expéditions menés dans l'Ouest du Canada au 19^e siècle :

As this investigation of documentary photographic production in the earliest stages of colonization illustrates, government administrators and commercial entrepreneurs earned mutual benefits from their collaborative efforts to tame the physical and social terrain through representation. (WILLIAMS, 2003 : 51)

Benjamin Baltzly fut donc engagé comme photographe dans l'expédition de 1871, servant ainsi des intérêts gouvernementaux et commerciaux. Il n'était évidemment pas le seul à faire partie de l'expédition. Le groupe comprenait aussi le géologue Alfred Selwyn, le porteur John Peterson, l'assistant porteur Philip Jago, le guide Abraham LaRue, le cuisinier James Dean et l'abatteur et assistant général Donald McPhail. L'assistant de Baltzly, John Hammond, était censé l'aider au transport et à l'installation de l'équipement lourd (TRIGGS, 1986 : 53). Dans l'ensemble, l'expédition fut marquée par de nombreuses difficultés et par un manque de planification (TRIGGS, 1986 : 53).

2.1.2 La diffusion des photographies

Pour savoir quel impact eurent les photographies de Baltzly, il convient d'analyser précisément si et comment elles circulèrent et qui les eut en main. En effet, sans large diffusion, il nous est impossible de dire que ses photographies ont contribué à la construction d'une mythologie canadienne de l'âge moderne.

Lors de son expédition en Colombie-Britannique, Baltzly réalise « 37 négatifs de 8x10 pouces et 88 négatifs stéréoscopiques » (CAVALIERE, 2014 : 23). Selon Stanley Triggs, cette série de photographies est exceptionnelle, tant du point de vue technique qu'artistique. Le fait d'avoir réussi à ramener les négatifs en bon état malgré les périls du voyage donne également une grande valeur à ces photographies (TRIGGS, 1986 : 55). A partir de ces négatifs, trois tirages furent réalisés, sans parler de ceux effectués par William Notman qui gardait les droits sur les négatifs. Un des tirages fut déposé au Département de l'Intérieur qui gérait le Geological Survey ; le deuxième rejoignit le Département des Travaux Publics, en charge du Pacific Railway Survey ; et le troisième fut envoyé à Sandford Fleming lui même, car il avait un grand intérêt pour ce projet

photographique (REID, 1979 : 148). Alors que les photographies de Fleming furent imprimées directement à partir des négatifs obtenus lors du voyage, celles du Département de l'Intérieur et du Département des Travaux Publics furent modifiées grâce à une seconde série de négatifs qui montraient des effets nuageux que l'on superposait aux premiers. On peut se demander si le caractère purement scientifique des photographies ne fut pas dès lors menacé par ces modifications.

Quelles que soient les modifications faites aux photographies de Benjamin Baltzly, ce dernier semble satisfait du nombre de photographies prises durant l'expédition, ainsi que d'avoir réussi à ramener les négatifs en bon état.

Photographically speaking our trip was not as successful as I had anticipated. The season being so late, the difficulty of travel among the mountains so great, the continuous rains and winter setting in so early, did much to retard our success. Yet I took a goodly number of 8x10 and stereo negatives of both geological and general interest. These I was successful in bringing home, although we had to abandon our photographic instruments in the mountains. (Cité par REID, 1979 : 149).

En revanche, Baltzly semble avoir exprimé une certaine déception à la vue des photographies elles-mêmes, ayant notamment déclaré qu'un travail de meilleure qualité aurait pu être réalisé si l'expédition avait été mieux organisée (WILLIAMS, 2003 : 49). Pour sa part, Selwyn fut complètement satisfait, notamment parce que les photographies de Baltzly n'étaient pas seulement une documentation froide et scientifique. Ainsi, selon Selwyn, Baltzly a réussi à créer des photographies montrant les particularités géographiques de paysages qui, par ailleurs, étaient esthétiquement agréables (TRIGGS, 1986 : 55).

La vente des photographies démarra avant le retour à Montréal et se passa extrêmement bien. Sur le chemin du retour, alors qu'il se trouvait à Victoria, Baltzly en vendit pour 400 dollars, somme qui représentait plus des deux tiers des frais de Notman en salaire durant les six mois de l'expédition²⁶ (TRIGGS, 1986 : 55). Notman de son côté s'occupa de faire de la publicité pour la vente des photographies, comme en témoigne cet extrait de la *Gazette*, du 1^{er} août 1872 :

²⁶ Journal manuscrit de Benjamin Baltzly.

All who are interested in BC and our travels, would no doubt be further interested and benefited by these photographs, copies of which can be had from Mr. Wm. Notman, Photographer to the Queen, at his studio in Montreal. The photographs are interesting, novel and peculiar, and should elicit an inspection. (Cité par REID, 1979 : 150)

Il y a peu d'informations sur la diffusion des photographies de Baltzly par Notman ; cependant on sait que de très nombreuses photographies de Baltzly auraient été vendues²⁷. Chose certaine, si Baltzly et Hammond, son assistant, avaient effectué un travail pour le seul compte du Pacific Railway Survey et du Geological Survey, leurs photographies n'auraient pas connu une grande diffusion et seraient sans doute restées confinées dans les bureaux des départements de l'intérieur et des travaux publics. C'est bel et bien la participation de Notman au projet qui a permis à ces photographies de circuler, comme le note Carol Williams :

While the primary motive for taking photographs on the 1871 Geological Survey expedition was to supply geologists with a geological record, Baltzly's and Hammond's results were destined for a broader commercial market. (WILLIAMS, 2003 : 56).

La raison pour laquelle Notman réussit à vendre les photographies de Baltzly vient aussi du fait qu'il anticipait une demande déjà existante. En effet, la Colombie-Britannique attirait parce que, dans le souvenir de tous, on pouvait y trouver de l'or. La vente des photographies fut donc un succès en raison de la demande publique (BIRRELL, 1978 : 17).

Si nous avons peu d'informations sur la vente des photographies de Baltzly par Notman, nous savons toutefois qu'elles ont circulé, grâce à trois albums de photographies conservés par les Archives de l'Ontario (CAVALIERE, 2016 : 117-127). Le premier est un album de soixante dix-neuf photographies de William Notman²⁸ et d'Alexander Henderson. Cette collection fut donnée aux archives en Octobre 1972 par Mrs. Basil Eyre, dont la mère avait initialement collectionné les photographies lors d'un voyage au Canada depuis Dublin. Mrs. Basil Eyre aurait choisi ces photographies pour leur

²⁷ Entretien avec la conservatrice des archives photographiques Notman au Musée McCord, Hélène Samson, réalisé le 24 mars 2016.

²⁸ Dans ces albums il est dit que les photographies sont de Notman et non de Baltzly car c'est Notman qui avait gardé les droits sur les négatifs.

représentation d'une région grandiose et étrange. Le second album qui contenait des photographies de Benjamin Baltzly est celui d'Edward Wilkes Rathbun. On y trouve 190 photographies, tant d'Henderson que de Notman. Cet album lui fut donné par un groupe d'employés à Noël 1872. Edward Wilkes Rathbun étant un homme très haut placé, ses employés avaient donc estimé qu'un cadeau de ce genre était digne de lui faire plaisir. Il existait un attrait pour les paysages canadiens, qui avaient une grande renommée. Le dernier album contient soixante-deux photographies de scènes du Québec, de l'Ontario, de Nouvelle-Ecosse et de Colombie-Britannique. Il appartenait au Révérend Henry E. Maddock qui faisait partie de la communauté intellectuelle de Toronto. Comme pour le deuxième album, il s'agissait d'un cadeau qui lui a été offert avant son départ pour le Royaume-Uni, ce qui renforce l'idée que les photographies de paysages canadiens étaient très populaires. Grâce à ces quelques exemples, nous constatons que les photographies de Baltzly plaisaient beaucoup et circulaient dans des milieux assez différents.

Un autre événement fit connaître l'expédition de 1871 et le travail de Baltzly. Il s'agit de la publication du récit de son expédition par Baltzly. Les photographies issues des *surveys* illustraient souvent des rapports officiels, mais elles pouvaient aussi être reproduites dans des journaux de qualité comme *The Illustrated News* ou le *Canadian Illustrated News* (WILLIAMS, 2003 : 51). Benjamin Baltzly vendit son compte-rendu illustré de l'expédition de 1871 menée en Colombie-Britannique à la *Montreal Gazette*, qui le publia en neuf livraisons, entre le 18 juin et le 1^{er} août 1872 (BIRRELL, 1978 : 23). Cette forme de publication s'apparentant aux feuillets, très communs dans les journaux au 19^e siècle, outre qu'elle existait pour des raisons pratiques – les textes étaient souvent trop longs pour être publiés en une fois – suscitait chez le lecteur l'attente et le désir d'en savoir davantage. Nous pouvons supposer que la parution du journal de Baltzly provoqua aussi l'envie de s'intéresser à ses photographies et contribua à les faire circuler.

Il faut souligner cependant que la version parue dans le journal *Montreal Gazette* diffère de manière significative du journal original de Baltzly. En effet, la version publiée dans la *Gazette* est un compte-rendu officiel et objectif des événements, beaucoup moins personnel que la version originale rédigée par Baltzly (CAVALIERE, 2014 : 21).

2.2 Les photographies

2.2.1 Un enjeu scientifique

Les photographies de Baltzly proposent plusieurs niveaux de lecture que l'on doit au contexte de la commande qui lui a été faite autant qu'à la personnalité de ce photographe. En effet, tandis que Notman espère obtenir des images grandioses de la Colombie-Britannique, de son côté, Selwyn souhaite avoir des images qu'il pourra utiliser dans un but scientifique. Il convient ici de s'intéresser à l'aspect scientifique des photographies de Baltzly, qui nous frappe au premier abord.

The documentary intent is evident in Baltzly's photographs. He had accompanied the surveyors in order to record the geological features of the land, and to describe in panoramic views the general terrain of the proposed rail route. (...) (REID, 1979 : 150)

Le vocabulaire employé lorsque l'on soumet à Baltzly la commande photographique de 1871 mérite d'être analysé. Carol Williams rappelle que Notman doit engager un photographe : « *in order to secure accurate illustrations of the physical features of the country and of other objects of interest which may be met during the exploration* » (WILLIAMS, 2003 : 56). On peut traduire « *accurate* » par « précis ». La photographie était donc un moyen de produire des « *illustrations* » (« images » ou « représentations ») qui répondent à ce critère de précision. Autrement dit, l'image photographique est un outil essentiel à la connaissance du terrain ainsi qu'au choix du tracé pour la construction du futur chemin de fer. Elle doit avoir la fonction neutre et scientifique du document (PAQUET, 2009 : 149).

Pourtant, l'usage de la photographie dans de telles expéditions n'allait pas de soi, car on engageait auparavant des dessinateurs pour faire les relevés. Selon les sources officielles, c'est en 1858, à l'occasion de l'expédition d'exploration de l'Assiniboine et de la Saskatchewan, que la photographie aurait servi pour la première fois aux arpenteurs canadiens. Les clichés du photographe Humphrey Lloyd Hime (1833-1903) produits à cette occasion avaient fait naître un intérêt pour la photographie en tant qu'outil documentaire.

For engineers, scientists and politicians, photographs had the capacity to show a detailed rendering of the Canadian land as it was in the second half of the nineteenth century. Natural passageways and obstacles could be captured truthfully and scientifically through the apparatus of the camera. This unrivalled ability made the camera an indispensable and indisputable tool in the record-making survey process. (CAVALIERE, 2014 : 16).

Malgré cet attrait nouveau pour la photographie, il était assez inhabituel qu'un photographe accompagne le Geological Survey, car Sir William Logan, le précédent directeur de l'organisation, refusait de faire usage de la photographie. Logan avait une raison pratique pour ce refus : il avait expérimenté dans le passé la photographie au collodion humide et, selon lui, le processus ralentissait la progression des *surveys*. Les bénéfices que l'on pouvait retirer d'un outil aussi précis étaient moindres comparés à ses désavantages (poids, volume, contraintes du développement) (CAVALIERE, 2016 : 17 ; WILLIAM, 2003 : 56). Tandis que les premières explorations recouraient à un artiste ou à des officiers de l'armée entraînés à produire des dessins ou des peintures topographiques, par la suite, ce sont les photographes qui furent couramment engagés, comme le souligne l'historien Andrew Birrell.

Artists were common on many other kinds of exploration, and here too the emphasis was increasingly on accuracy for scientific purposes, for their drawings were usually reproduced in the form of engravings as evidence to support the official reports. It was quickly seen that photography had the potential to fill this role with far greater accuracy than the best drawing in only a fraction of the time. (BIRRELL, Hiver 1981-1982 : 41).

Encore une fois, c'est la notion d' « *accuracy* » qui revient, liée au caractère scientifique de ces missions d'explorations. Ainsi au 19^e siècle, on valorise l'absence de médiation entre la nature et sa représentation – que cela soit vrai ou pas²⁹ - et l'idée que la photographie est un médium mécanique. C'est pourquoi, à partir des années 1870, la photographie prit rapidement le pas sur le dessin dans le cadre des *surveys* financés par le gouvernement et des missions d'explorations topographiques (WILLIAMS, 2003 : 50).

²⁹ Nous voyons bien, dans le cas des photographies de Baltzly, que la modification des tirages par superposition d'un deuxième négatif, autorise à émettre des doutes sur le caractère strictement objectif de la photographie. Par ailleurs, nous verrons dans une dernière section que les idées et croyances du photographe ont une influence sur l'image, si bien que l'on ne peut parler non plus d'absence de médiation entre la nature et sa représentation.

Unlike hand-rendered plein air sketches, which revealed the bias of the maker and were conducted by artists of varied abilities, photographs were considered objective, since the camera was accepted as a more exacting recording device than the human eye. (...) Compared to drawn renderings, the photograph seemed more capable of conveying superior precision or « truth » about the landscape and its inhabitants. As such it suited the scientific purpose of the modern surveys. (WILLIAMS, 2003 : 51).

Malgré cette reconnaissance de l'utilité scientifique de la photographie dans les *surveys*, la proposition lancée par Baltzly en 1873 de créer un département de photographie au sein du Geological Survey fut rejetée immédiatement pour des raisons financières (BIRRELL, 1978 : 18).

Il nous faut aussi préciser que l'intérêt scientifique de la photographie des *surveys* n'était pas pour autant pur et désintéressé. Comme le souligne Carol Williams : « *Photography's purpose was instrumental : it was evidence in support of imperial science, topographical exploration and colonial expansion.* » (WILLIAMS, 2003 : 4). Par ailleurs, il existe aussi un lien entre savoir et domination dans ces entreprises photographiques, comme le rappelle Suzanne Paquet.

Ces visées politiques et économiques d'unification et d'emprise sur le territoire sont assorties d'une volonté « scientifique » de quête d'information, à laquelle participe la photographie. Savoir et domination allant de pair en cette fin du XIXe siècle, les photographies, tout aussi bien que les cartes, sont étroitement liées à l'exercice du gouvernement et des affaires (...) (PAQUET, 2009 :149).

La photographie telle qu'elle est utilisée dans le cadre du Geological survey de 1871 fut choisie pour sa précision et son exactitude, mais elle ne saurait servir uniquement des buts scientifiques : elle sert d'appui à la colonisation de l'Ouest du Canada.

Le lien entre science et photographie est présent tout au long du 19^e siècle dans les *surveys* canadiens ou américains. C'est ce que l'on pouvait voir dans l'exposition organisée par Andrea Kunard au musée des Beaux-Arts du Canada en 2013. Cette exposition soulignait qu'à cause du désir d'expansion et des débuts de la construction ferroviaire, le gouvernement et les grandes compagnies souhaitaient exploiter les vastes ressources de l'intérieur du pays. En réaction à ces besoins et face à la crainte d'une

expansion américaine vers le nord, les gouvernements britannique et canadien avaient envoyé plusieurs missions d'exploration à l'intérieur des terres pour « évaluer le potentiel des ressources et la possibilité de colonisation³⁰ ». De même, aux États-Unis, de nombreuses missions d'exploration qui recouraient à la photographie ont été lancées dans l'Ouest du pays. Ces *surveys* avaient pour but de prendre des vues des régions peu connues des Américains de l'Est, ainsi que de documenter les formations géologiques les plus intéressantes. Selwyn aurait même entendu parler du « *King's Survey* », l'expédition menée de 1867 à 1869 le long du quarantième parallèle sous la direction du géologue Clarence King, et aurait bien connu les photographies prises par Timothy O'Sullivan (WILLIAMS, 2003 : 17).

Ces différentes missions d'exploration menées au Canada et aux États-Unis témoignent d'un phénomène typique du 19^e siècle, que Jean-Louis Tissier et Jean-François Staszak appellent « la passion de l'inventaire³¹ ». Pour la chercheuse Carol Williams, ce phénomène répond à un « appétit encyclopédique ».

Beginning with the Spanish explorations of the eighteenth century, incoming visitors exhibited an insatiable, encyclopedic appetite for images of the Northwest Coast. The prime vehicle for the collection of this visual data was geographical and geological surveys, which substantiated the topography, flora and fauna of the landscape as well as the location and availability of fish, mineral and timber resources. (WILLIAMS, 2003 : 50).

Nous retrouvons chez Tissier, Staszak et Carol Williams deux expressions (« passion de l'inventaire » et « appétit encyclopédique insatiable ») connotant l'envie ou le désir irréprouvable, pour caractériser cette volonté de tout connaître, documenter, organiser et classer, typique du 19^e siècle. À ce titre, le sociologue John Urry analyse aussi les liens unissant photographie, science et connaissance au 19^e siècle. Selon lui, l'usage de la photographie à cette époque marque l'apogée du règne de la vue dans les sociétés occidentales. Le fait d'avoir entre les mains une photographie de l'objet que l'on veut connaître est la garantie même de la légitimité scientifique de cette connaissance.

³⁰ <http://www.magazinembac.ca/expositions/early-exploration-photographs-in-canada>

³¹ <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/21.htm>

« La passion de l'inventaire » est le nom d'une exposition virtuelle illustrée par de nombreuses photographies, proposée sur le site de la Bibliothèque Nationale de France.

Visual observation rather than the a priori knowledge of medieval cosmology came to be viewed as the basis of scientific legitimacy. This subsequently developed into the very foundation of the scientific method of the west, based upon sense-data principally produced and guaranteed by sight. (URRY, 2002 : 146).

En s'inscrivant bel et bien dans ce courant scientifique qui nourrit une « passion pour l'inventaire », les photographies de Benjamin Baltzly procèdent à un recensement des différents types de paysages de la Colombie-Britannique. Il prend en photographie les différents fleuves, rivières, rapides et cascades qu'il rencontre, comme s'il cherchait à détailler la diversité des paysages de la Colombie-Britannique. Certaines photographies en témoignent bien, comme *Cascade sur la rivière Garnet, rivière North Thompson, C.-B., 1871* (Fig. 19), *Rapides Murchison, rivière North Thompson, C.-B., 1871* (Fig. 20), et *Rivière Mad, près de la jonction avec la rivière North Thompson, C.-B., 1871* (Fig. 21). A propos de la première photographie, Stanley Triggs explique pourquoi l'on peut qualifier le style de Baltzly de « documentaire » :

(...) dans la photo de la cascade de la rivière Garnet, il ne s'agit pas ici d'une vue ordinaire d'une chute tombant comme un voile de mariée, mais d'un portrait sans fard d'un bloc de pierre étincelant et noir, dur et menaçant sous un glacial linceul d'eau en cascade. (TRIGGS, 1986 : 56).

Baltzly capture aussi la matérialité des composantes des paysages qu'il prend en photographie. Dans *Rochers creusés par la glace, Victoria, C.-B., 1871* (Fig. 22) on observe que le cadrage très serré met particulièrement en valeur la matière de la roche. S'il avait pris la photographie de plus loin, il aurait davantage mis l'accent sur la « vue » ou sur le « paysage ». Comme le souligne également Dennis Reid : « *He became masterful at drawing to the surface of rock a sense of the forces that had formed it.* » (REID, 1979 : 151). Cette citation nous permet de comprendre que Baltzly réalise au plus près les ambitions de Selwyn qui cherche justement à approcher le territoire d'un point de vue géologique. Les légendes des photographies témoignent aussi du soin apporté à détailler la nature des minéraux que Baltzly prend en photographie. Il fait par exemple la distinction entre « *basaltic rocks* » et « *ice-grooved rocks* ».

2.2.2 Le mythe de la conquête de l'Ouest canadien

Dans *The Archive and Dream*, petit texte consacré à la photographie américaine³², Régis Durand développe une réflexion qui s'applique particulièrement bien à l'analyse des photographies de Benjamin Baltzly. Selon cet auteur, la photographie des territoires inconnus de l'Ouest des États-Unis oscille entre le désir d'archiver le réel et la création d'images qui appartiennent au domaine du rêve ou de l'imaginaire.

American photography has, from the beginning, been confronted with the task of providing images of a yet virtually unknown land – in a sense, of inventing it. And the paradox is that this exploratory nature carries with it the dream or fantasy element. The archival impulse, which would seem to rely on the austere need for taxonomy, and the interest in exhaustive coverage and minute particulars, is always connected (...) with an act of the imagination which transforms reality and peoples it with images of the unreal, of the visionary. (DURAND, 1989 : 8)

Un peu plus loin dans ce même texte, Régis Durand souligne aussi que le document photographique est extrêmement versatile et peut servir plusieurs buts. La photographie de Benjamin Baltzly correspond parfaitement à cette définition. Servant Selwyn et Fleming d'un côté et Notman de l'autre, ses photographies ont un aspect documentaire et scientifique, tandis que la possibilité d'une commercialisation de ses photographies – et donc d'un plus vaste public - l'amène à raconter par l'image la conquête de l'Ouest. En effet, même si certaines des photographies de Baltzly ont un caractère strictement documentaire ou scientifique, la prise en considération de l'ensemble de ses photographies nous amène à comprendre qu'il ne se limite pas à une simple mission de récolte de données et d'archivage. En effet, il donne même une image de l'Ouest du Canada qui répond à une vision qui lui est propre. Par son travail, il « élabore l'image d'un pays » et forme un « imaginaire géographique typiquement canadien » (PAQUET, 2009 : 150).

³² Nous nous autorisons à pratiquer une comparaison entre la photographie américaine et canadienne de la même époque, car de nombreux points les réunissent (même pratique des *surveys*, ambition de prendre en photographie les territoires peu connus de l'Ouest, mêmes techniques photographiques ...)

La question est justement de savoir quelle est l'image de la Colombie-Britannique véhiculée par les photographies de Baltzly. Sur ce point, la plupart des auteurs s'accordent : Benjamin Baltzly ne cherche pas à idéaliser l'Ouest canadien, mais plutôt à montrer les difficultés que l'équipe du Geological Survey a vécues pour conquérir ce territoire hostile :

The documentary intent is evident in Baltzly's photographs. (...) He also apparently understood that this role should include the chronicling of the journey, the collection of full evidence of their struggle in the wilderness. (...) They [the photographs] carry a strong mood of containment, with rock and forest always pressing in. (REID, 1979 :150).

Les photographies de Baltzly, en plus de leur statut documentaire, ont également une fonction narrative, puisque Baltzly raconte, par l'image, le rapport qu'entretenaient les membres du *survey* avec la nature qui les entourait.

Les photographies de Baltzly mettent en scène la mythologie du pionnier ou de l'*explorateur*, tout en insistant sur les difficultés que l'équipe du Geological Survey a rencontrées en Colombie-Britannique. Comme le souligne Daniel Boorstin, il faut faire une différence entre le « *découvreur* » et « l'*explorateur* » (BOORSTIN, 1979 : 13), ce à quoi peut nous aider l'analyse étymologique de ces deux termes. Le « dé-couvreur » est celui qui rend visible à l'œil ce que d'avance il savait être là, tandis que l'explorateur vient de –ex « au-dehors » et de « plorare », « couler » : il est celui qui crée un nouveau savoir.

« Le fait américain a stimulé l'humanité, la conduisant de la découverte à l'exploration. De la quête prudente de ce que l'on savait (ou croyait savoir) se trouver là-bas, à la tentative enthousiaste d'aborder l'inconnu. Ce sont là deux sortes d'entreprise humaine complètement différentes. » (BOORSTIN, 1979 :13-14)

C'est justement l'expérience d'un territoire considéré comme « vide » qui amena cet esprit d'exploration. Or, le territoire américain est bel et bien comparable à l'espace canadien. Nous pouvons donc analyser comment les photographies de Baltzly mettent en scène cette mythologie de l'« exploration » propre au 19^e siècle.

Tout d'abord, Baltzly montre à de multiples reprises un espace vide, à conquérir. On le voit dans de nombreuses photographies, dont *Confluent des rivières McLellan et*

Canoe, C.-B., 1871 (Fig. 23). Le cadrage qui place l'horizon au centre de l'image dégage un espace de ciel important qui renforce le sentiment de vide. Le tirage de cette photographie, prise avec la technique du collodion humide, efface les délimitations des montages, ce qui accentue encore l'effet de vide. D'autres photographies invitent à se perdre dans l'immensité des lacs de Colombie-Britannique, comme c'est le cas de *Lac Cranberry, C.-B., 1871* (Fig. 24). Baltzly choisit aussi de montrer des vues impressionnantes des montagnes, comme *Scène de montagne près de la grande fourche du fleuve Fraser, C.-B., 1871* (Fig. 25). Alors que, jusqu'à la fin du 18^e siècle, la montagne était un espace inconnu, voire interdit, c'est maintenant un élément du paysage que Baltzly ose affronter par son objectif, dans une perspective d'exploration. D'autres photographies insistent sur la relation de l'homme avec le paysage, puisque Baltzly choisit d'introduire des personnages dans ses prises de vue. La représentation de la petitesse de l'homme en contraste avec son environnement naturel est au cœur de nombreuses photographies. On peut l'interpréter de deux façons : soit l'homme sert à donner l'échelle du paysage, soit il est placé là pour que le spectateur mesure à quel point l'espace de la Colombie-Britannique – à conquérir potentiellement – est infini. C'est le cas de la photographie *Rochers creusés par la glace, Victoria, C.-B., 1871* (Fig. 26). Grâce aux qualités du collodion humide, la photographie en noir et blanc est teintée de nombreuses nuances qui permettent de souligner la matérialité et les formes contournées des rochers, soi-disant jamais touchées par l'homme auparavant. L'homme placé à la jonction du premier plan et de l'arrière-plan illustre bien cette figure de l'explorateur qui affronte tous les éléments - rochers, eau - et qui regarde vers l'horizon. Dans la photographie *Arbres forestiers sur la rivière North Thompson, C.-B., 1871* (Fig. 27), Baltzly confronte notre regard à une forêt de très grands arbres. Cette photographie représente bien le point de vue de l'explorateur sur la nature, puisque la frontalité de la photographie fait apparaître les arbres comme un mur qu'il faudrait éventuellement abattre pour avancer. La photographie crée ainsi un espace clos et inhospitalier pour le regard du spectateur. « Le cadrage abrupt, la perspective réduite et le rendu excessif des détails de l'écorce suggèrent une proximité avec la nature brute très rare, sans équivalent dans la peinture de l'époque » (THOM, 2009 : 138). L'image cherche à être narrative plus que scientifique ou esthétique, puisqu'elle évoque les défis que posait la forêt à la

percée de la voie ferrée du futur Transcanadien. Par ses choix de cadrage, Baltzly parvient à créer une sensation de proximité, voire d'étouffement qui implique que la nature est un obstacle à affronter pour s'installer à l'Ouest et construire le chemin de fer.

Par ailleurs, sans perdre de vue les objectifs scientifique et documentaire de sa mission photographique, Benjamin Baltzly privilégie les perspectives étourdissantes, qui suscitent le rêve et l'imaginaire des spectateurs, car il sait que Notman apprécie les compositions sublimes qu'il destine à sa clientèle. La construction d'une mythologie de la conquête de l'Ouest du Canada se fait aussi en montrant la beauté du paysage. Ainsi, dans la photographie *Battle Bluff, Lac Kamloops, C.-B., 1871* (Fig. 28) on voit la montagne se refléter dans le lac comme si Baltzly recherchait des effets visuels constitués de jeux d'ombres et de reflets. L'espace y apparaît à la fois attirant et menaçant, reflétant l'ambivalence d'une nature inconnue que l'on découvre.

L'analyse de certaines photographies de Baltzly exposant les difficultés liées à l'exploration de la Colombie-Britannique peut être complétée par la lecture du journal de bord du photographe. En plus de vouloir prendre des photographies documentaires, comme le stipule sa commande photographique, il existe bel et bien chez Baltzly un désir de raconter par la photographie et par l'écriture les obstacles que son équipe rencontra pendant sa mission d'exploration dans l'Ouest.

La pluie, la neige et une mauvaise visibilité furent de tout le voyage. Les sentiers praticables que l'on attendait n'existaient pas, les longues attentes pour le déblaiement, les détours et le piteux état des chevaux privés d'une nourriture adéquate entravèrent leur avance à un tel point que Selwyn dut renoncer à gagner Jasper House et à passer par Edmonton sur le chemin du retour. (TRIGGS, 1986 : 54).

Les obstacles liés au climat – à la neige et à la pluie en particulier – sont mis en scène dans une photographie datant du 23 septembre intitulée *L'équipe de la Commission géologique après une nuit d'orages, rivière North Thompson, C.-B., 1871* (Fig. 29). On y voit le camp de fortune installé par l'équipe du Geological Survey au milieu de la forêt, les troncs et les branches au sol semblant faire entrave à une installation plus confortable,

tandis que les draps et le linge humide pendent sur des cordes tirées entre les arbres. Cette situation est aussi décrite par Benjamin Baltzly dans son journal :

Saturday Sept. 23rd Last night we had a great deal of rain, at times pouring down, but today we enjoyed a pleasant day. Most of the time sunshine. (...) Also took one 8x10 view of a few snow capped mountains near here, one 8x10 negative showing the large cedar trees which grow around this locality, one stereoview of the canoe camp after last night storm and rain. This gives one a good idea of how we live here in the woods. We certainly had reason to feel discouraged at times. (...) (BALTZLY, 1871 : 83).

Une autre photographie intitulée *Portage de canots à la porte amont, rapides Murchison, rivière North Thompson, C.-B., 1871* (Fig. 30) retrace le moment où l'équipe du Geological Survey décide de porter les canots plutôt que de continuer dans les rapides. En effet, le 2 novembre, toute l'équipe embarqua sur quatre pirogues et le canot qui transportait les négatifs 8x10 pouces de Baltzly chavira dans les rapides de la Upper Murchison. Heureusement, la boîte qui les contenait se logea dans le banc de nage du canot. C'est pourquoi le 8 novembre, Baltzly et son équipe effectuèrent le portage des canots. Cette photographie témoigne encore une fois de la conscience qu'a Benjamin Baltzly de n'être pas seulement là pour recenser les formations géologiques de Colombie-Britannique. Il est au cœur d'une *exploration* qu'il cherche à mettre en récit par l'image.

Le caractère épique de la conquête de l'Ouest et la prise de conscience à l'Est de l'imminence de la maîtrise physique de ces territoires majestueux, quoique hostiles, ont contribué à fonder une fierté nationale dont la photographie est l'illustration (PAQUET, 2009 : 150). Les photographies de Benjamin Baltzly, sans faire la promotion de l'Ouest, sont donc une invitation implicite à venir découvrir ou à s'installer dans ce Canada nouveau, comme le souligne encore Dennis Reid.

There can, however, be no question that the images he brought back from the West helped quicken the pulse of adventure in Canadians, as the prospect of the Pacific Railway and the new Canada it would open up, attracted more and more attention. (REID, 1979 : 151).

En regardant les photographies de Benjamin Baltzly, nous nous apercevons qu'il fait plus que de produire des documents à des fins scientifiques. La perspective d'une

diffusion plus large de ses photographies, dans le cadre de leur vente par le studio Notman, l'amène à réaliser des clichés qui le font apparaître comme un photographe *explorateur*, véritable pionnier de l'Ouest du Canada. Il renforce le mythe de la conquête de l'Ouest canadien, non en en faisant la promotion mais plutôt en dévoilant la Colombie-Britannique telle qu'elle est, sans jamais masquer les difficultés rencontrées lors de l'expédition. La Colombie-Britannique apparaît comme un espace vide à conquérir. Le regard du spectateur tantôt se perd dans l'horizon des montagnes lointaines ou dans la profondeur des lacs, tantôt se retrouve bloqué par des espaces infranchissables comme les forêts de cèdres aux alentours de la North Thompson River.

Dans un dernier temps, il convient d'explorer la question de la tension entre l'art et le document dans les photographies de Baltzly, tant à cause des liens que nous pouvons établir entre sa photographie et certaines peintures de la même époque, qu'à cause de la personnalité de ce photographe particulièrement religieux, qui tire certains de ses clichés vers le sublime.

2.2.3 La tension entre art et document

Notre propos est de montrer la richesse des photographies de Benjamin Baltzly, qui ne se résument pas à un seul aspect. Cette multiplicité d'aspects est soulignée par deux chercheurs en particulier, dont Andrea Kunard, conservatrice de l'exposition intitulée « *Les premières photographies d'exploration au Canada* » qui eut lieu en 2013 au Musée des Beaux-Arts du Canada.

Plusieurs œuvres attestent la capacité de la photographie à refléter toutes sortes d'intérêts. Bien que les photos de Benjamin Baltzly, un employé de William Notman, de Montréal, se justifient pour leur valeur commerciale et scientifique, celui-ci n'en a pas moins réalisé quantité d'images d'une nature sublime et romancée qui trahissent un tempérament religieux et artistique³³.

³³ <http://www.magazinembac.ca/expositions/early-exploration-photographs-in-canada>

Contrairement à d'autres auteurs, cette conservatrice ne voit pas comme une contradiction le fait que des intérêts scientifiques, commerciaux et artistiques puissent coexister au sein d'une même série de photographies, voire d'une même photographie. C'est également le cas de Dennis Reid, selon lequel l'aspect documentaire des photographies de Baltzly ne l'empêche pas de faire la chronique de l'expédition du Geological Survey et de rapporter les preuves de la lutte contre la nature sauvage. Il ajoute que ses photographies sont également des œuvres d'art (REID, 1979 : 150). Il est possible de l'affirmer car il existe des liens entre ses photographies et la peinture de la même époque, mais aussi parce que le journal de Baltzly témoigne du fait qu'il se réfère à des notions esthétiques comme le « sublime » ou le « pittoresque » lorsqu'il commente ses photographies.

Pourtant, certains chercheurs ayant consacré des analyses aux photographies de Baltzly nient qu'il puisse y avoir le moindre aspect artistique dans celles-ci. C'est notamment le cas de Stanley Triggs, ancien conservateur des archives photographiques Notman au Musée McCord. Après avoir étudié le journal de Benjamin Baltzly, Triggs souligne à quel point ce dernier était un homme religieux, bien que son recueillement devant certaines scènes offertes par la nature de Colombie-Britannique semble n'avoir aucun impact sur la manière dont il prend ses photographies.

La ferveur religieuse de Baltzly ne semble pas avoir influencé son œuvre photographique ; elle n'invite pas à l'élévation spirituelle et ne fait aucune allusion au divin ou au sublime. Comme la plupart des photographes nord américains du 19^e siècle, Baltzly a un style franchement documentaire. (TRIGGS, 1986 : 56).

Cette insistance sur l'aspect documentaire des photographies est liée à la fonction d'archiviste et de conservateur d'un musée d'histoire sociale exercée par Stanley Triggs (CAVALIERE, 2016 : 95). C'est exactement la même optique qui est adoptée par Andrew Birrell dans sa monographie consacrée à Benjamin Baltzly. Il y fait prévaloir l'aspect géologique et géographique des photographies sur leur aspect artistique (CAVALIERE, 2016 : 94).

La réticence à prendre en considération l'aspect artistique de certaines photographies documentaires n'est pas nouvelle et s'inscrit dans un débat auquel a participé l'historienne de l'art Rosalind Krauss (KRAUSS, 1982 : 311-319). Selon elle, la pratique du reportage photographique au 19^e siècle a seulement un caractère scientifique et le fait de lui attribuer des qualités artistiques relève de l'anachronisme. Cette dénaturation de la photographie documentaire aurait pour cause l'intégration de ce type de photographies dans les musées et les galeries. En réponse à Rosalind Krauss et à d'autres chercheurs ayant débattu de cette question, Robin Kelsey s'efforce de faire une analyse qui prendrait en compte à la fois le caractère formel de l'image et le contexte de sa production (KELSEY, 2004). C'est à ce type d'analyse que nous souhaitons nous livrer.

Ainsi, on observe des liens entre certaines photographies de Benjamin Baltzly et la peinture de la même époque. La photographie *Arbres forestiers sur la rivière North Thompson, C.-B., 1871* (Fig. 27) frappe par sa parenté avec l'esthétique naturaliste du peintre de paysages Aaron Allan Edson (1846-1888) (GOLDFARB, 2009 : 69). Ce peintre a consacré nombre de ses toiles à représenter les arbres et la forêt, en utilisant parfois des cadrages serrés, pour faire ressortir leur densité.

Dans l'exposition « *With Lens and Brush : Images of the Western Canadian Landscape 1845-1890* » présentée en 1989 au Glenbow Museum de Calgary, Christopher Jackson cherchait à montrer que les photographies de Baltzly n'étaient pas seulement topographiques. Il souligne par exemple que la clarté et le détail de la photographie *Jonction des rivières North et South Thompson à Kamloops, C.-B., 1871* (Fig. 31) rappelle les aquarelles réalisées par W.G.R. Hind (1833-1889) à la même époque (JACKSON, 1989 : 27). Ce peintre associé à la tradition des artistes-reporters, a pris part à de nombreuses expéditions dans l'Ouest du Canada³⁴. Comme son travail était reproduit dans des publications publicitaires, touristiques et journalistiques largement diffusées, il est possible que son esthétique ait pu influencer un photographe contemporain comme Baltzly.

³⁴ http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=1&tableid=1&tablename=artist&elementid=00472__true

Si ces analyses liant peinture et photographie sont intéressantes, il faut néanmoins souligner qu'elles sont souvent proposées par des conservateurs de musées cherchant à intégrer la photographie documentaire dans le discours des beaux-arts, comme l'avait souligné Rosalind Krauss. Les analyses paraissent parfois arbitraires ou trop rapides car on ne dispose pas toujours des preuves qui permettent de dire que Baltzly aurait consciemment fait référence à la peinture dans sa photographie.

Certaines des photographies prises par Benjamin Baltzly en 1871 peuvent être liées au « sublime » ou au « pittoresque », qui sont deux notions importantes en histoire de l'art, en particulier pour comprendre le genre du paysage. Le pittoresque – qui vient de l'italien « *pittore* » (« peintre ») est né au 18^e siècle. Il permet d'esthétiser le paysage en le rapprochant des réalisations picturales, notamment par l'utilisation des contrastes entre la lumière et les ombres. Quant au sublime, c'est un concept philosophique désignant l'esthétique qui essaie de sortir de la simple beauté. C'est l'expérience d'une nature qui dépasse l'entendement humain, qui montre tout son pouvoir et sa puissance. C'est Alfred Selwyn lui-même, dans son rapport, qui souligne l'aspect pittoresque des photographies de Baltzly :

« Les admirables vues des montagnes Selkirk (...) donnent une bonne idée du pittoresque grandiose du paysage et du contour irrégulier des cimes couvertes de neige et de glace (...) » (Cité par TRIGGS, 1986 : 55).

Cet aspect pittoresque des paysages réalisés par Baltzly est bien présent dans la photographie *Moulin de Tranquille, lac Kamloops, C.-B., 1871* (Fig. 32). Ici, Baltzly fait particulièrement attention au cadrage de sa photographie, le moulin placé au centre du premier plan de l'image étant encadré par quatre bandes de paysage de teintes distinctes : le sol, le lac, les collines au loin et le ciel nuageux. L'alternance des teintes claires et foncées donne encore plus de force à cette photographie, le collodion humide permettant une modulation particulièrement nuancée des différents tons de gris et de noirs.

C'est surtout dans le journal de Baltzly que l'on comprend sa conception de la nature, aux connotations fortement religieuses.

The original journal is the key to understanding both Baltzly and the photographs he took. One gets a sense from his writing in the journal that Baltzly was a deeply religious person (...) who very often used moments alone in the wilderness as a way to think about and communicate with God. (CAVALIERE, 2016 : 106).

On remarque que la représentation de la petitesse de l'homme en contraste avec son environnement naturel est au cœur de plusieurs photographies. On le voit très bien avec « *Hell's gate* », sur la rivière North Thompson, C.-B. (Fig. 33) et *Rochers creusés par la glace, Victoria* (Fig. 26) où Baltzly tend à inclure un personnage seul au cœur du paysage, dans un environnement qui le dépasse et l'isole. La deuxième photographie fait penser aux « *rückenfiguren*³⁵ » de Caspar David Friedrich (1774-1840) qui placent souvent un personnage seul de dos face à la nature. Il semble que Benjamin Baltzly ait eu cette même intuition du sublime face aux paysages impressionnants qu'il avait à prendre en photographie. Par ailleurs, son rapport spirituel à la nature est souligné dans son journal, à plusieurs reprises. Cette relation particulière à la nature a sans doute influencé sa façon de prendre des photographies, comme le montre cette citation du dimanche 10 septembre 1871 :

« I have a grand view of the range with its bold bluffs, boulders and chasms. With the whole, the scenery has a tendency to raise my thoughts and feelings from the created to the creator. How grand! How Sublime ! » (BALTZLY, 1871 : 50)

Ainsi, le journal de Benjamin Baltzly, le témoignage de Selwyn et, surtout, ses photographies sont la preuve qu'il existe bel et bien une tension entre art et document dans les photographies de Baltzly.

Les photographies prises par Benjamin Baltzly en 1871 se prêtent à une analyse d'une grande richesse. Aux volontés strictement scientifiques de Fleming et Selwyn se greffent les idées commerciales de Notman, auxquelles se superpose la vision religieuse et artistique de Baltzly. Ainsi, nous ne pouvons réduire ces photographies à leur aspect scientifique et documentaire, car elles cherchent aussi à montrer la grandeur des paysages

³⁵ Littéralement, «figures de dos ».

de l'Ouest et les difficultés liées à sa conquête, à travers la vision particulière de Baltzly, manifestement imprégnée de religiosité et d'esthétisme.

Chapitre 3. William McFarlane Notman, photographe du Canadian Pacific Railway (1884-1909)

En 1884, William Van Horne (1877-1931), directeur général du Canadian Pacific Railway¹, chemin de fer qui devait traverser le Canada d'Est en Ouest, de Montréal à Vancouver, demande à William Notman de trouver un photographe pour documenter la construction du chemin de fer et faire la promotion de l'Ouest du Canada. C'est William McFarlane Notman (1857-1913), fils de ce dernier, qui est envoyé à l'Ouest pour un premier voyage. Extrêmement satisfait par les photographies prises par McFarlane Notman, Van Horne fait des Notman « les photographes attitrés du chemin de fer » (TRIGGS, 1986 : 71) jusqu'en 1919². Les milliers de photographies réalisées par William McFarlane Notman de 1884 à 1909, largement diffusées au Canada, aux États-Unis et en Angleterre, forment un ensemble majeur pour l'histoire canadienne.

Nous expliquerons tout d'abord les détails de la commande et ses enjeux, avant de présenter, comme nous l'avions fait pour le premier et le deuxième chapitre, les stratégies de diffusion de ces photographies. En effet, si ces images n'avaient pas connu une grande diffusion, nous ne pourrions soutenir qu'elles contribuent à créer une « mythologie canadienne de l'âge moderne ». C'est justement dans une dernière partie que nous analyserons comment les photographies de McFarlane Notman contribuent à construire un imaginaire de l'Ouest canadien, qui sera partie prenante du « *Nation-building* » canadien.

¹ Nous utiliserons par la suite l'abréviation C.P.R. pour Canadian Pacific Railway.

² La firme William Notman&Son continue à travailler pour le Canadian Pacific Railway après la mort de William McFarlane Notman.

3.1 La commande de William Van Horne

3.1.1 Les enjeux de la construction du Canadian Pacific Railway

Pour mieux comprendre la commande photographique passée par William Van Horne (Fig. 34), directeur général du Canadian Pacific Railway, à la firme Notman & Son en 1884, nous devons expliquer comment se déroula et ce que représenta la construction de ce chemin de fer. En 1871, la Colombie-Britannique accepte de rejoindre la Confédération à condition que soient lancés dans un délai de deux ans des travaux pour la construction d'un chemin de fer transcontinental, comme nous l'avons vu. Ce dernier doit être achevé dans un délai de dix ans³. Le 21 octobre 1880, le gouvernement signe un contrat avec la Société de chemin de fer du Canadien Pacifique, alors dirigée par George Stephen. La construction débute en 1881, et le « *Last Spike* » (« dernier crampon ») est posé le 7 novembre 1885⁴. C'est seulement en 1886 que le premier train pour passagers pût voyager le long de la ligne, de l'Atlantique au Pacifique (CHOKO, 2015 : 16), après la réalisation d'une infrastructure des plus complexes. Sur ce point, les sources actuelles et celles de l'époque semblent s'accorder.

Can anyone today imagine what it meant in the late nineteenth century, with the technical means available at the time, to commit to building a ribbon of iron, wood, and stone across the endless forest, swamps, rivers, and mountains of Canada ? (CHOKO, 2015 : 16).

The miles upon miles of mountains in British Columbia posed many challenges for the surveyors and engineers. Steep, nearly vertical mountain sides, avalanches, river canyons and deeply cut streams were but a few. The climb up the east face of the Selkirks required numerous bridges, the most noteworthy being Surprise Creek (...) Stony Creek and Mountain Creek. The Illustrated London News, July 24, 1886 (Cité par REID, 1979 : XI)

À l'époque, la majorité des gens ne se contentaient pas d'énumérer ces obstacles, mais ils clamaient haut et fort que ces derniers étaient insurmontables. Pourtant, seule la construction d'un chemin de fer pouvait encourager les régions qu'il relierait à commercer ensemble et à communiquer (CHOKO, 2015 : 17). Cette entreprise

³ <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chemin-de-fer-du-canadien-pacifique/>

⁴ Idem.

gigantesque, exploit du génie civil de l'époque, a coûté plus de 25 millions de dollars et nécessité vingt-cinq millions d'acres de terres. Pour toutes ces raisons, le Canadian Pacific Railway est resté dans les mémoires.

Pourtant, ce qui le caractérise avant tout est d'avoir été un outil majeur de la construction de la Nation canadienne, ce que souligna George V - roi du Royaume-Uni et des Dominions de 1910 à 1936 - plusieurs années après sa réalisation : « *We all know now how the Canadian Pacific Railway has helped to make a nation* » (CHOKO, 2015 : 20). Ainsi, le chemin de fer est une façon d'unifier le pays sur les plans physique et politique. En effet, il fallait une infrastructure de ce type pour unifier un pays aussi vaste. C'est ce qu'a bien compris le premier ministre du Canada de l'époque, Sir. John A. Macdonald, sans lequel la construction du C.P.R. n'aurait jamais pu aboutir (REID, 1979 : XI). D'autres acteurs importants du C.P.R. eurent cette prise de conscience une fois le chemin de fer achevé, comme le souligne bien Daniel Francis : « *George Ham, the company publicist, was expressing conventional wisdom when he marvelled that the line « magically transformed a widely scattered Dominion into a prosperous and progressive nation* » (FRANCIS, 2011 : 140). Mais, comme nous l'avons vu plus haut, le chemin de fer est tout d'abord la réalisation d'une promesse: « Des liens d'acier devaient s'ajouter aux bonnes intentions pour que la nouvelle Confédération survive. Sans le chemin de fer, il n'y aurait pas eu de Canada, il n'aurait pas pu y en avoir⁵. » L'autre raison politique majeure pour laquelle il fallait construire le C.P.R. était la concurrence avec les États-Unis : depuis le 19 mai 1869, les Américains avaient réalisé le rêve d'un chemin de fer transcontinental (CHOKO, 2015 : 17), ils nourrissaient un intérêt tout particulier pour les régions Ouest et Nord-Ouest de l'actuel Canada⁶ ; de plus, les Canadiens observaient avec envie la conquête de l'Ouest américain, comme l'indique Reid :

In the 1860, the aspirations of English speaking Canadians were also limited to the development and exploitation of the Montreal-Quebec city hinterlands. (...) Then, the more ambitious effort, which was to run rail through the Pacific, and in so doing effectively appropriate the vast western territories of British North America was more specifically a response to the impetus of British imperial growth, further quickened by

⁵ <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/histoire-du-chemin-de-fer/>

⁶ <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/chemin-de-fer-du-canadien-pacifique/>

a mixture of fear and desire to emulate the spectacular western expansion of the US. (REID, 1979: 2).

Ainsi, le C.P.R., ce « Rêve National » (BERTON cité par CHOKO, 2015 : 140), n'a pas seulement contribué à la construction de la Nation canadienne, mais celle-ci n'aurait pas existé sans lui, comme l'explique de façon limpide Allan Pringle :

“On November 7th 1885, five years ahead of schedule, the “Last Spike” was driven home by Sir Donald Smith at Craigellachie, British Columbia. The ceremony marked the completion of the longest railway line in the world – the last great transcontinental route blazed by mankind. Nationhood, national pride and the railroad were now inextricable”. (PRINGLE, 1983: 12)

Le département de publicité du C.P.R. s'empare même de cet argument pour encourager de futurs clients : selon le C.P.R., voyager le long de ses lignes est une façon de partir à la quête de son identité nationale (BECKER, 2005 : 23).

3.1.2 Les Notman et Van Horne

En 1884, alors que le C.P.R. est toujours en construction, William Van Horne décide d'engager un photographe pour documenter cet exploit. Il contacte alors le célèbre photographe montréalais William Notman, associé depuis 1882 avec son fils, William McFarlane Notman. Ce dernier est alors envoyé prendre des photographies le long du chemin de fer transcanadien, accompagné de son frère George, alors âgé de quinze ans, qui lui sert d'assistant (TRIGGS, 1986 : 70). William Notman avait sans doute choisi son fils aîné parce qu'il connaissait, depuis son plus jeune âge, les étapes de la production des négatifs et des épreuves photographiques (TRIGGS, 1986 : 69). Nous savons aussi que ses progrès en tant qu'apprenti photographe avaient été récompensés par des augmentations de salaire régulières. En 1882, son salaire bimensuel s'élevait à 55 dollars, ce qui était une somme très importante pour un photographe à l'époque (TRIGGS, 1986 : 70). Van Horne était arrivé avec Notman père à l'entente suivante : les photographes voyageraient gratuitement, avec la possibilité de descendre à n'importe quelle gare (TRIGGS, 1992 : 44) en échange de quoi la société du C.P.R. pourrait utiliser les épreuves photographiques à des fins publicitaires. Notman conserverait les négatifs et les

droits d'auteurs (TRIGGS, 1986 : 70). Van Horne passe cette commande photographique, pour deux raisons : il souhaite tout d'abord garder une trace de la construction du C.P.R. (REID, 1979 : 369). Pourtant, il veut surtout utiliser les photographies prises le long des lignes du C.P.R. à des fins publicitaires, notamment pour « promouvoir les beautés de l'Ouest auprès des touristes et des colons » (TRIGGS, 1986 : 70). C'est sur ce dernier point qu'insistent la plupart des auteurs ayant travaillé sur les photographies réalisées par McFarlane Notman, dont Stanley Triggs, Gordon Dodds et Roger Hall :

Van Horne asked for specific subjects to be recorded, such as the shops and yards at Winnipeg, a standard prairie station, and swiftly growing prairie towns, and he was especially keen to obtain views of the Rocky Mountains. Van Horne was a good businessman, and was acutely aware of the power of the photograph to inform and persuade. To attract settlers and tourists alike to the West was his admitted goal, and photography soon became a major element of the CPR's drive to increase rail traffic. (DODDS, HALL, TRIGGS, 1993 : 21).

Aussi, Van Horne ne choisit pas le médium photographique par hasard. Contrairement aux commanditaires de William Notman et Benjamin Baltzly, l'objectivité photographique l'intéresse non parce qu'elle garantit scientificité et exactitude, mais plutôt parce qu'elle donne à l'image - copie exacte du réel exécutée sans la main de l'homme - une force qui persuade et fascine celui qui la regarde. Marc Choko est bien conscient de ce caractère complexe du médium photographique : « *Realizing early on that photography, a novelty at the time, had the power to inspire awe and gain public attention, he turned to the renowned Montreal photography studio William Notman&Son.* » (CHOKO, 2015 : 25).

L'entente passée entre William Van Horne et la firme William Notman & Son était à l'avantage des deux parties. Pour les Notman, les vues réalisées dans l'Ouest Canadien représentaient un bon appoint aux revenus procurés par les portraits, qui restaient leur principale ressource financière. Les photographies de montagnes, d'Autochtones et des villes de l'Ouest en pleine croissance intéressaient un public grandissant (TRIGGS, 1986 : 70).

Il nous faut cependant préciser que William Van Horne n'a pas eu seulement recours à la firme William Notman&Son pour produire des images du C.P.R. et des paysages qui se trouvaient le long de ses lignes. Il avait aussi passé commande à d'autres

photographes - Alexander Henderson (1831-1913) et Oliver B. Buell (1844-1910), par exemple (HART, 1983 : 32) - et avait également encouragé des peintres à s'intéresser aux merveilles que l'on pouvait rencontrer à l'Ouest du Canada (REID, 1979 : 391). Parmi eux se trouvent John Arthur Fraser (1838-1898), John Colin Forbes (1846-1925) ou encore Lucius O'Brien (1832-1899). Van Horne était sensible au dessin et à la peinture, notamment parce qu'il était un grand collectionneur d'art européen. Il s'était intéressé très tôt aux œuvres du Gréco, de Courbet, Daumier, Pissarro, Cézanne, Cassatt, Ryder et Toulouse-Lautrec (PRINGLE, 1983 : 22-23). Van Horne organisa un système de « free passes » pour que les principaux artistes de l'époque puissent prendre le train et peindre les plus beaux paysages de l'Ouest. Les reproductions de ces peintures étaient vendues le long de la ligne de chemin de fer ou réutilisées pour faire la publicité du C.P.R. (FRANCIS, 1992 : 177-178). Van Horne semble donc avoir joué un rôle majeur dans la création artistique de la fin du 19^e siècle au Canada.

The production of high-quality tourist pamphlets and brochures, replete with engravings and photographs, turned the CPR and its chief officers into leading patrons of Canadian art. (...) Aided by the company, they [the artists] were soon dedicating themselves wholeheartedly to rendering the mountain west in its minutest detail. It may therefore be said that the CPR's requirements and its assistance played a key part in what may be called « the railway school », Canada's first « national » school of art. (HART, 1983 : 31).

Si plusieurs peintres et photographes ont œuvré pour le C.P.R., la firme William Notman&Son a tout de même joué un rôle privilégié dans la construction de la mythologie liée à cette grande compagnie de chemin de fer.

3.1.3 Les voyages de William McFarlane Notman dans l'Ouest canadien

Alors âgé de 26 ans, William McFarlane Notman est envoyé à l'Ouest pour un premier voyage. Le succès de cette expédition fut tel que la firme William Notman&Son fut embauchée par le C.P.R. plus fréquemment qu'aucune autre firme. En effet, William McFarlane Notman voyagea régulièrement pour le compte du C.P.R. jusqu'en 1909, alors même que le chemin de fer avait mis sur pied son propre service photographique, en 1892 (TRIGGS, 1986 : 71). Il nous faut donc revenir sur les différents voyages effectués par

McFarlane Notman, tout en soulignant que nous ne pourrions nous concentrer que sur certains aspects de ces voyages, tant la diversité des photographies et des lieux parcourus fut grande⁷.

William McFarlane Notman fit huit voyages dans l'Ouest (FRANCIS, 2011 : 23). Le premier eut lieu en 1884 : William et son frère George partirent au mois de juin. Ils se rendirent par train jusqu'à Owen Sound, en Ontario, mais, comme la ligne de chemin de fer n'était pas encore terminée dans la région du lac supérieur, ils durent prendre le bateau à vapeur avant de repartir en train pour Winnipeg. Ils y photographièrent les bâtiments publics qui venaient d'être construits. Ils continuèrent leur chemin vers l'Ouest pour photographier toutes les villes nées grâce à la construction du chemin de fer, comme Portage la Prairie et Brandon. Ils s'arrêtèrent également à Indian Head, Regina, Medicine Hat et Calgary. Comme les photographies issues du premier voyage avaient été un succès financier et une réussite artistique, Van Horne passa de nouveau commande aux Notman (TRIGGS, 1986 : 70-71). William et son frère George repartirent donc pour deux nouveaux voyages, en 1887 et 1889. Le 21 juillet 1887, en soirée, ils quittèrent Montréal à bord du *Photographic Car N°1* (Fig. 35), spécialement équipé pour les photographes.

C'est encore William qui fit le voyage assisté de son frère George, mais cette fois, ils n'eurent pas à subir l'inconfort des hôtels, comme, semble-t-il lors du premier voyage, le CP leur ayant offert le grand luxe d'un wagon privé. Le wagon photographique numéro un comprenait tout le nécessaire pour une tournée photographique de longue durée : salon, wagon-lit, cuisine (avec cuisinier) et chambre noire complète, avec de grands réservoirs d'eau sur le toit. (TRIGGS, 1986, 72).

L'existence du *Photographic Car N°1* avantageait également Van Horne, car, à présent, William McFarlane Notman pouvait s'arrêter à chaque fois que la beauté d'un paysage captait son attention. Son voyage eut donc une toute autre ampleur, surtout que la ligne Montréal-Vancouver était maintenant terminée et qu'il était possible de se rendre en train à tous les points de la ligne. Ainsi, comme le note Triggs, « toutes les colonies de la

⁷ Le chercheur qui s'est penché avec le plus d'attention sur ces voyages et sur leur déroulement est sans conteste Stanley Triggs, dans son ouvrage de 1986 : *William Notman, l'empreinte d'un studio*. Nous nous y référerons donc très régulièrement.

Colombie-Britannique situées dans les environs de la ligne furent visitées » (TRIGGS, 1986 : 72).

En 1889, William McFarlane Notman, accompagné cette fois-ci de son frère Charles, profita de nouveau du *Photographic Car N°1*. Bien qu'ayant suivi le même itinéraire, il chercha à renouveler ses prises de vue, n'hésitant pas à engager des guides pour transporter le matériel et l'emmener découvrir des coins isolés. Il prit notamment des photographies du Lac et du glacier Victoria, du Lac Louise et de la vallée Yoho (TRIGGS, 1986 : 73).

Huit ans s'écoulèrent avant que William McFarlane Notman ne reparte pour l'Ouest. De nombreux événements avaient bouleversé la vie du studio Notman : en 1891, William Notman décédait d'une pneumonie, ce qui amena son fils à déménager le studio au square Philips, à l'angle de la rue Sainte-Catherine. C'est donc en septembre 1897 qu'il repartit, accompagné de sa femme (TRIGGS, 1986 : 73). Nous avons cependant peu de détails sur ce voyage.

En 1901, William McFarlane Notman fut l'un des trois photographes officiels de la tournée royale du duc et de la duchesse d'York. Le couple royal arriva à Québec le lundi 16 septembre et poursuivit son chemin vers la côte Ouest avec le C.P.R., jusqu'à Halifax (TRIGGS, 1986 : 73).

En 1903, William McFarlane Notman fut chargé d'accompagner un groupe de deux-cent dix-sept congressistes invités par le Bureau de commerce de Montréal dans le Nord-Ouest du Canada ainsi qu'en Colombie-Britannique. Ces derniers furent logés pendant trois semaines et demi dans un train spécial composé de six wagons-lits et de deux wagons restaurants. McFarlane Notman devait prendre des photographies des plus beaux panoramas du Canada, pour que les voyageurs les achètent comme souvenirs. Ils se rendirent sur l'île de Vancouver, en s'arrêtant par Victoria. Au retour, ils visitèrent notamment les mines et les fonderies de la région de Grand Forks (TRIGGS, 1986 : 75).

En 1904, McFarlane Notman se rendit dans le Sud-Ouest de l'Alberta, pour promouvoir la région et encourager la colonisation, avant de rejoindre sa femme pour se rendre à Banff et dans la Kicking Horse Valley. Sur le chemin de Vancouver, il prit des photographies des montagnes, notamment dans la Yoho Valley et au Great Glacier (TRIGGS, 1986 : 75-76). Il fit également un dernier voyage en 1909, pour lequel nous avons des archives, mais peu d'informations.

Ainsi, pendant plus de vingt ans, McFarlane Notman prit comme sujet photographique la conquête de l'Ouest par le C.P.R. En parallèle, le studio Notman conquiert lui aussi l'Ouest en y implantant de nombreuses succursales :

By the eighties, only William Notman and Alexander Henderson continued to find strength in the national ideal of western expansion. But then, expansion, especially to Notman, had become a way of life. To him, continual growth was a natural thing. (REID, 1979 : 368-369).

Les voies ferroviaires eurent bel et bien un impact sur la carrière des Notman, en leur permettant d'étendre leur entreprise dans d'autres villes du Canada et des États-Unis et d'avoir un contact facile avec leurs succursales⁸.

3.2 Divers moyens de diffusion : tirages, publications et expositions

La diffusion des photographies de William McFarlane Notman fut particulièrement grande (TRIGGS, 1986 : 71), en raison des nombreux moyens mis en place pour les montrer, mais surtout parce que le sujet de ces images passionnait un large public, comme le remarque Suzanne Paquet : « La nécessité de développement du pays, alliée à la fascination pour le progrès technique et le voyage dont la photographie et le train sont des emblèmes, font que les photos circulent abondamment. » (PAQUET, 2009 : 151). L'ampleur de la diffusion des photographies de McFarlane Notman s'explique aussi par l'intérêt que les populations locales et les touristes portaient aux « majestueuses montagnes, arbres gigantesques, (...) autochtones » (TRIGGS, 1992 : 46), qui étaient

⁸ http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=67__true&contentlong

comme des trésors rapportés de ses expéditions dans l'Ouest. L'attrait pour ces photographies relève aussi d'un phénomène plus général : l'engouement pour l'Ailleurs, typique du 19^e siècle. Tandis qu'en Europe, l'Orient fascine, les États-Unis et le Canada se prennent de passion pour les représentations de l'Ouest du continent. Dans les trois cas, cet « Ailleurs » est aussi un espace qu'il faut conquérir et coloniser.

La diffusion des photographies de l'Ouest prit de nombreuses formes, ce qui multiplia encore les chances de connaître le travail du Studio Notman. Parmi elles, on compte la vente des tirages photographiques de William McFarlane le long des lignes du C.P.R., leur publication dans les brochures publicitaires, mais aussi l'exposition de ces photographies au Canada ou à l'étranger. Ce qui attira en premier lieu l'attention de la population sur le travail photographique de McFarlane Notman fut l'intervention de différents journaux locaux qui commentaient ses allées et venues. Ainsi, le *Calgary Herald* relate l'arrivée des frères Notman au milieu de juillet 1884 (TRIGGS, 1986 : 71) et le *Daily News Advertiser* de Vancouver signale le départ des Notman pour Glacier House, le 28 septembre 1887 (TRIGGS, 1986 : 72). Hormis cette publicité intermittente dans les journaux, la diffusion des photographies de McFarlane Notman s'articule surtout autour de l'entente passée entre William Van Horne et William Notman. Ces derniers avaient conclu l'accord selon lequel le C.P.R. pourrait utiliser les épreuves réalisées par le fils Notman à des fins publicitaires, en échange de quoi Notman conserverait les négatifs et les droits d'auteurs, ainsi que le privilège de vendre les photographies dans les trains, les gares et les hôtels situés le long du chemin de fer (TRIGGS, 1986 : 70). L'historien Daniel Francis précise encore les termes de cet accord « *The CPR projected Notman's photographs as lantern slides, used them in promotional material and sold them separately as postcards, prints and viewbooks* » (FRANCIS, 2011 : 23). Cette entente renforçait donc la possibilité que les photographies de McFarlane Notman circulent, puisqu'il était possible de les acheter au studio Notman, situé à Montréal et dans les différents points de vente appartenant au C.P.R. La diffusion s'effectuait ainsi d'une double façon : par l'entremise de la firme William Notman & Son, d'une part, et par celle du C.P.R., d'autre part, le studio photographique et la société de chemin de fer ayant tout deux des intérêts dans la vente de ces photographies. La propagation des

photographies de McFarlane Notman par le C.P.R. n'était d'ailleurs pas restreinte au Canada, car la compagnie possédait des bureaux sur Cannon Street dans la capitale de l'Empire britannique. Les photographies de Notman, de Buell et de Henderson circulaient en Angleterre et se trouvaient même souvent affichées dans les vitrines des bureaux londoniens du C.P.R., tandis que les peintures de paysages de l'Ouest trônaient dans la grande salle de réception qui servait de galerie d'exposition (HART, 1983 : 38).

Le C.P.R. utilisa aussi diverses brochures pour montrer les photographies de McFarlane Notman. Dans la brochure *Across Canada to the Orient*, publiée entre 1887 et 1888, figuraient des photographies accompagnées d'un texte invitant les Canadiens et les étrangers à voyager dans l'Ouest du Canada.

And you shall see [the mountains] all in comfort, nay, in luxury. If you are a jaded tourist, sick of Old World scenes and smells, you will find everything fresh and noble...If you are a mountain climber, you shall have cliffs and peaks and glaciers worthy of your alpenstock, and if you have lived in India, and tiger hunting has lost its zest, a Rocky Mountain grizzly bear will renew your interest in life... (Cité par BECKER, 2005 : 24).

En 1887 parut également une brochure intitulée *The New Highway to the Orient across Mountains, Prairies and Rivers of Canada*, sur laquelle Van Horne avait travaillé pendant trois ans. Elle était illustrée par des gravures réalisées à partir de photographies de McFarlane Notman et d'autres photographes. Le texte qui l'accompagnait vantait les mérites de l'Ouest : « *You shall see mighty rivers, vast forests, boundless plains, stupendous mountains and wonders innumerable.* » (CHOKO, 2015 : 25).

En outre, on note une évolution notable dans la conception des brochures au cours du temps : dans les années 1880, elles étaient principalement composées de texte. Le nombre de photographies augmenta progressivement par la suite, pour atteindre un apogée dans les années 1920 (BECKER, 2005 : 26).

Les portfolios et les publications consacrées aux photographies prises le long du C.P.R. ont aussi joué un rôle important pour leur diffusion. En 1892, une publicité annonçait :

The Company now has on sale in their hotels, principal ticket offices, and on the trains, several series of handsomely finished views of scenes

along their line of railway. Size 12 by 10 inches, in portfolios suitable for the table (12 views in each series), Price 1,50\$ and views 22 by 28 inches, suitable for framing (3 views in a set), in mailing tube, Price 1,00\$. (HART, 1983: 39).

Ces portfolios s'intitulaient *Glimpses Along the Canadian Pacific Railway*, avec les sous-titres suivants : *Mountain Series A* ou *Indian Series A*, selon le sujet. Ils contenaient de nombreuses photographies de Notman, de Buell et d'Henderson (HART, 1983 : 39). Certaines des photographies réalisées par McFarlane Notman en 1884 ont également été reproduites pour la dernière partie du livre *Picturesque Canada*. Cette publication fut l'une des premières à faire voir au public canadien et aux touristes potentiels la partie du pays que le C.P.R. avait découvert (HART, 1983 : 38). C'est d'ailleurs le succès du livre qui poussa Van Horne à faire de nouveau appel aux Notman en 1887. Un autre livre intitulé *Picturesque British Columbia*, contenant près de 80 vues des paysages des Rocheuses, des Selkirk, des grands lacs, des canyons, des cascades, des glaciers, de Vancouver et de Victoria parut en 1905. D'autres livres contribuèrent à faire connaître les photographies de McFarlane Notman : en 1906, la firme William Notman&Son orchestra la publication de *Through mountains and canyons, the Canadian Rockies* et en 1907 parut une sélection de « *48 views of the Canadian Rockies on the line of the Canadian Pacific Railway* »⁹.

Les photographies de McFarlane Notman furent également montrées dans des expositions qui eurent lieu aussi bien au Canada qu'à l'étranger. En mai 1886, des photographies de Notman, de Buell et de Henderson et des peintures commandées par Van Horne, furent exposées à l'Albert Hall de Londres, pour la « *Colonial and Indian Exhibition* ». Cette exposition, qui devait célébrer les réalisations de l'Empire britannique, un an avant le jubilé de la Reine Victoria, eut lieu l'année où le C.P.R. inaugurait son service transcontinental (passagers et marchandises), si bien que la compagnie de chemin de fer souhaita y participer (BOULET, 2009 : 45). L'exposition de ces photographies et de ces peintures visait même à défier les Britanniques qui avaient

⁹ <https://www.gutenberg.ca/ebooks/notmanwm-throughmountains/notmanwm-throughmountains-00-h-dir/notmanwm-throughmountains-00-h.htm>

douté que le C.P.R. puisse un jour être achevé (REID, 1979 : 389). On réserva une place spéciale aux photographies de Notman et d'Henderson qui furent placées au centre de la section consacrée au Canada. Ainsi, des milliers de britanniques eurent la chance de voir ces photographies et commencèrent à considérer le Canada comme une destination touristique (CHOKO, 2015 : 25). Au printemps 1888, l'Art Association of Montreal organisa une exposition de photographie, dont plus d'un tiers était consacré aux images des Rocheuses et de la côte Ouest. Selon Dennis Reid, c'est à cette date précisément que la soif de photographies de l'Ouest atteignit son apogée (REID, 1979 : 422). Enfin, en 1893 eut lieu à Chicago « *The World's Columbian Exhibition* », également connue sous le nom de « *Chicago World's Fair* » pour célébrer le 400^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb dans le Nouveau Monde. Le C.P.R. participa à cet événement, choisissant d'exposer un train grandeur nature à l'intérieur duquel se trouvaient des cartes des lignes du C.P.R., des photographies et des peintures des paysages de l'Ouest. Vingt-sept millions de personnes visitèrent la foire et furent exposées à cette publicité (FRANCIS, 2011 : 128).

En plus des ventes à l'unité, des brochures publicitaires, des livres et des expositions, les photographies de McFarlane Notman étaient montrées au public grâce à l'ancêtre du projecteur, la « lanterne magique », qui projetait des diapositives sur verre (FRANCIS, 2011 : 20). Celles-ci étaient parfois coloriées à la main, comme dans le cas de la diapositive montrant le lac Shuswap, en Colombie-Britannique (Fig. 36)¹⁰.

Les photographies prises par William McFarlane Notman de 1884 à 1909 connurent donc une très grande diffusion. Le studio Notman et ses succursales les vendaient à l'unité, tandis que le C.P.R. utilisait des moyens divers pour que le public y ait accès, tant au Canada qu'aux États-Unis et en Angleterre. Ces photographies qui visaient à promouvoir l'Ouest pour attirer les touristes et les colons créèrent une mythologie canadienne de l'âge moderne, cristallisée autour de deux thèmes intrinsèquement liés : la création d'un imaginaire de l'Ouest et la construction de la Nation canadienne.

¹⁰ <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/N-0000.25.1056>

3.3 Construire l'imaginaire de l'Ouest et la Nation canadienne

3.3.1 Promouvoir le tourisme et l'immigration

Les photographies de William McFarlane Notman commandées par Van Horne cherchent à mettre en valeur l'Ouest pour attirer les touristes et les colons. Le C.P.R. met en place des campagnes de publicité et de propagande pour leur « vendre le Canada » (FRANCIS, 2011 : 4, HART, 1983). La photographie, en particulier si elle connaît une large diffusion, aide à créer des imaginaires géographiques. « *Through photography, we see, we remember, we imagine : we picture place.* » (RYAN et SCHWARTZ, 2003 : 1). De plus, les photographies des paysages de l'Ouest qui créent cet imaginaire sont intrinsèquement liées à la construction de la Nation. « (...) *the CPR managed to produce in the minds of Canadians a strong sense that their national identity was tied to the landscape (...)* » (VANDERPANT cité par DELANEY, 2011 : 61). Ces images ont également une valeur mythique, parce qu'elles véhiculent d'importants idéaux culturels (ANDERSON cité par FRANCIS, 2011 : 170). La commande de photographies orchestrée par Van Horne appuie donc solidement le mouvement de « Nation-building ».

As an additional result, Canadians had an enlarged sense of their own vast country and were given a palpable interest in what they were and could become. Through viewing these photographs, those who would never travel could still take pride in and share something of the enthusiasm that accompanied the fine art of nation-building. (DODDS, HALL, TRIGGS, 1993 : 21).

Van Horne sait très bien quelle image du Canada il souhaite créer et donne de nombreuses instructions à McFarlane Notman sur le type de vues à prendre (CHOKO, 2015 : 25). Le but promotionnel des photographies et les instructions données par Van Horne expliquent pourquoi la vision de l'Ouest transmise par McFarlane Notman est très positive, bien différente de celle donnée treize ans auparavant par Benjamin Baltzly.

« But it must be remembered that at this point in history the younger Notman would be seeing it all with very different eyes. It was now 1884 and the story to be told was of man's conquest of these natural monuments and how easily they could be reached. » (REID, 1979 : 370).

Le pari de Van Horne était d'autant plus difficile que l'Ouest du Canada, s'il attisait la curiosité, était perçu comme un territoire hostile. C'est ce que souligne Martine Fournier dans son mémoire qui compare les représentations de l'Ouest des États-Unis et du Canada au 19^e siècle. On y comprend pourquoi de nombreux obstacles s'opposaient à Van Horne. Reprenant les analyses de Margaret Atwood, elle souligne que, dans l'imaginaire collectif canadien, l'exploration du territoire est étroitement associée à la notion de « survivance » - face à la nature et aux Autochtones. De même, les pionniers qui repoussent les limites de la « frontière » sont moins habités par un sentiment d'aventure ou de danger, que par une « intolérable anxiété » (ATWOOD, citée par FOURNIER, 2000 : 14). Fournier précise aussi que, si les Américains rêvaient de rejoindre les terres fertiles qui se cachaient derrière les immenses Rocheuses, le territoire canadien n'était pas organisé de façon à susciter le même type de rêve : les montagnes, plus resserrées, créaient une impression de claustrophobie et le seul horizon que l'on trouvait au-delà était « le froid océan Pacifique » (FOURNIER, 2000 : 17). Cette vision du Canada et, plus particulièrement, des terres qui restaient inexplorées, n'était pas seulement partagée par ses habitants, mais aussi par les étrangers, comme le souligne Choko :

During the period between 1880's and the First World War, Canadian Pacific made more effort than any other company or institution to promote Canada abroad, through tourist promotions and immigration campaigns. (...) In the late nineteenth century, foreigners perceived Canada as a wild, somewhat inhospitable country of uncouth trappers and lumberjacks. (CHOKO, 2015 : 362).

McFarlane Notman ne cherche pas pour autant à donner une image apaisée de l'Ouest, puisqu'il fait toujours ressentir à ceux qui regardent ses photographies « le défi et la fièvre de l'expansion vers l'Ouest » (TRIGGS, 1986 : 71). Cependant, cette conquête de l'Ouest se fait dans l'excitation et l'admiration de la grandeur des paysages, sans impliquer de lutte avec les forces naturelles. Ce changement de perception de l'Ouest est visible dans les photographies prises en 1884 dans la région du Kicking Horse Pass. McFarlane Notman y photographie les sommets qui entourent la vallée de Kicking Horse, faisant particulièrement attention à la façon dont il compose et cadre ses études, ce que l'on peut voir avec la photographie *Extrémité est du tunnel, Mont Stephen, C.-B., 1884* (Fig. 37), (REID, 1979 : 370-371). Par ses choix esthétiques, il crée une image qui

reflète toute la confiance que l'on doit maintenant accorder à l'Ouest. La majesté du Mont Stephen est mise en valeur dans une composition très équilibrée où la présence de ciel et d'eau à l'arrière et au premier plan empêche de lui donner un aspect massif et effrayant. De plus, McFarlane Notman choisit de photographier le Mont Stephen au moment précis où le soleil éclaire encore le sommet du mont et la rive qui le longe. En l'illuminant de toutes parts, il diminue son aspect sombre et menaçant.

Cette vision positive de l'Ouest du Canada et de sa conquête, véritable pilier du « *Nation building* », est transmise par McFarlane Notman dans des images ayant pour but d'attirer les touristes et les colons, c'est pourquoi nous procédons à une étude attentive de ces deux types de photographie.

3.3.1.1 Le tourisme

C'est aux 17^e et 18^e siècles, au sein des milieux les plus fortunés, que l'on voit apparaître les racines de ce que l'on nommera plus tard le « tourisme ». À cette époque se développe le Grand Tour, pratique liée aux plus hautes classes de la société britannique. Ce voyage sur le continent, qui était tout d'abord destiné à parfaire la formation intellectuelle d'un individu, fut petit à petit associé à la simple visite de lieux dont la connaissance constituait un rite de passage, comme Rome, la France, et plus tard, les Alpes. Cependant, l'émergence du tourisme comme industrie se situe plutôt au 19^e siècle, notamment avec l'apparition du chemin de fer¹¹. Ce dernier participe à la naissance du « *tourist gaze* » (URRY, 2002 : 142).

The nineteenth century development of the railway was momentous in the development of this more mobilised gaze. From the railway carriage the landscape came to be viewed as a swiftly passing series of framed panorama, a « panoramic perception » (...). (SCHIVELBUSCH, cité par URRY, 2002 : 152).

¹¹ WACKERMANN (Gabriel), « TOURISME ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 18 juillet 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tourisme/>

De plus, les compagnies ferroviaires font la publicité des différents endroits auxquels les voyageurs peuvent descendre et participent même à la construction d'hôtels sur les sites les plus importants, ce qui est le cas du C.P.R. Elles participent à la naissance du tourisme pour des raisons très pragmatiques : leur fonctionnement même suppose que de nouveaux visiteurs soient attirés dans les régions où passent les chemins de fer. Dans l'Ouest de l'Amérique du Nord, le développement du tourisme est la solution la plus rapide, en attendant l'arrivée des immigrants.

À la même époque, un autre facteur contribue à favoriser le tourisme : il s'agit de la photographie. Ce nouveau médium est un apport majeur, parce qu'il permet de capter des images de contrées lointaines, tout en offrant la garantie d'être fidèle au réel. Il donne également la possibilité d'une image reproductible et facile à diffuser. Ainsi, le tourisme et la photographie s'entremêlent, et l'on ne peut dissocier le développement de ces deux pratiques, qui appartiennent à ce nouvel âge moderne, marqué par la mobilité (URRY, 2002 : 149).

Nous pouvons enfin ajouter que le tourisme et la construction de la Nation sont intrinsèquement liés. En effet, depuis le milieu du 19^e siècle, le voyage a souvent pour but de voir les grands sites, expositions, bâtiments ou paysages caractéristiques d'un pays (URRY, 2002 : 158). La visite et les photographies de ces lieux font naître un imaginaire lié à celui-ci. Il se trouve qu'en Amérique du Nord, les images du patrimoine naturel - et notamment celles des paysages de l'Ouest - font surgir un fort sentiment d'appartenance nationale. C'est bien ce qui se joue dans le cas des photographies de McFarlane Notman.

William Van Horne, en tant que directeur du C.P.R., est un pionnier dans la naissance de l'industrie touristique. Il prend très tôt conscience du potentiel touristique de nombreux sites qui se trouvent le long du C.P.R. et voit dans l'Ouest du Canada une destination privilégiée pour les voyageurs d'Europe, d'Asie et du Canada (CHOKO, 2015 : 24). Il réalise également que peu de personnes connaissent ces régions et qu'il faut y attirer les futurs touristes. Comme il le souligne bien : « *If we can't export the scenery, we'll import the tourists* » (Van Horne cité par CHOKO, 2015 : 24). Ainsi, il fait

construire des wagons luxueux et des hôtels sur les plus beaux sites du C.P.R. Le 23 octobre 1886, l'hôtel Mount Stephen House, situé dans les Rocheuses, ouvre ses portes, suivi l'année d'après par le Fraser Canyon Hotel situé à North Bend et de l'hôtel Glacier House à Rogers Pass. Un des plus grands hôtels du C.P.R. reste le Banff Spring Hotel, ouvert en 1888 (CHOKO, 2015 : 168). Ces infrastructures luxueuses n'auraient cependant pu attirer les touristes sans la campagne de promotion massive orchestrée par Van Horne.

Pour attirer les touristes à l'Ouest du Canada, McFarlane Notman choisit les sujets les plus à même d'exciter leur attention, comme les paysages, les trains, les hôtels du C.P.R. et les Autochtones. Les photographies, qui étaient vendues à l'unité le long des lignes du chemin de fer, peuvent être considérées comme les ancêtres des cartes postales¹², dont l'âge d'or se situe au début du 20^e siècle.

L'un des motifs les plus photographiés par McFarlane Notman, durant toutes les années où il reçoit des commandes, sont les Rocheuses. Ces montagnes, qui forment la plus importante chaîne d'Amérique du Nord, sont réputées pour leur vue superbe sur de vastes vallées et leurs parois déchiquetées¹³. Van Horne les décrit comme « *1001 Switzerlands Rolled Into One* » (FRANCIS, 1992 :177), espérant attiser la curiosité en ayant recours à une référence européenne. Les Rocheuses deviennent le paradigme du type d'images qui crée un imaginaire géographique de l'Ouest, tout en contribuant au « *Nation-building* ».

« The Rocky Mountains ideally fit the bill. (...) As the most foreboding physical barrier between Canada's East and the populated centres of British Columbia, the rugged alpine terrain symbolized the struggle to unite the Dominion and the strength of that bond. To a large portion of the Canadian public the Rocky Mountains had already come to symbolize nationhood. » (PRINGLE, 1983 : 18).

L'idée clef est, sur les conseils de Van Horne, de chercher à capturer leur grandeur (HART, 1983 : 31), pour impressionner sans effrayer. Ce dernier n'hésite pas, d'ailleurs, à réprimander les artistes qui travaillent pour lui s'il n'est pas satisfait. Dans une lettre envoyée au peintre John Fraser (1838-1898) en 1886, Van Horne lui reproche justement de ne pas avoir transmis toute la grandeur du paysage qu'il dessinait. « (...) *The black-*

¹² <http://www.museevirtuel.ca/edu/ViewLoitDa.do?method=preview&lang=EN&id=22450>

¹³ <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/rocheuses/>

and-white sketches will hardly answer our purpose, the mountain not being sufficiently imposing. » (Cité par REID, 1979 : 402). Il s'agit en effet de créer des images qui reflètent et mettent en valeur le spectacle offert par les Rocheuses. Pourtant, la série de photographies des Rocheuses prises par McFarlane Notman connaît une évolution notable. C'est notamment ce que soutient Roger Boulet, commissaire de l'exposition « *Terres promises : les artistes à bord du Canadien Pacifique* » organisée au Glenbow Museum de Calgary en 2009. Selon lui, on peut déceler une évolution entre les photographies de montagnes du premier voyage et celles qui furent prises par la suite. En 1884, le C.P.R. est encore en construction, si bien que McFarlane Notman a une vision plus documentaire que promotionnelle. Il soigne moins la composition et il semble que la photographie des montagnes passe après celle du chantier : « La ligne est en construction et la compagnie veut des faits, pas de l'art. Malgré tout, on verra de l'art, même s'il est parfois produit par inadvertance. » (BOULET, 2009 : 176). Les photographies des débuts sont rarement pittoresques et peu influencées par le travail des peintres de paysage canadiens de l'époque. Dans la photographie *Vallée Kicking Horse, C.-B., 1884* (Fig. 38), les montagnes ne sont pas individualisées : elles apparaissent inquiétantes parce qu'anonymes.

Kicking Horse Valley, avec son austère limite forestière, ses montagnes jumelles qui se reflètent comme des sosies, la perspective oblique de l'horizon et la tentative gauche d'y graver des nuages, est un exemple extrême des œuvres qu'il réalise cette année-là. On peut difficilement y voir une image pour touriste, bien que sa simplicité crue recèle une autorité hypnotique, une sorte de symétrie terrible. (BOULET, 2009 : 177).

Pourtant, dès 1887, McFarlane Notman s'adapte bien mieux aux volontés promotionnelles de Van Horne : il se livre à des jeux de composition et à des exercices artistiques, pour séduire les futurs spectateurs de ces images. La photographie *Le tunnel du mont Stephen sur la ligne du CP, C.-B., 1887* (Fig. 39) en témoigne bien : habilement composée, elle offre une vue soignée organisée par des lignes de fuite - la crête des montagnes, la lisière de la forêt et les voies du chemin de fer - qui convergent toutes derrière l'entrée du tunnel, alliant beauté formelle et dynamisme. La photographie déploie également un jeu de tons allant du gris-blanc (le ciel nuageux/couvert) au noir (la forêt dans l'ombre), en passant par le gris clair (les montagnes). Enfin, elle incorpore au

paysage un homme qui se tient seul, dos aux rails, créant ainsi une « image mystérieuse et obsédante » (BOULET, 2009 : 180). Ce changement d'approche se confirme lors du voyage de 1889, pendant lequel McFarlane Notman s'adonne aux « portraits de montagne » (BOULET, 2009 : 178), qu'il rend moins étrangères à l'homme, en les isolant, en leur donnant un nom et en continuant à soigner ses compositions. Ainsi, la photographie *Mont Burgess, lac Emerald, C.-B., 1889* (Fig. 40) se distingue bien de celle prise en 1884, car l'image est plus nette et plus réfléchie. McFarlane Notman place la ligne séparant la montagne du lac au milieu de la photographie, créant une image où la symétrie horizontale des masses, des formes et des tons créée par le reflet du lac finit par fasciner.

Parmi les autres merveilles naturelles photographiées par McFarlane Notman, on trouve les lacs, les chutes d'eau et les glaciers. La conception de ces sujets suit la même évolution que pour les images des Rocheuses, puisque sa composition est de plus en plus soignée, et de plus en plus propre à attirer l'œil des touristes. C'est notamment le cas des photographies du Lac Louise. Alors que la photographie de 1889 (Fig. 41) vise, certes, à mettre en valeur l'aspect spectaculaire et grandiose du paysage, elle produit cependant un effet glacial et effrayant, tandis que celle de 1909 (Fig. 42), composée très différemment, invite le spectateur bien plus qu'elle ne l'exclut de la photographie. Dans la première photographie, l'horizon est bouché par les montagnes, créant une impression de claustrophobie, tandis que le lac, au premier plan, laisse imaginer une profondeur froide et sans fond. Au contraire, la seconde image réduit le lac à une mince bande horizontale, sans reflets, si bien que l'on ne peut s'y perdre. De plus, elle ne figure plus un espace fermé, puisque l'espace dédié au ciel rapetisse les montagnes, ramenées à n'être plus qu'un motif anecdotique. Selon Triggs, la série de photographies prises en 1909 pourrait porter l'empreinte du pictorialisme (TRIGGS, 1886 : 77), mouvement qui joue des effets picturaux en photographie, pour la tirer vers l'art. Commentant la photographie de 1909, Triggs précise :

Il s'en dégage une douceur et une sérénité tout à fait à l'opposé du cadre sauvage naturel. Les photos prises vingt ans auparavant mettent plutôt l'accent sur la grandeur fruste du territoire et sur les eaux glaciales du lac. (TRIGGS, 1986 : 77).

Au cours des années, McFarlane Notman tend donc à trouver un style photographique particulièrement adapté à la commande qui lui est faite : compositions très soignées, jeux avec les formes et les tons, mise en valeur d'un espace grandiose et spectaculaire mais ouvert, invitant et accueillant.

Au delà des paysages, McFarlane Notman se concentre aussi sur les infrastructures liées au C.P.R. comme les ponts, les trains et les hôtels. Ayant à franchir des cols escarpés, le chemin de fer devait passer par des ponts, souvent extrêmement impressionnants. Dans la photographie *Boucle montrant les quatre voies ferrées du chemin de fer du CP, C.-B., 1889* (Fig. 43), McFarlane Notman met en valeur le pont qui passe par le Parc des Glaciers, grâce à une vue surplombante. Les lignes du chemin de fer nous font entrer dans l'image, avant que le regard se perde dans le paysage. Ici, McFarlane Notman met en scène l'articulation entre le monde naturel et les éléments construits grâce aux avancées techniques ainsi que la « combinaison entre la splendeur de la nature et la réalité quotidienne de la liaison ferroviaire » (THOM, 2009 : 138).

Enfin, le sujet le plus intrigant auquel McFarlane Notman s'intéresse pour capter l'attention des touristes est la photographie des Autochtones. Il semblerait qu'il ait pris ces clichés sans recevoir le moindre conseil de la part de Van Horne. C'est ce que confirme Hélène Samson, actuelle conservatrice des archives photographiques Notman au Musée McCord¹⁴. Selon elle, McFarlane Notman a bien conscience ces images spectaculaires peuvent attirer le public de l'époque. Cet aspect est étudié par Carol Williams, dans sa thèse (WILLIAMS, 2003 : 26). Elle y compare trois genres de photographie pratiqués en Amérique du Nord dans la deuxième moitié du 19^e siècle : les « photographies de paysage à visée documentaire », les « portraits » et « les photographies de la vie Indienne ». Il se trouve qu'au sein de ces trois catégories, c'est la dernière qui a eu le succès le plus grand et le plus durable.

Significantly, the photographs of Indian life were the most commercially enduring of these images and were marketed to a variety of consumers between 1860-1912, including anthropologists, educational facilities, museums, private collectors and tourists. (...) Tourism (...) broadened the attraction for generalized souvenir photographs of northwest coast Indian customs and traditions. (WILLIAMS, 2003 : 26).

¹⁴ Entrevue du 24 mars 2016.

L'attrait et le succès commercial de ces images sont justement dus à l'« exotisme » qu'elles véhiculent (FRANCIS, 2011 : 125). Pourtant, c'est aussi la disparition progressive des coutumes et des traditions autochtones confrontées à la violence physique et culturelle des Canadiens et des Américains qui explique l'intérêt et la curiosité pour ces photographies. Cette perspective menaçante semble ajouter un sentiment d'urgence à la quête de nouveauté des touristes (FRANCIS, 1992 : 182).

McFarlane Notman n'est pas le seul photographe canadien à s'emparer de ce sujet, d'autres l'ont fait, comme Alexander Henderson et Oliver Buell (FRANCIS, 1992 : 178). Ils s'inscrivent ainsi dans la continuité des peintres américains qui s'attachent à créer une image typique de l'Autochtone. Au Sud-Ouest des États-Unis, plusieurs peintres produisent des scènes de vie des « *Pueblo Indians* » reproduites sur le calendrier de la compagnie du Santa Fe Railway. Ils attirent ainsi les voyageurs, tout en popularisant une imagerie exotique (FRANCIS, 1992 : 178). En effet, la naissance du chemin de fer et la diffusion d'un imaginaire autochtone fantasmé sont intrinsèquement liés, comme le souligne Francis : « *The marketing of the Imaginary Indian reached its peak not with a product but an experience, the experience of railway travel.* » (FRANCIS, 1992 : 176).

Pour créer cet imaginaire, McFarlane Notman photographie leurs activités (danse, pêche du saumon, cuisine...), leurs habitats et leurs vêtements. Il n'hésite pas à réaliser des portraits qui s'attachent à caractériser des types, bien plus qu'à dépeindre un individu, sa personnalité et sa psychologie. Dans la photographie intitulée *Mustatem Moutiapec (Horse Roots), Cri, Calgary, Alb. 1887* (Fig. 44), par exemple, le personnage n'étant pas photographié dans l'action, on peut en déduire que McFarlane Notman a réussi à le faire poser. Il se détache très nettement sur un fond flou, qui met en valeur son long manteau, ses parures et sa stature. Au lieu de choisir une légende descriptive, McFarlane Notman retranscrit son nom « *Mustatem Moutiapec* », comme on le voit en bas à gauche de l'image. Cela lui permet d'insister sur la « couleur locale » et de faire de cet homme un type, voire une incarnation de l'indianité. Dans une autre image (Fig. 45), McFarlane Notman photographie un « *jeune guerrier pied-noir* », paré et coiffé, dans une posture

élégante. Celui-ci se trouve devant un tipi, habitat traditionnel des Nord-Amérindiens de l'Ouest, généralement conçu à l'aide de peaux de bisons. McFarlane Notman crée ici une image qui confère une grande noblesse à l'autochtone et à son habitat, grâce à un jeu de composition mêlant formes et couleurs. Le regard du spectateur est constamment élevé, attiré par la partie supérieure de l'image, grâce aux formes triangulaires mises en valeur par un cadrage vertical resserré et aux lignes obliques qui se coupent à l'endroit même où le tipi devient d'un noir profond.

Avec ces portraits soigneusement composés et la plupart du temps posés, McFarlane Notman crée une image à la fois exotique et digne des Autochtones. Ses photographies cherchent moins à documenter le réel qu'à envoûter les spectateurs en leur offrant des personnages clefs de l'imaginaire de l'Ouest. Ce faisant, il ne rend pas compte de la totalité de la réalité autochtone de l'époque, comme le constate le voyageur anglais Edward Roper (1854-1891), lui même peintre et illustrateur :

Reality did not always measure up, however, as the British traveller Edward Roper discovered on his cross-Canada excursion in 1890. Pausing at Maple Creek, Saskatchewan, Roper observed a group of Blackfoot lingering around the railway station. « Many of them were partly civilized in dress, though ragged and dirty, and there was very little of the picturesque about them. (Cité par FRANCIS, 1992 : 181).

Ce dernier exemple nous montre bien que McFarlane Notman place l'idéalisation de la nature et des hommes au cœur de sa démarche. Pour attirer les touristes, le photographe montréalais crée un imaginaire naturel sauvage et exotique, qui intrigue et invite, plus qu'il n'effraie. C'est par l'intermédiaire de telles photographies, diffusées à l'Est du Canada, aux États-Unis et au Royaume-Uni, qu'émerge une image de l'Ouest du Canada, sur laquelle peut se construire la Nation canadienne. Les photographies destinées aux colons complètent et complexifient cette image.

3.3.1.2 Les colons

Pour le C.P.R., l'installation de colons à l'Ouest du Canada - principalement au Manitoba, en Alberta et en Colombie-Britannique - était l'un des premiers buts visés par les campagnes de publicité. En effet, l'immigration était nécessaire au fonctionnement et à la survie du C.P.R. Pour financer les travaux de la compagnie de chemin de fer, le gouvernement du Dominion du Canada lui avait donné dix millions d'hectares de terres¹⁵, situées entre l'Ontario et les Rocheuses (FRANCIS, 2011 : 20). Si ces terres n'étaient pas achetées, puis cultivées, elles étaient destinées à perdre toute valeur (CHOKO, 2015 : 94). C'est pourquoi les gouvernements des provinces, les compagnies privées et le C.P.R. ont travaillé de concert au peuplement de ces régions. En Colombie-Britannique, par exemple, le gouvernement offrait environ quarante hectares de terre aux nouveaux arrivants de plus de dix-huit ans, qui s'étaient engagés à cultiver une partie de cette terre (CHOKO, 2015 : 102).

Pourtant, la promotion de l'Ouest était un défi de taille, encore plus difficile à accomplir pour attirer les colons que les touristes. En 1886, à la fin des travaux de construction du C.P.R., l'Ouest du Canada était une région très peu peuplée où tout restait encore à faire. Le chemin de fer reliait l'Est, habité par quatre millions de personnes, à l'Ouest, peuplé par un peu moins de cinquante mille personnes. La situation s'avérait assez différente de celle des États-Unis, car la colonisation de l'Ouest avait commencé beaucoup plus tôt (FOURNIER, 2000 : 17-18). Les compagnies de chemin de fer américaines pouvaient profiter d'une immigration déjà acquise, contrairement au C.P.R. De plus, il était difficile de faire venir de nouveaux habitants de l'Est du Canada car cette partie du territoire était peu peuplée (CHOKO, 2015 : 94) et économiquement prospère. Les campagnes de promotion visaient donc plutôt les étrangers, des îles britanniques (CHOKO, 2015 : 94). Pour les attirer, le C.P.R. avait commencé à publier des tracts, avant même que le chemin de fer ne soit terminé et envoyait des employés faire la publicité de l'Ouest du Canada à l'étranger (FRANCIS, 2011 : 20). C'est pour ces raisons que l'on a pu affirmer que le C.P.R. avait joué un rôle majeur dans la colonisation de ces régions, ce que soutient un journaliste dans le *Manitoba Daily Free Press* en 1889 : *The efforts of the CPR in the*

¹⁵ <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/chemin-de-fer-du-canadien-pacifique/>

matter of settling Manitoba and the North-West has been as great, and probably more methodical, than the government's. » (FRANCIS, 2011 : 20).

Le travail photographique de McFarlane Notman joue un rôle essentiel dans l'accomplissement de ce but, et, une fois encore, ses photographies sont au cœur de la construction de la Nation canadienne, par la diffusion d'une image de l'Ouest différente et complémentaire de celle qui est proposée aux touristes. Les photographies destinées aux colons, qui étaient le premier contact visuel que ces derniers avaient avec leur futur pays (FRANCIS, 2011 : 23), font de l'Ouest du Canada un espace peu sauvage, moderne et dynamique. La photographie *Charrue à siège sur la route du C.P., Man., 1889* (Fig. 46) qui fait partie d'une série prise dans les prairies, en témoigne bien. Elle représente une scène de labour sur les terres d'une ferme expérimentale du C.P.R.¹⁶. Le conducteur retourne le sol vierge des prairies avec une charrue à siège, qui est une innovation technologique majeure de l'époque¹⁷. La composition de l'image, sans être compliquée, est très habile. À l'arrière-plan, l'espace paraît immense et vide, mais ce n'est plus le vide effrayant des photographies de Baltzly en 1871 : c'est un vide rempli de possibles. Contrastant avec ce vide, se trouvent au premier plan la terre labourée et la charrue à siège avec son conducteur. La culture de la terre devient alors le symbole de la possibilité d'habiter ce nouveau territoire, de travailler à des fins productives l'espace vide offert par les terres de l'Ouest. Ainsi, cette photographie montre qu'il est possible de substituer à des lieux de nature sauvage, un nouveau paysage humanisé (PAQUET, 2009 :151).

En 1904, McFarlane Notman produit également une série de photographies des grandes prairies de l'Alberta qui sont toujours destinées aux colons, mais l'influence du pictorialisme les rend encore plus attirantes (CARLEVARIS, 1992 : 32-33). La photographie *Construction d'un fossé d'irrigation, Canadian North West Irrigation Co., près de Lethbridge, Alb., 1904* (Fig. 47) en est l'indice. McFarlane Notman produit des

¹⁶ Ces fermes expérimentales ont débuté leurs activités à partir des années 1880, date à laquelle le CPR commence à vendre les terres qui lui ont été concédées par le gouvernement, pour financer la construction du chemin de fer. Les résultats obtenus dans ces fermes étaient destinés à prouver aux colons que la terre des régions proches du CPR était fertile. C'était aussi un lieu qui servait à présenter les dernières innovations agricoles. <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/VIEW-2028>

¹⁷ Auparavant, les fermiers devaient marcher derrière la charrue.

effets picturaux qui nuancent le caractère statique de l'image, notamment en créant un ciel texturé et légèrement flou. Ainsi, en insistant sur son aspect pictural et esthétique, il crée une publicité particulièrement habile, parce qu'elle voile son intention commerciale (CARLEVARIS, 1992 : 33). Par ailleurs, loin de se contenter d'être une image purement documentaire, sa composition astucieuse véhicule un discours très efficace pour attirer les colons :

The heads of the two men are the only elements which break the horizon, while all else is submerged below it. The prairies are envisioned as a sublime landscape where the grandeur of the open land and the strength of the machine (both animal and technical) are unified in the figure standing upright in the center of the scene – the conquering farmer – hero, the frontline soldier of Progress. (CARLEVARIS, 1992 : 33).

Tandis que les photographies destinées aux touristes doivent donner envie de visiter l'Ouest du Canada avec le C.P.R., celles qui s'adressent aux colons insistent sur la possibilité d'habiter et de cultiver un espace qui apparaît a priori étranger, sauvage et vide. Ainsi, McFarlane Notman crée d'une part une imagerie pour les touristes visant à émerveiller et à séduire l'œil, en idéalisant et en esthétisant la nature, aussi bien que les Autochtones et, d'autre part, une imagerie plus concrète, parce qu'elle est liée à la possibilité de cultiver la terre. La diffusion de ces photographies, qui font de l'Ouest un espace à la nature grandiose et rempli de possibles, a contribué à forger l'imaginaire d'un pays et, ainsi, à construire la Nation canadienne. Il nous faut dans un dernier temps, étudier les zones d'ombres de la construction de ces mythes, en revenant sur quelques photographies qui dévoilent ce qui reste caché la plupart du temps.

3.3.2 Une ombre au tableau ?

William Van Horne ne s'est pas contenté de passer une commande photographique à McFarlane Notman : il lui a aussi laissé des directives assez claires sur la façon dont il devait prendre ses photographies. De plus, la plupart des auteurs ont une vision très uniforme de l'interprétation que l'on peut en donner : ce sont des photographies promotionnelles visant à attirer les touristes et les colons. Pourtant, en observant attentivement le vaste corpus photographique réalisé sur un peu plus de vingt ans par

McFarlane Notman, certaines images ne semblent pas remplir les critères qui permettraient d'en faire de parfaites publicités pour le C.P.R. En effet, elles paraissent menacer l'image idéalisée de la nature de l'Ouest canadien que Van Horne cherche à promouvoir. Il est difficile de savoir, pourtant, si ces photographies ont été diffusées au même titre que celles qui étaient considérées comme réussies, c'est-à-dire plus propices à s'intégrer dans le discours promotionnel du C.P.R., mais il est probable qu'elles aient été moins utilisées que les autres. Preuve en est que les images qui apparaissent le plus souvent dans les travaux de recherche et dans les catalogues d'exposition sont celles qui servent le mieux ce discours. Il nous faut tout de même souligner l'existence de ces photographies et étudier les questions qu'elles soulèvent.

La campagne de publicité pour le C.P.R. semble osciller entre deux mythes qui s'opposent : celui de l'Ouest, constitué d'une nature vierge et grandiose, mais aussi celui du progrès et de la domination de l'Homme sur cette même nature. Ainsi, McFarlane Notman oscille entre la prise de photographies uniquement consacrées au C.P.R. et à ses infrastructures, qui mettent en valeur les réalisations industrielles de la compagnie de chemin de fer et la prise de photographies de paysages (montagnes, glaciers, lacs, chutes d'eau...). Ces derniers sont la plupart du temps montrés de façon à faire oublier toute présence humaine, mais aussi toute présence du C.P.R. D'autres photographies réunissent le chemin de fer et la nature dans une même vue, mais l'équilibre visuel est toujours difficile à trouver. Soit le chemin de fer et ses infrastructures paraissent écraser le paysage, soit la grandeur des paysages minimise l'exploit humain que fut la construction du C.P.R. Bien que McFarlane Notman trouve des solutions pour que les deux coexistent en harmonie, comme nous l'avons vu avec la photographie *Boucle montrant quatre voies ferrées du CP, C.-B., 1889* (Fig. 43), il n'hésite pas à montrer, dans d'autres images, les destructions apportées par le C.P.R. Elles font apparaître les coulisses du travail promotionnel de McFarlane Notman ainsi que le « hors-champ » de son entreprise photographique. Ainsi, la vue *Col Rogers et Mont Carroll sur la route du C.P., C.-B., 1887* (Fig. 48) dévoile un peu de l'étendue des destructions engendrées par le C.P.R. Le terrain est complètement déboisé, comme en témoigne l'énorme souche posée au premier plan. Les débris situés le long de la voie empêchent le regard d'accéder à l'arrière-plan

pour contempler la montagne, comme il devrait normalement le faire. Or, cette photographie n'est pas isolée, même si elle n'est pas représentative de la majorité des vues prises par McFarlane Notman. D'autres images témoignent du même affrontement entre la Nature et le progrès technique, symbolisé par le chemin de fer, qui, nécessairement, en détruit une partie pour la rendre accessible. Si nous ne pouvons savoir quelles étaient les intentions de McFarlane Notman lorsqu'il a pris ces photographies, nous pouvons au moins affirmer qu'elles révèlent une tension inhérente à l'avancée du C.P.R. Cela permet aussi de comprendre que la construction de l'imaginaire de l'Ouest et de la Nation se font faites grâce à des images qui, non seulement sont habilement composées, mais encore cachent certains aspects de la construction du C.P.R. De même, une seule photographie montre les travailleurs du C.P.R., bien que la première commande de McFarlane Notman ait lieu en 1884, date à laquelle le C.P.R. était encore en construction. Pour créer des photographies capables de souder la Nation autour d'un imaginaire fondé sur la beauté des paysages, mieux valait concevoir des images soigneusement composées, jouant avec les formes, les lignes et les tons. Comme chez Notman père avec les photographies du Pont Victoria, la présence humaine se fait toujours rare, comme si elle était un obstacle à l'abstraction que requièrent le mythe et la force de l'image. La photographie *Groupe d'ouvriers chinois du CP, Parc des Glaciers, C.-B., 1889* (Fig. 49) est l'unique photographie des travailleurs du C.P.R. Elle est intéressante, parce qu'elle réintroduit la réalité, la présence humaine et l'effort, dans un ensemble d'images magnifiquement composées, tendant toujours vers le rêve et l'idéalisation. S'il est possible à McFarlane Notman de faire d'un fermier des terres du C.P.R. un « héros » ou d'un Autochtone un être « exotique », il devient beaucoup plus compliqué de faire rentrer les ouvriers travailleurs du C.P.R. dans ce jeu d'abstraction et d'idéalisation. On sait notamment que les ouvriers chinois touchaient le salaire le plus bas et qu'on leur confiait les tâches les plus dangereuses¹⁸. Ainsi, toute référence à leur propos pouvait déparer la belle image photographique que McFarlane avait essayé de construire pendant de longues années.

¹⁸ <http://collections.musee-mccord.qc.ca/fr/collection/artefacts/VIEW-2117>

En répondant à la commande de Van Horne, McFarlane Notman accomplit à son tour la mission de la compagnie de chemin de fer, qui vise depuis ses débuts à construire le Canada. Tandis que le C.P.R. a relié différents territoires, unissant le pays sur le plan *physique*, sa réalisation respecte également la promesse faite à la Colombie-Britannique, qui aboutit à l'établissement d'une union *politique*. Enfin, avec les photographies de McFarlane Notman, un imaginaire de l'Ouest maintenant conquis est créé, contribuant à unir les Canadiens à travers une culture visuelle commune. Par ailleurs, la diffusion de ces images à l'Est du Canada, au Royaume-Uni et aux États-Unis propage la vision d'une nature grandiose et d'une terre fertile. Elle provoque l'admiration à l'étranger et cristallise au Canada un sentiment d'identité, de fierté et d'appartenance nationale : ainsi, sur cet imaginaire de l'Ouest créé par la photographie, la Nation peut également s'appuyer et se construire. La création, à long terme, d'un double mythe par l'image, celui du « *nation-building* » et de la conquête de l'Ouest, repose cependant sur une forte propension à l'idéalisation : McFarlane Notman compose ses photographies avec soin, plongeant le spectateur dans un jeu esthétique de formes et de tons qui peut l'éloigner du réel. Pour l'élaboration du mythe, McFarlane Notman apprend à tirer le meilleur parti de ce qu'il doit montrer et à être discret sur ce qui devrait rester caché.

CONCLUSION

Au début de ce travail de recherche, nous avons proposé de mener une double enquête : chercher à savoir ce qui motivait les commanditaires de Notman, Baltzly et McFarlane Notman (grandes entreprises de transport et organisations gouvernementales) à recourir à la photographie - médium récent et d'accès relativement complexe - mais aussi comprendre l'impact de ces photographies sur le public.

En réponse à ces interrogations, notre hypothèse avait été la suivante : la photographie fut valorisée pour son pouvoir de reproduire exactement le réel, sa neutralité mécanique et son objectivité. Pourtant, à partir de commandes apparemment purement documentaires ou commerciales, Notman, Baltzly et McFarlane Notman ont réalisé des photographies qui véhiculent et renforcent des mythes comme le progrès, la domination de l'Homme sur la nature, la conquête de l'Ouest et la construction de la Nation. Il s'agit maintenant de revenir sur le trajet parcouru dans ce mémoire, pour préciser et nuancer cette affirmation.

Le studio Notman de Montréal, qui jouit rapidement d'une grande notoriété, est le lieu où Notman met en place la stratégie commerciale qui lui permet d'obtenir les trois commandes photographiques étudiées. En effet, le fonctionnement du studio, semblable à celui d'une grande entreprise, est particulièrement moderne et efficace. La publicité et la communication y ont un rôle majeur. En témoignent, par exemple, l'installation du portique où se trouve écrit « Photographe de la reine » devant le studio, la création de l'Art Association of Montreal en 1860 à laquelle participe Notman, mais aussi la publication de nombreux ouvrages illustrés. En plus de la notoriété du studio, les différents commanditaires sont attirés par les talents individuels de Notman, de Baltzly et de McFarlane Notman, qui ont déjà fait leurs preuves.

Le plus surprenant reste que les commanditaires recourent à la photographie, dont l'arrivée officielle et publique ne remonte qu'à 1839. Le coût de ce médium et son aspect encombrant ne semblent pas être des défauts de taille à diminuer sa qualité majeure :

c'est le premier médium de l'histoire à pouvoir reproduire le réel avec exactitude, sans intervention de la main humaine. Pourtant, le caractère authentique de la photographie est apprécié de façon différente dans chaque commande. Pour Van Horne, l'authenticité de l'image photographique permet de fasciner ceux qui la regardent. C'est un moyen d'action sur les futurs migrants et touristes de l'Ouest du Canada, qui doivent se laisser convaincre par une image qui, contrairement au dessin ou à la peinture, ne peut être imaginée ou enjolivée. Selwyn et Fleming, de leur côté, veulent tirer de l'aspect authentique de l'image photographique une garantie scientifique. Quant à James Hodges, il engage Notman pour obtenir des documents fidèles à la réalité et, ainsi, garder un témoignage de l'exploit que fut la construction du pont Victoria.

La signification de nos trois corpus de photographies ne saurait pourtant se réduire aux souhaits initiaux des commanditaires. En effet, chaque commande est traitée de manière personnelle par Notman, Baltzly et McFarlane Notman. L'intérêt de ces séries de photographies vient d'ailleurs des décalages qui existent entre la commande et sa réalisation. Ainsi, James Hodges veut des photographies qui serviront à encourager les ouvriers, sans que Notman ne leur accorde une place très importante. Quant à Baltzly, il doit photographier les ressources de la Colombie-Britannique pour les classer, sans que cela n'exclue de créer des images grandioses pour Notman. Or, son journal révèle que ses photographies sont nourries de références esthétiques et de sentiments religieux. Enfin, McFarlane Notman choisit de prendre des Autochtones en photographie, sans que Van Horne ne lui ait demandé, et il n'hésite pas non plus à prendre des images des dégâts causés par le C.P.R., contrairement à la visée promotionnelle de son commanditaire.

Chaque série se distingue également par la composition soignée et réfléchie des images. Leur analyse révèle que les photographes ne se contentent pas de capter passivement le réel, mais cherchent à créer des symboles, tracer des récits et idéaliser des espaces hautement significatifs pour le Canada en construction au 19^e siècle. En effet, l'ensemble des corpus pointe vers la même direction : la création d'un tissu de valeurs et d'un imaginaire propre au Canada moderne. Pourtant, cette vision d'ensemble doit encore être nuancée.

Il nous faut tout d'abord souligner qu'entre Baltzly et McFarlane Notman, le regard porté sur l'Ouest a beaucoup changé. Chez Baltzly, on assiste à une représentation du mythe de la conquête de l'Ouest, vu comme un espace avec lequel il faut lutter. S'il est parfois d'une beauté grandiose, il se révèle la plupart du temps aride et effrayant. En effet, une fois sorti des forêts dont la densité étouffe, c'est l'angoisse du vide qui ressurgit. Au contraire, chez McFarlane Notman, l'Ouest est idéalisé, afin de mieux répondre à l'enjeu promotionnel de la commande. Il apparaît comme un espace majestueux, beau et apaisant.

Par ailleurs, le progrès et la domination de l'Homme sur la nature sont mis en avant dans les photographies de Notman. Nous avons pensé que ces deux valeurs seraient particulièrement soulignées dans le corpus du Canadian Pacific Railway. Pourtant, après avoir analysé les photographies, nous avons réalisé que la création d'un imaginaire de l'Ouest, fondée sur la nature et les paysages, semblait menacée par une représentation glorieuse du chemin de fer. En effet, s'il est très présent dans les premières photographies, à l'époque où le C.P.R. n'est pas encore achevé, il devient de plus en plus effacé au fil des années, pour laisser place à la nature.

La création de mythes passe en premier lieu par la conception des images photographiques, qui inclut le soin apporté à la composition et les choix esthétiques effectués par les photographes. Chez Notman père et McFarlane Notman, la création d'images frappantes et symboliques passe par des dispositifs semblables. Leurs photographies nous obligent à regarder ce qui est dans l'image, autant que ce qui en est absent. Notman cherche à créer un symbole de l'industrialisation moderne, en se concentrant sur les formes métalliques du pont. McFarlane Notman, lui aussi, ne montre pas les ouvriers travaillant pour le C.P.R. mais réalise des paysages de plus en plus idéalisés, en jouant avec les formes et les tons de l'image. Baltzly, quant à lui, photographie également de beaux paysages en soignant ses compositions, mais il cherche surtout à créer une image « narrative », qui raconte la conquête de la Colombie-Britannique et construit son imaginaire géographique.

Si la diffusion de l'image photographique permet aussi de créer cette mythologie canadienne de l'âge moderne, la diffusion n'est pourtant pas la même pour tous les corpus de photographies. La série sur laquelle nous avons le moins d'informations est celle de Baltzly, même si nous savons qu'elle a circulé à partir de tirages uniques vendus dans le studio Notman. En ce qui concerne Notman et McFarlane Notman, c'est la modernité et la quantité des moyens de diffusion qui nous frappe (stéréogrammes, expositions au Canada ou à l'étranger, publications illustrées en tous genres, projections à l'aide de la lanterne magique). La troisième série photographique, celle de McFarlane Notman, a fait l'objet de nombreuses recherches et c'est sans doute ces photographies qui ont le plus circulé.

Comme nous l'avons signalé en introduction, dans son article intitulé « *Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan* » (KELSEY, 2004), Robin Kelsey, actuel doyen des Arts et Humanités à l'Université Harvard, cherche à répondre à la question suivante : comment analyser adéquatement les photographies qui se trouvent aux confins de l'histoire de l'art, de la science et de la subjectivité du photographe ? Retraçant l'histoire des différentes réceptions critiques qui ont été accordées aux photographies réalisées par l'américain Timothy O'Sullivan pour le U.S. Geological Survey et soulignant leurs limites, il tente d'établir une nouvelle méthode. En renvoyant dos à dos les approches historicisantes et esthétisantes, il affirme : « *Cette réaction excessive contre l'analyse formelle a caché l'importance qu'il y a à s'intéresser à la forme lorsqu'on cherche à élucider les significations historiques.* » (KELSEY, 2004 : 13). C'est cette méthode que nous avons tenté d'appliquer pour étudier nos photographies. Celles-ci sont particulièrement difficiles à appréhender pour un historien de l'art, étant non seulement commandées dans des perspectives scientifiques et commerciales, mais encore réalisées à une époque où la photographie n'a pas encore le statut d'un art. Travailler avec ces archives photographiques nous rappelle que le premier réflexe du chercheur - notamment face à des objets dont la relation au monde de l'art est problématique - devrait être de les observer avec attention.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BAJAC (Quentin), *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Découvertes Gallimard, RMN, 2001.

BARTHES (Roland), *Mythologies*, Seuil, 1957.

BATCHEN (Geoffrey), « Desiring Production » in *Each Wild Idea : Writing, Photography, History*, Cambridge : MIT, 2002.

BECKER (Anne Lynn), *The Layout of the Land ; the Canadian Pacific Railway's photographic advertising and the travels of Frank Randall Clarke, 1920-1929*, Master thesis, McGill University, 2005.

BENJAMIN (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : éditions Allia, [1936] 2012.

BIRRELL (Andrew), *Into the silent land, survey photography in the Canadian West, 1858-1900 : a Public Archives of Canada travelling exhibition*. Ottawa : Public Archives of Canada, 1975.

BIRRELL (Andrew), *Benjamin Baltzly : Photographs and Journal of an Exhibition through B.C., 1871*, Toronto Coach House Press, 1978.

BOORSTIN (Daniel J.), *L'esprit d'exploration : l'Amérique et monde, jadis et maintenant*, Du monde entier, [Paris] : Gallimard, 1979.

BOULET (Roger), *Terres promises : les artistes à bord du Canadien Pacifique*, Calgary : Glenbow Museum, c2009.

BURKE (Sean), *The death and return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992, 2^e édition, 1998.

CARLEVARIS (Anna Maria), *Photography, Immigration and Canadianism : 1896-1921*, Doctoral Thesis, Concordia, 1992.

CAVALIERE (Elizabeth), *Mediated Landscape/Mediating Photographs : Surveying the Landscape in Nineteenth-century Canadian Topographical Photography*. Concordia University. 2016.

CHOKO (Marc), *Canadian Pacific : creating a brand, building a nation*, Mathias C.Hühne, Berlin, Germany : Callisto Publishers GmbH, 2015.

DASTON (Lorraine) et GALISON (Peter), *Objectivité*, trad. Fabula, [Dijon] : les Presses du réel, [2012].

DODDS (Gordon), HALL (Roger) et TRIGGS (Stanley G.), *The World of William Notman : the Nineteenth Century through a Master Lens*, Toronto, McClelland&Stewart, 1993.

DELANEY (Jill), « *John Vanderpant's Canada* » in KUNARD (Andrea) et PAYNE (Carol), *The Cultural Work of Photography in Canada*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, 2011.

FOURNIER (Martine Noelle), *Rails and ties : A comparison of late nineteenth-century images of western railways in Canada and the United States*, Master thesis, Concordia University (Canada), 2000.

FRANCIS (Daniel), *The Imaginary Indian : The Image of the Indian in Canadian Culture*, Vancouver, B.C. : Arsenal Pulp Press c1992.

FRANCIS (Daniel), *Selling Canada : Three Propaganda Campaigns that shaped the nation*, Stanton Atkins & Dosil Publishers [2011].

GOLDFARB (Hilliard T.) dir., *Grandeur nature : peinture et photographie des paysages américains et canadiens de 1860 à 1918*, Musée des beaux-arts de Montréal-Vancouver Art Gallery, Paris, Somogy, 2009.

GREENHILL (Ralph), *Early Photography in Canada*, Toronto, Oxford University Press,[c. 1965].

JACKSON (Christopher E.), *With lens and brush : images of western Canadian landscape, 1845-1890*, Calgary, Alta., Canada : Glenbow Museum, c1989.

HART (E.J.), *The selling of Canada : the CPR and the beginnings of Canadian tourism*, Banff, Canada : Altitude Pub. C1983.

LOISEAUX (Olivier), dir., *Trésors photographiques de la Société de Géographie*, Meylan : Glénat ; Paris : Bibliothèque nationale de France c2006.

MULLIE-CHATARD (Sylvie), *De Prométhée au mythe du progrès : mythologie de l'idéal progressiste*, l'Harmattan, 2005.

NYE (David E.), *American technological sublime*, Cambridge, Mass. : MIT Press c1994.

PAQUET (Suzanne) « Les liaisons transcontinentales et la production paysagère, tracés ferroviaires et photographies migrantes » dans BEDARD (Mario) dir., *Le paysage, un projet politique*, Québec[Qué] : Presses de l'Université du Québec, 2009.

PRINGLE (Donald A.), *Artists of the Canadian Pacific Railroad : 1881-1900*, Master Thesis, Concordia, Décembre 1983.

REID (Dennis), *Our own Country Canada » : being an account of the national inspirations of the principal landscape artists in Montreal and Toronto 1860-1890*. Ottawa : National Gallery of Canada 1979.

RIPA (Yannick), *Les cent notions d'histoire du XIXe siècle européen*, Editions Belin, 2007.

SAMSON (Hélène) et SAUVAGE (Suzanne), *Notman, un photographe visionnaire*, Paris, Hazan [2016].

SCHWARTZ (Joan M.) et RYAN (James), *Picturing place: Photography and the Geographical Imagination*, I.B. Tauris&Co Ltd, 2003.

THOM (Ian), « *La peinture et la photographie en Colombie-Britannique de 1871 à 1916 : quelques observations* » in GOLDFARB (Hilliard T.) dir., *Grandeur nature : peinture et photographie des paysages américains et canadiens de 1860 à 1918*, Musée des beaux-arts de Montréal-Vancouver Art Gall, Paris, Somogy, 2009.

TRIGGS (Stanley), HARPER (Russell J.), *Portrait of a period : A collection of Notman Photographs, 1856 to 1915*, Montréal, McGill University Press, 1967.

TRIGGS (Stanley), *William Notman, L'empreinte d'un studio*, Art Gallery of Ontario, Musée des beaux-arts de l'Ontario, The Coach House Press, Toronto, Canada, 1986.

TRIGGS (Stanley), YOUNG (Brian), GRAHAM (Conrad) et LAUZON (Gilles), *Le Pont Victoria : un lien vital*. Musée McCord d'histoire canadienne, 1992.

TRIGGS (Stanley), *Le studio de William Notman. Objectif Canada*. Montréal, Musée McCord, 1992.

URRY (John), *The Tourist Gaze*, Londres : Sage – Second Edition, 2002.

WILLIAMS (Carol), *Framing the West : race, gender, and the photographic frontier in the Pacific Northwest*, New York : Oxford University Press, 2003.

Articles

BALTZLY (Benjamin), *Letterbook*, 1871, N-1983.17, Musée McCord, Montréal. Transcrit par Elizabeth Cavaliere dans *The Journal of Canadian Art History*. Volume XXXV :1. ([1871] 2014).

BIRRELL (Andrew), « *Survey Photography in British Columbia, 1858-1900* », *BC Studies*, no. 52, Winter 1981-82.

CAVALIERE (Elizabeth), « *Preface to Benjamin F. Baltzly's Journal. / Avant-propos à la transcription du journal de Benjamin F. Baltzly* », *Journal of Canadian Art History*, Volume XXXV :1, 2014.

DURAND (Régis), « The Archive and the Dream ». In : *Revue Française d'Etudes Américaines*, N°39, février 1989.

KRAUSS (Rosalind), *Photography's discursive spaces : Landscape/View*, *Art Journal*, no 4, « The crisis in the discipline », 1982.

MORISSET (Gérard), « Les pionniers de la photographie canadienne » dans *La Revue Populaire*, Vol. 44, N° 9, septembre 1951.

NEWHALL (Beaumont), *IMAGE, Journal of Photography of the George Eastman House*, Rochester, NY, Vol. IV, N° 8, Novembre, 1955.

WILSON (Robert G.), « Notman's maple box » in *Stereo world*, January/February 1997, Volume 23, N° 6.

Références électroniques

BLOCK (Niko), VODDEN (Christy) et FRIEDAY (L.A), « *Commission géologique du Canada* », *The Canadian Encyclopedia*, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/commission-geologique-du-canada/>. Consulté le 4 mars 2016.

FRASER (William Hamish) (1994), « *Second City of The Empire : 1830s to 1914* », *The Glasgow story* [En ligne], <http://www.theglasgowstory.com/story/?id=TGSD0>. Consulté le 10 août 2017.

GRANT (Peter) (2009), « *Rocheuses* », *The Canadian Encyclopedia*, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/rocheuses/>. Consulté le 24 juin 2017.

JACOMY (Bruno), « *Histoire des techniques* », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-des-techniques/>. Consulté le 7 avril 2017.

KELSEY (Robin) (2004), « *Les espaces historiographiques de Timothy O'Sullivan* », *Etudes photographiques*, 14 janvier 2004, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/374>. Consulté le 06 février 2015.

KUNARD (Andrea) (2013), « *Early exploration Photographs in Canada* », National Gallery of Canada, [En ligne], <https://www.gallery.ca/magazine/exhibitions/early-exploration-photographs-in-Canada>. Consulté le 20 mars 2016.

LAVALLÉE (Omer) (2008), « *Chemin de fer du Canadien Pacifique* », The Canadian Encyclopedia, [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/chemin-de-fer-du-canadien-pacifique/>. Consulté le 10 juillet 2017.

LÉVY-LEBLOND (Jean-Marc), « *Sciences – sciences et progrès* ». Encyclopedia Universalis [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sciences-science-et-progres/>. Consulté le 5 avril 2017.

LAROUSSE (2017), « *Mythe* », [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630>. Consulté le 3 novembre 2016.

LAROUSSE (2017), « *Nationalisme* », [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nationalisme/53867>. Consulté le 25 avril 2017.

MARSH (James H.) (2009), « *Histoire du chemin de fer* », The Canadian Encyclopedia, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/histoire-du-chemin-de-fer/>. Consulté le 14 juillet 2017.

MUSÉE MC CORD (2017), « *Hind, George William Richardson* », [En ligne], http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=1&tableid=1&tablename=artist&elementid=00472__true. Consulté le 27 mars 2017.

MUSÉE MC CORD (2017), « *Les honneurs du studio* », [En ligne], <http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/printtour.php?tourID=notman.merites.fr&Lang=2>. Consulté le 8 juillet 2016.

MUSÉE MC CORD (2017), « *Notman, photographe visionnaire* », [En ligne], <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/expositions/notman/>. Consulté le 15 août 2017.

MUSÉE MC CORD (2017), « *Collection du Studio photographique William Notman & Son* », [En ligne], http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=18&tablename=fond&elementid=14__true. Consulté le 30 novembre 2015.

MUSÉE MC CORD (2005), « *The Photographic Studio of William Notman : The Man and the Studio* », [En ligne], <http://www.museevirtuel.ca/edu/ViewLoitDa.do?method=preview&lang=EN&id=22450>. Consulté le 25 juin 2017.

OFFICE NATIONAL DU FILM (2017), « *Le pont Victoria : 8^e merveille du monde* », [En ligne], https://www.onf.ca/film/pont_victoria_8e_merveille_du_monde/. Consulté le 8 août 2017.

PLANCHE (Edith) (2011), « *le rapport de l'Homme à son environnement et la notion de sujet* », [En ligne], http://www.science-et-art.com/IMG/pdf/ENS_Cachan-2.pdf. Consulté le 23 avril 2017.

SKELLY (Julia) (2015), « *Art Association of Montreal* », The Canadian Encyclopedia [En ligne], <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/art-association-of-montreal/>. Consulté le 7 juillet 2016.

SMITH (Denis) (2006), « *Nationalisme* », The Canadian Encyclopedia [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/nationalisme-2>. Consulté le 27 avril 2017.

TISSIER (Jean-Louis) et STASZAK (Jean-François) (2017), « *Des paysages et des hommes* », Bibliothèque Nationale de France, [En ligne], <http://expositions.bnf.fr/socgeo/arret/21.htm>. Consulté le 3 mars 2017.

TRIGGS (Stanley), YOUNG (Brian), GRAHAM (Conrad) et LAUZON (Gilles), (1992), « *Le pont Victoria de Montréal, au 19^e siècle* », Musée McCord [En ligne], http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&elementid=54__true&contentlong. Consulté le 7 juillet 2016.

TRIGGS (Stanley) (1992), « *Le studio de William Notman et les chemins de fer, aux 19^e et 20^e siècles* », Musée McCord [En ligne], http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=67__true&contentlong. Consulté le 7 juillet 2016.

VALADE (Bernard), « *Progrès* », Encyclopedia Universalis, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/progres/>. Consulté le 5 avril 2017.

WACKERMANN (Gabriel), « *Tourisme* », Encyclopedia Universalis, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tourisme/>. Consulté le 18 juillet 2017.

WILSON (Robert G.) (1997), « *La boîte d'érable : stéréogrammes de William Notman* », Musée McCord [En ligne], http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=56__true&contentlong. Consulté le 14 avril 2016.

FIGURES

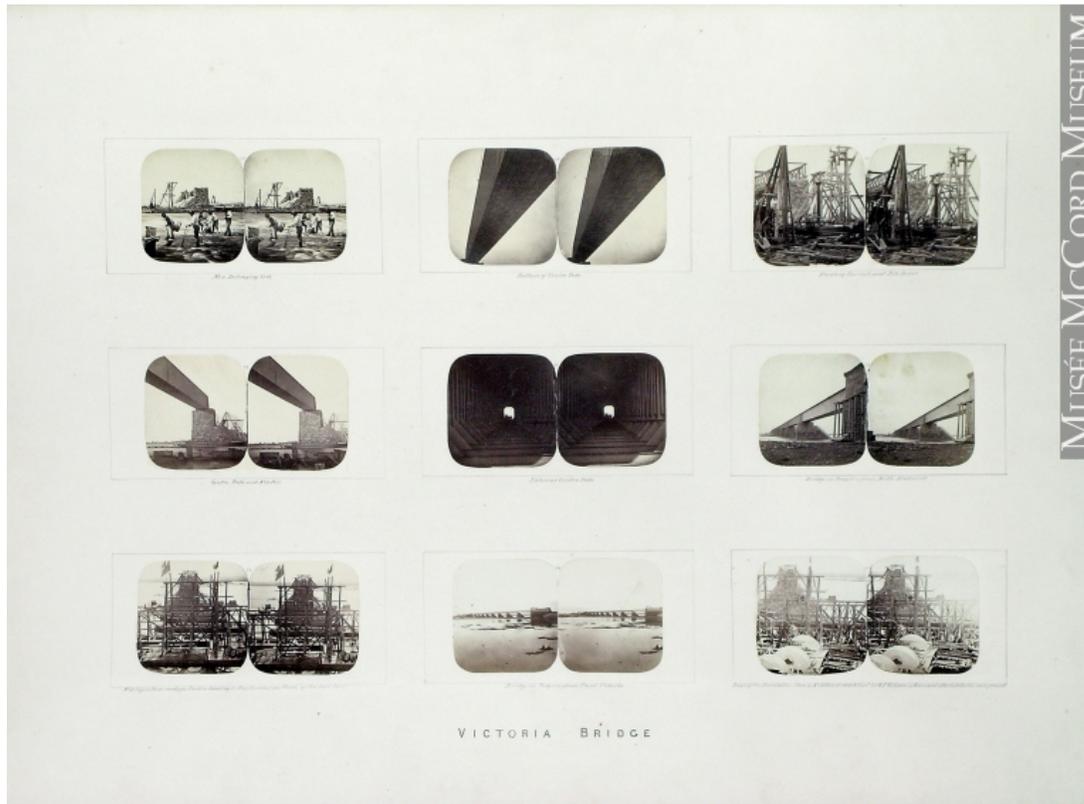


Figure 1

William Notman (1826-1891), *Groupe de stéréogrammes provenant de la boîte d'érable, pont Victoria, Montréal, QC, 1859-1860, 1859-1860, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 52x72cm, Don de Mr James Geoffrey Notman, N-0000.193.96-104, ©Musée McCord*



Figure 2

Boîte d'érable, 1860-1861, 19^e siècle, Bois et métal, 60,3 x 80 x 14,6 cm, Don de James Geoffrey Notman, N-0000.193.320, © Musée McCord



Figure 3

William Notman (1826-1891), *La carriole du capitaine Crow au studio Notman, rue Bleury, Montréal, QC, 1868-1869, 1869, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 12,7x17,78cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd.I-36785.1, © Musée McCord*



Figure 4

William Notman (1826-1891), *Vue de l'intérieur de la structure du tube et échafaudage, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1859, 19^e siècle, N-0000.193.133*

© Musée McCord

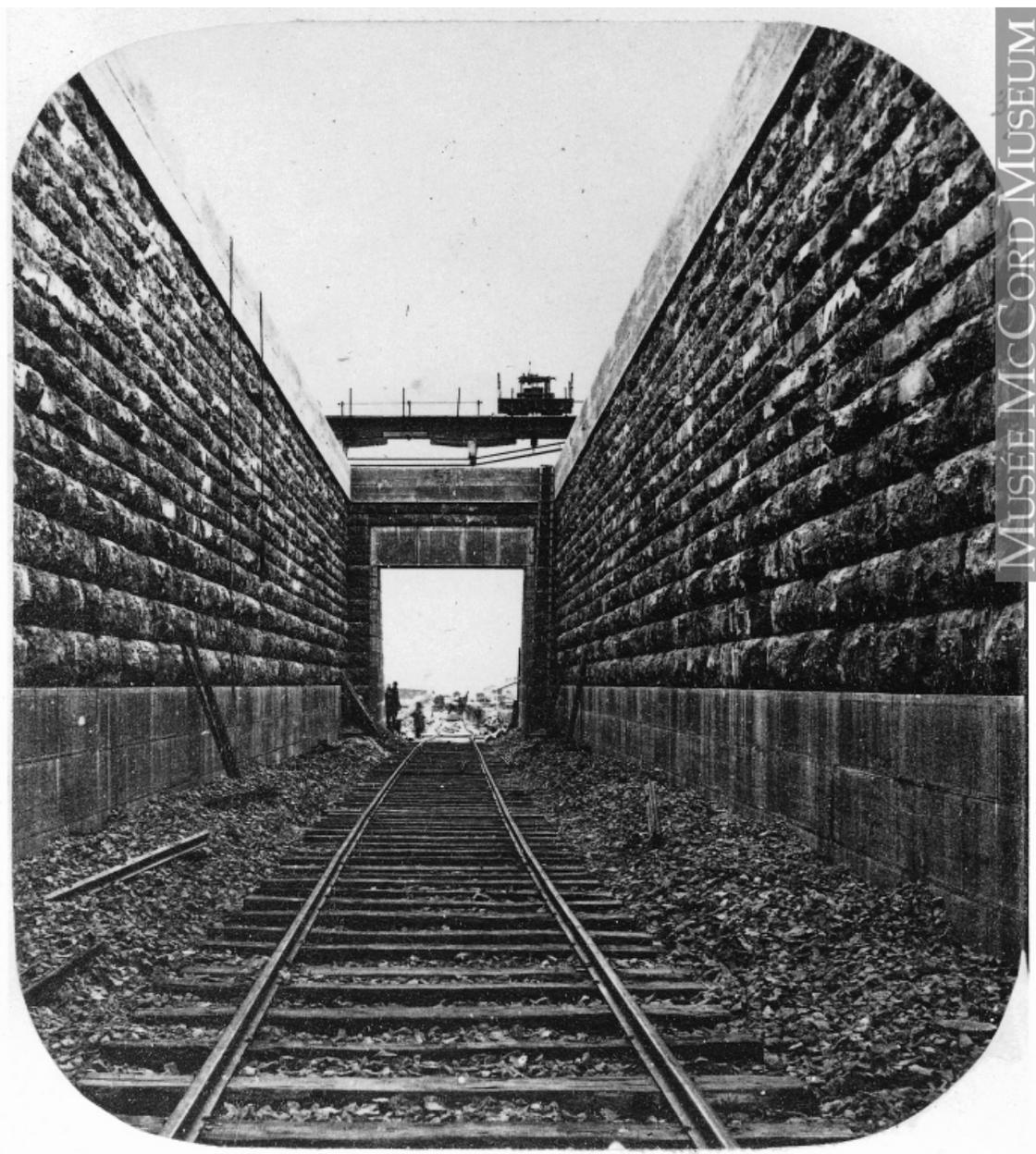


Figure 5

William Notman (1826-1891), *Murs de la culée depuis l'entrée du tube no 1, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1859, 19^e siècle*, Sels d'argent sur papier monté sur carton
- Papier albuminé, 7.3 x 7 cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman,
N-0000.193.145.1, © Musée McCord

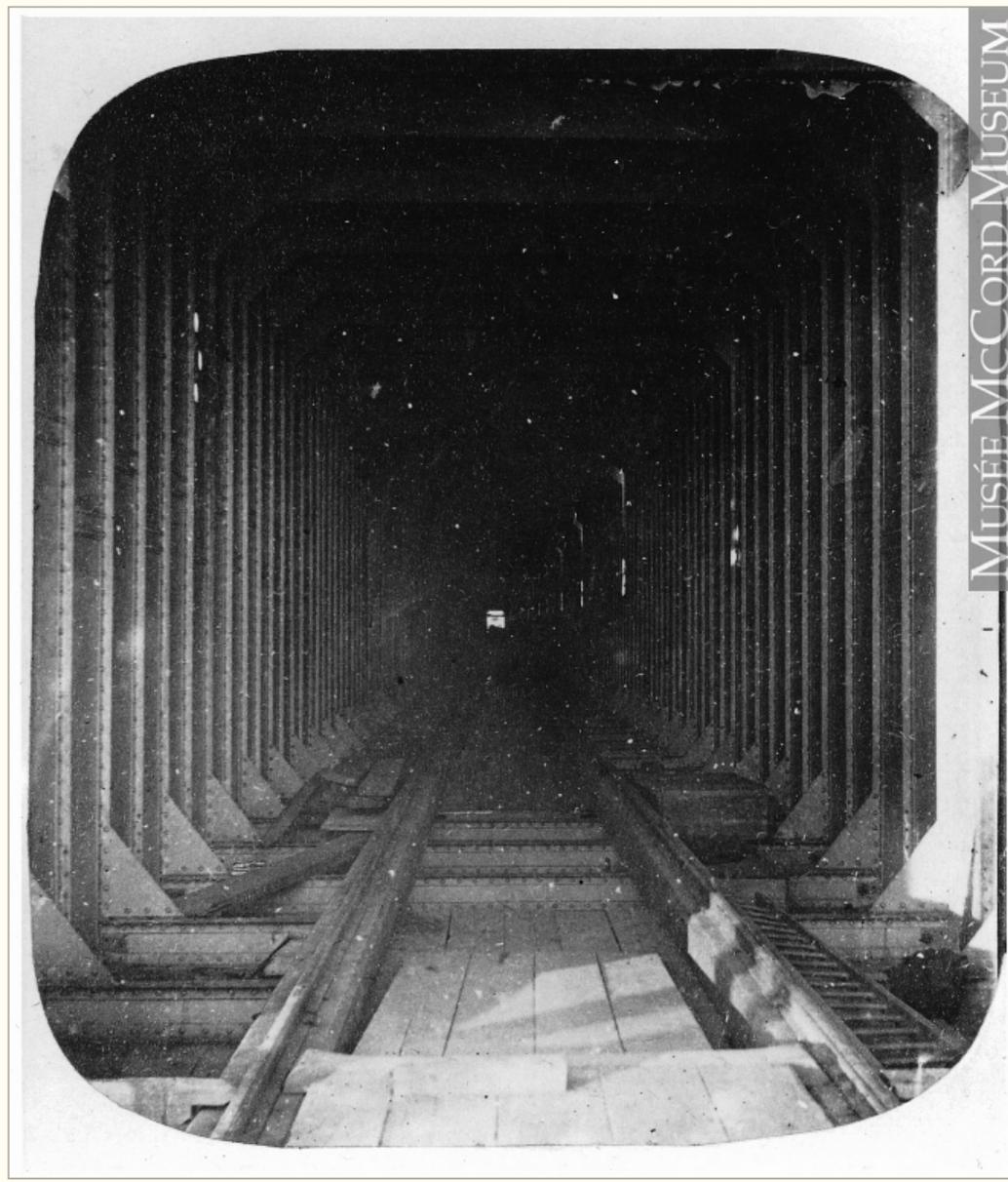


Figure 6

William Notman (1826-1891), *Intérieur du pont Victoria, QC, 1858, 1858, 19^e siècle*, Sels d'argent sur papier monté sur carton - Papier albuminé, 7.3 x 7 cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.151.1, © Musée McCord

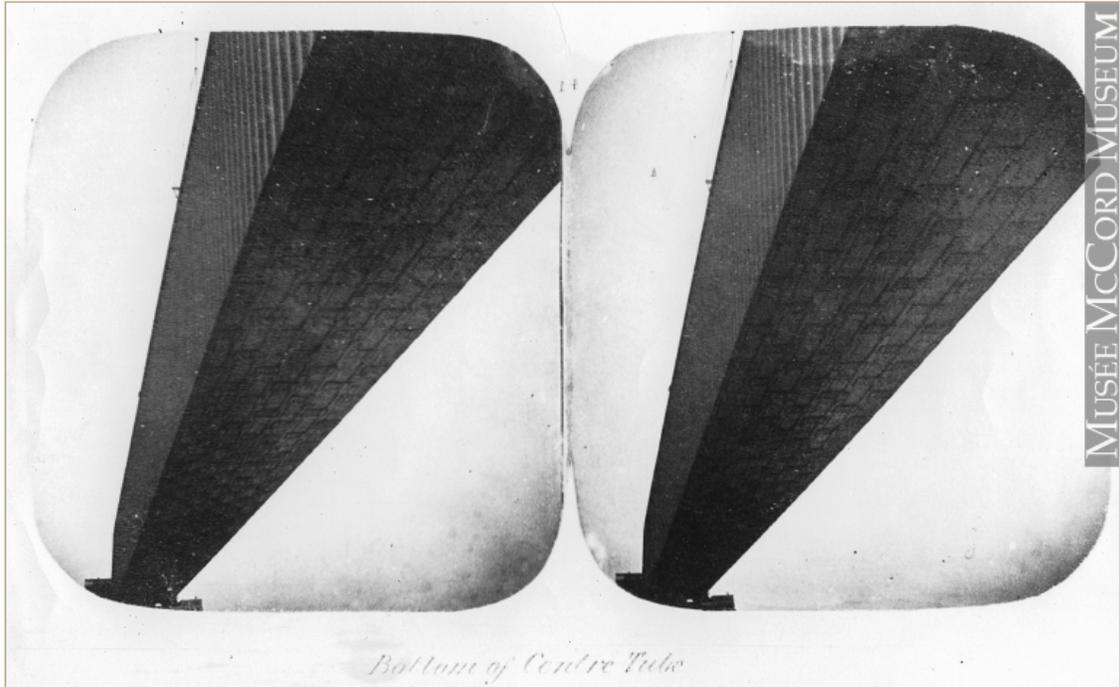


Figure 7

William Notman (1826-1891), *Partie inférieure du tube central, pont Victoria, Montréal, QC, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7x14cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.97.1-2, © Musée McCord



Figure 8

William Notman (1826-1891), *Pont Victoria, Montréal, QC, 1859-1860*, Vers 1859-1860, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 32x51cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.114, © Musée McCord



Figure 9

William Notman (1826-1891), *Hommes détruisant un caisson batardeau, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1971, 20^e siècle, Gélatine argentique, 10x12cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-7023.0, © Musée McCord*



Figure 10

Alexander Henderson (1831-1913), *Débâcle sur la culée du pont Victoria, Montréal, QC, 1873*, 1873, 19^e siècle, MP-0000.1452.62, © Musée McCord



Figure 11

Alexander Henderson (1831-1913), *Glace sur la culée du pont Victoria, Montréal, QC, vers 1870*, Vers 1870, 19^e siècle, MP-0000.3301.1, © Musée McCord

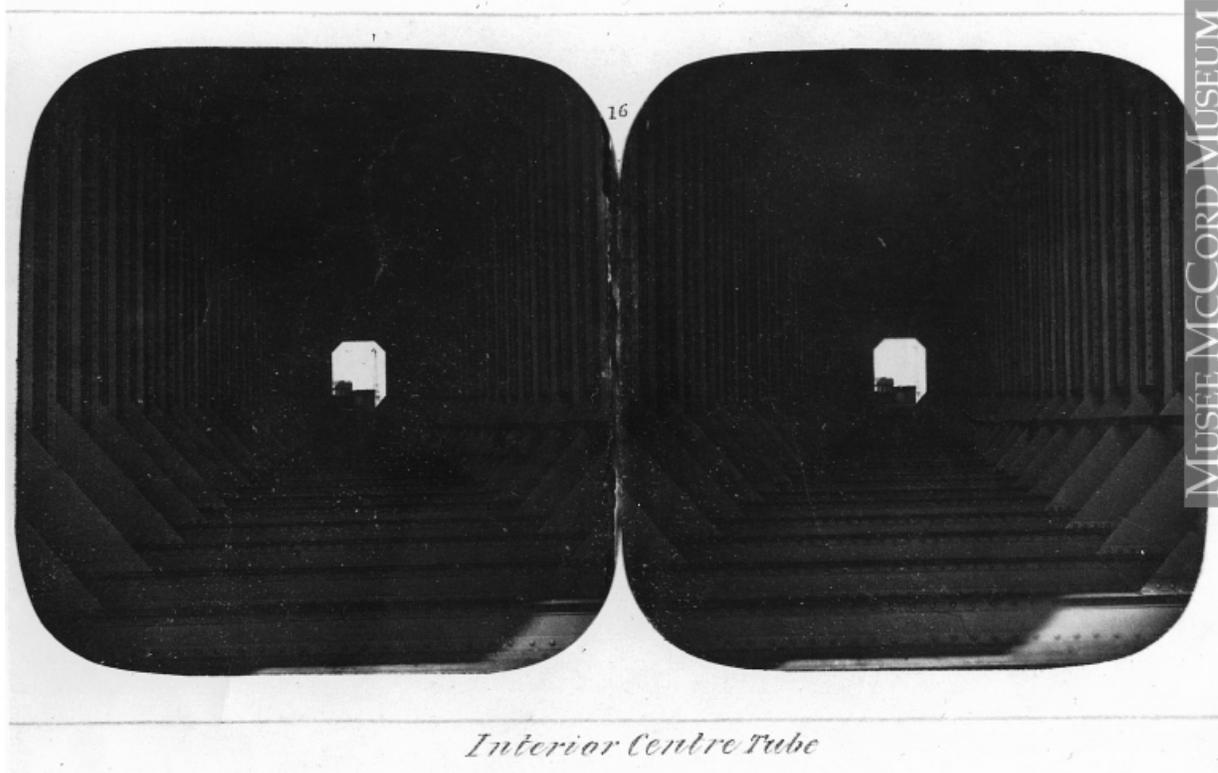


Figure 12

William Notman (1826-1891), *Intérieur du tube central, Pont Victoria, Montréal, QC, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7x14cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.100.1-2, © Musée McCord



Figure 13

William Notman (1826-1891), *Entrée nord avec une inscription, pont Victoria, Montréal, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7.3x7cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.142.1, ©Musée McCord



Figure 14

Alexander Henderson (1831-1913), *Pont Victoria, Montréal, QC, vers 1870, vers 1870, 19^e siècle*, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 24 x 33,5cm, Don de Miss E.Dorothy Benson, MP-0000.1452.54, © Musée McCord

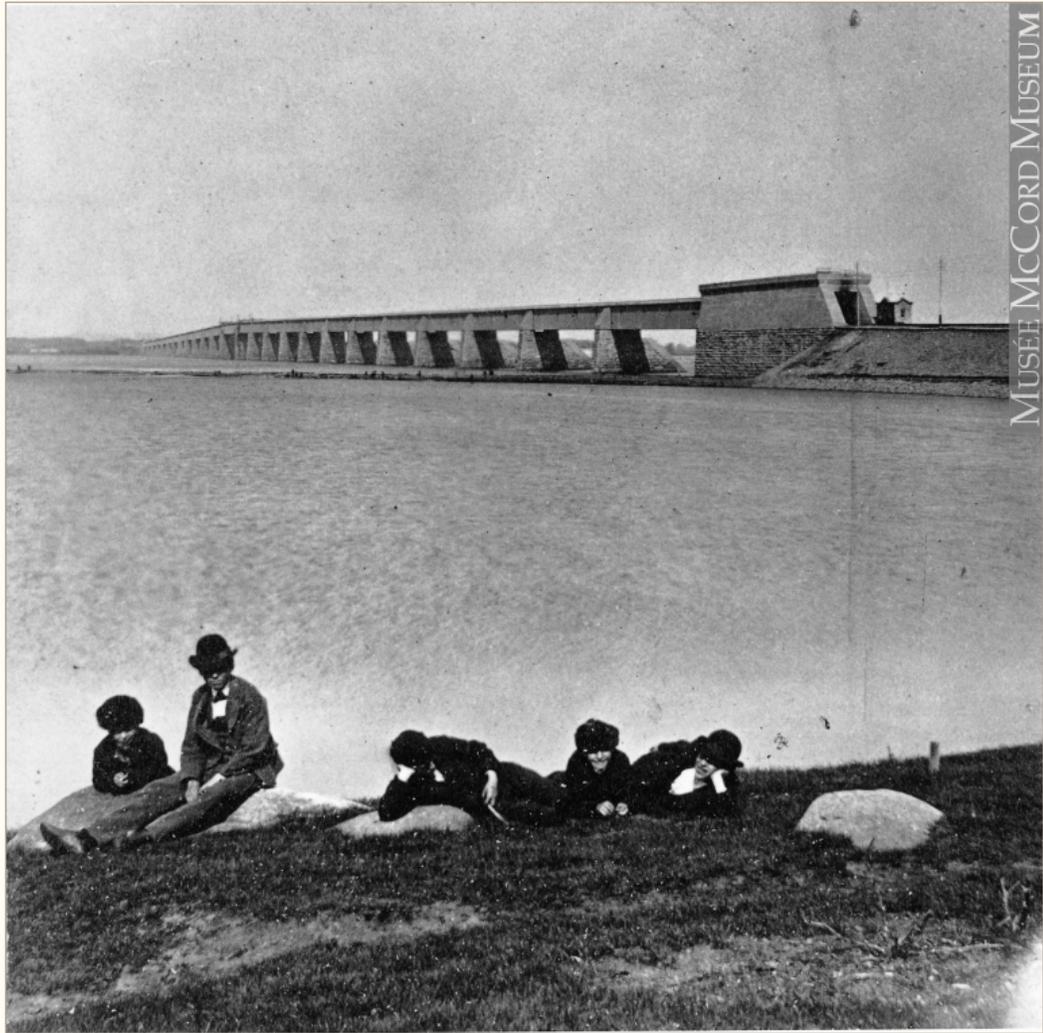


Figure 15

James George Parks, *Pont Victoria, Montréal, QC, vers 1875*, Vers 1875, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 8.8x17.7, Don de Mrs. J.B.Larmont, MP-0000.2917, © Musée McCord



Figure 16

William Notman (1826-1891), *Structure du tube et échafaudage no8, Pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 22 x 29cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.127, ©Musée McCord*

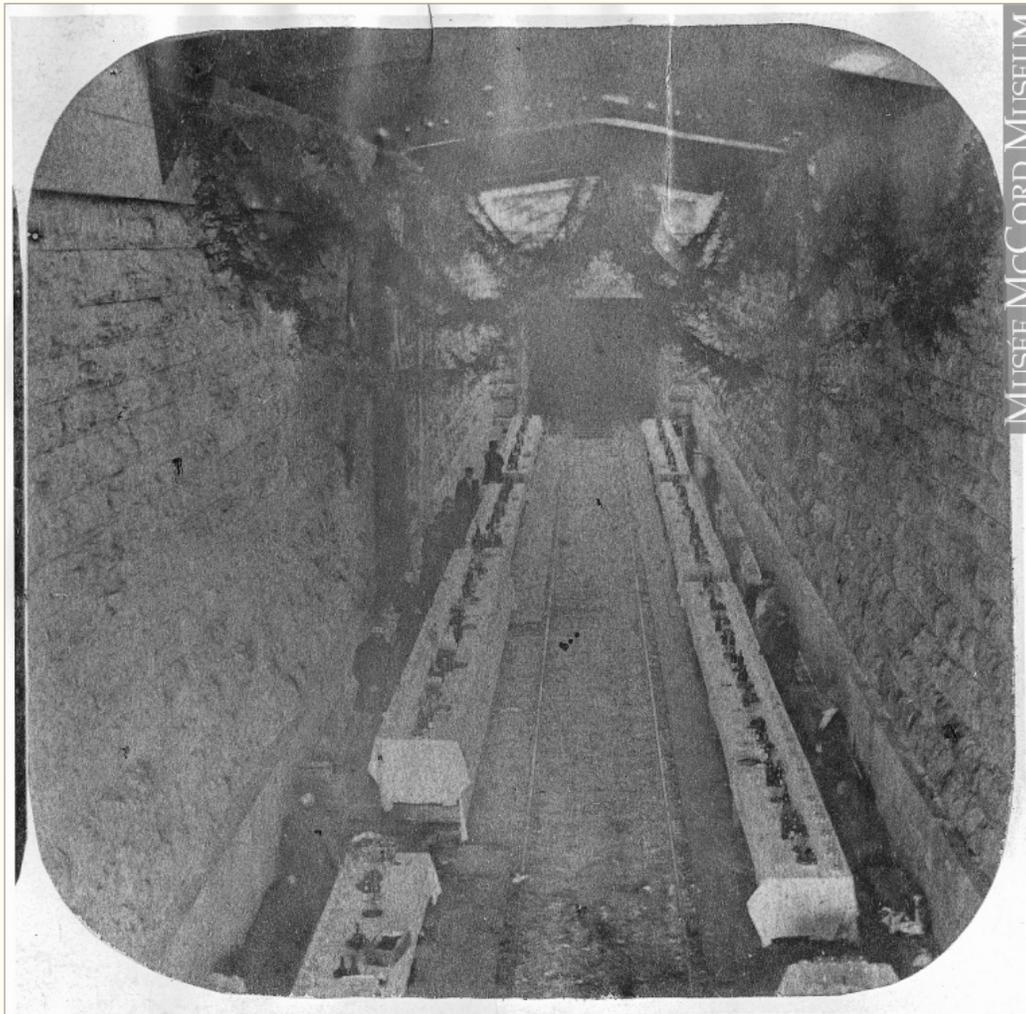


Figure 17

William Notman (1826-1891), *Salle du banquet dans la culée nord du pont Victoria, Montréal, QC, 1859*, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 10x17cm, Don du Dr. W.D. Lighthall, N-0000.114, © Musée McCord



Figure 18

William Notman (1826-1891), *Pose de la pierre du monument marquant les tombes de 6000 immigrants, pont Victoria, Montréal, QC, 1859, 1859, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur carton – Papier albuminé, 7.3x7cm, Don de Mr. James Geoffrey Notman, N-0000.193.157, © Musée McCord*

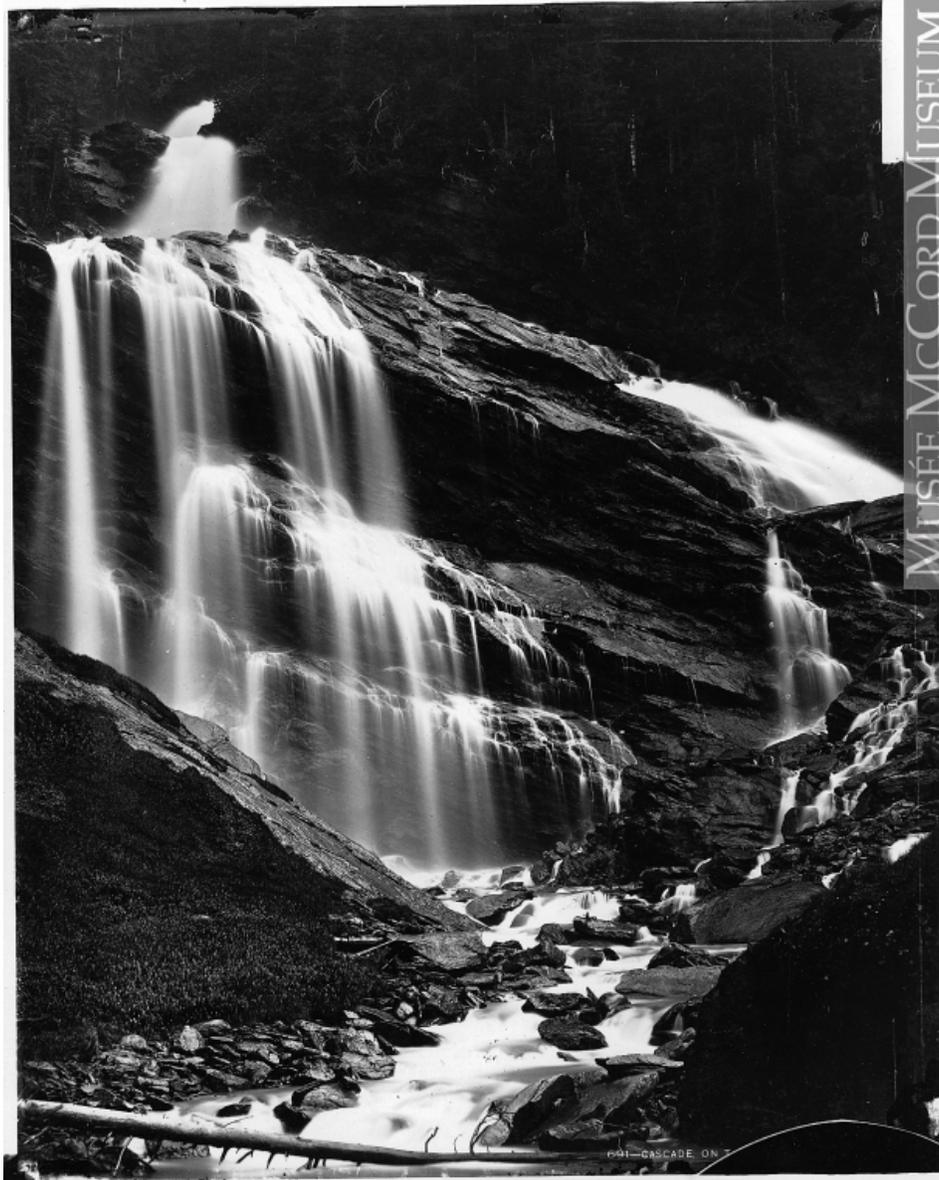


Figure 19

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Cascade sur la rivière Garnet, rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd, I-69978.1, © Musée McCord



Figure 20

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rapides Murchison, rivière North Thompson, C.-B.*, 1871, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70025.1, © Musée McCord



Figure 21

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rivière Mad, près de la jonction avec la rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69962.1, © Musée McCord



Figure 22

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rochers creusés par la glace, Victoria, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Argent, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I.69912.1, © Musée McCord



Figure 23

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Confluent des rivières McLellan et Canoe, C.-B.*, 1871, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70006.1, ©Musée McCord



Figure 24

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Lac Cranberry, C.-B.*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70009.1, © Musée McCord



Figure 25

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Scène de montagne près de la grande fourche du fleuve Fraser, C.-B., 1871, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69998.1, © Musée McCord*

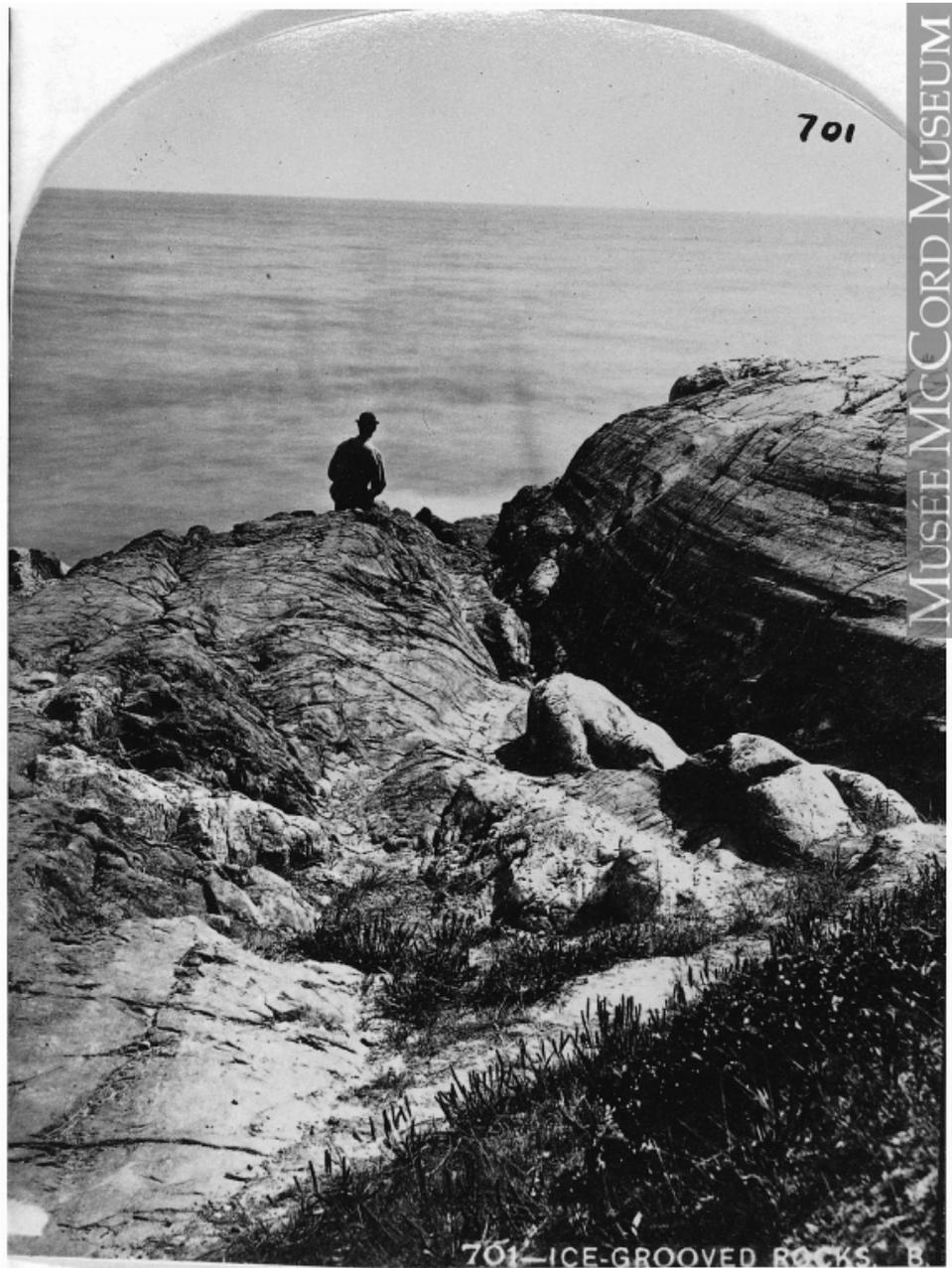


Figure 26

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Rochers creusés par la glace*, Victoria, C.-B., 1871, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69911.1, © Musée McCord

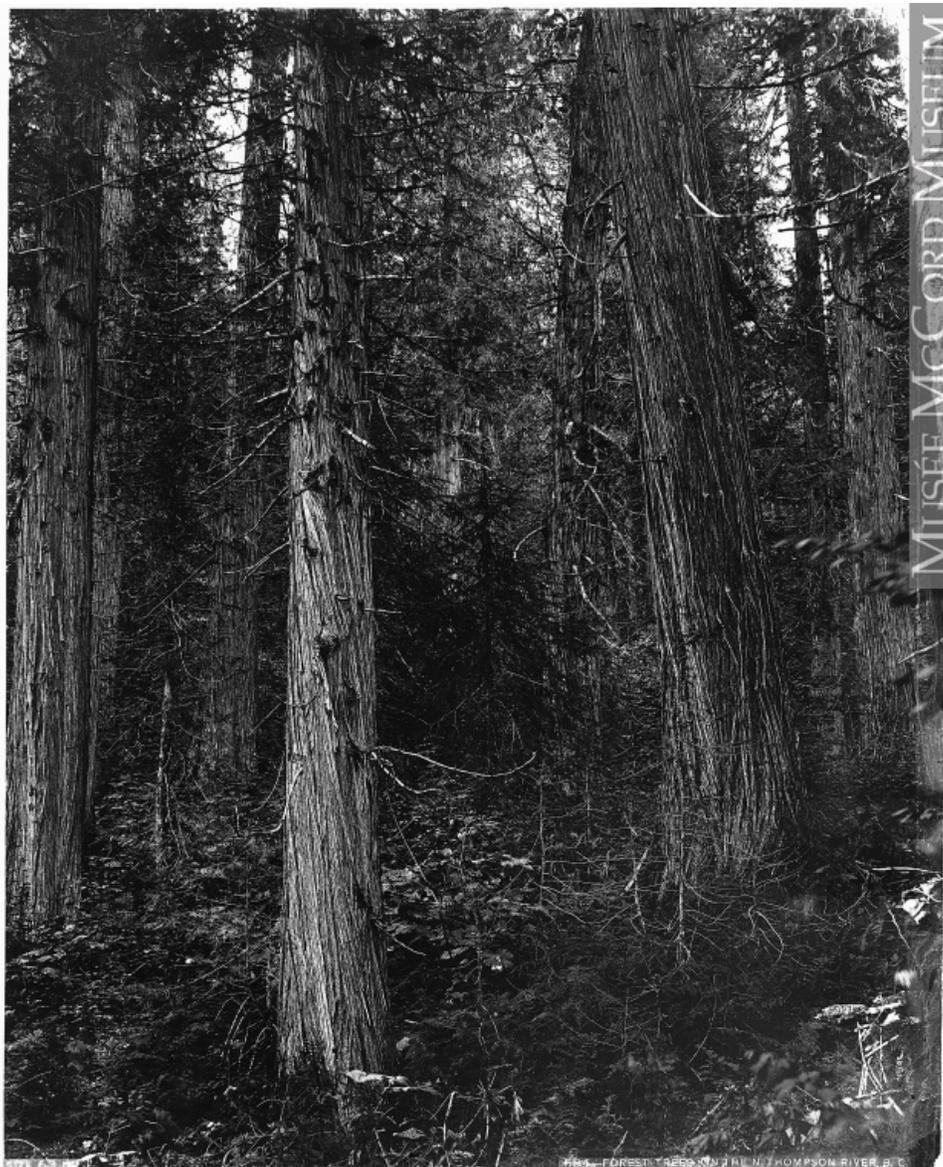


Figure 27

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Arbres forestiers sur la rivière North Thompson, C.-B.*, 1871, 1871, 19^e siècle, Plaque de verre au collodion humide, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69974, © Musée McCord

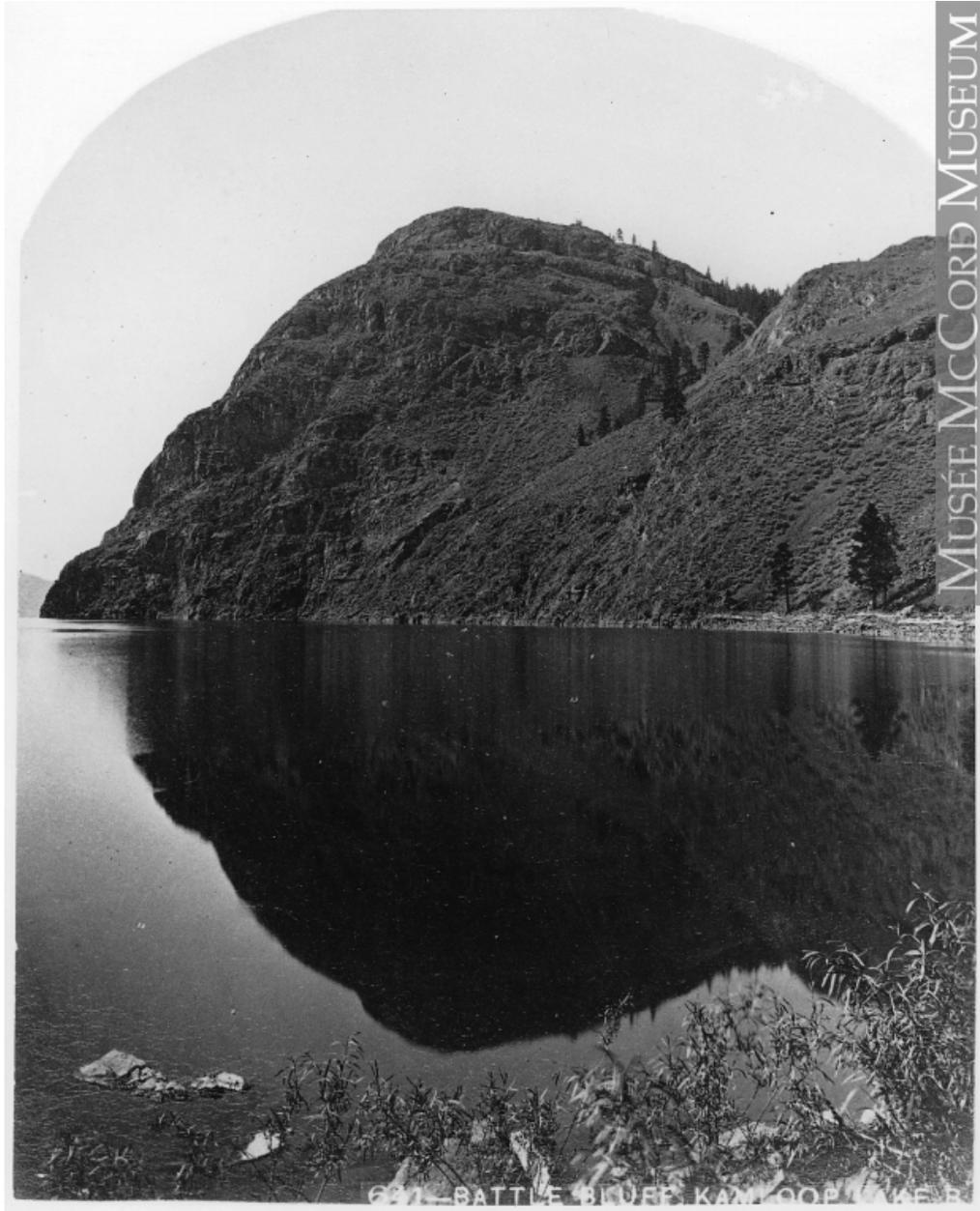


Figure 28

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Battle Bluff, lac Kamloops, C.-B., 1871, 1871, 19^e siècle*, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69941.1, © Musée McCord



Figure 29

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *L'équipe de la Commission géologique après une nuit d'orages, rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69975.1, © Musée McCord

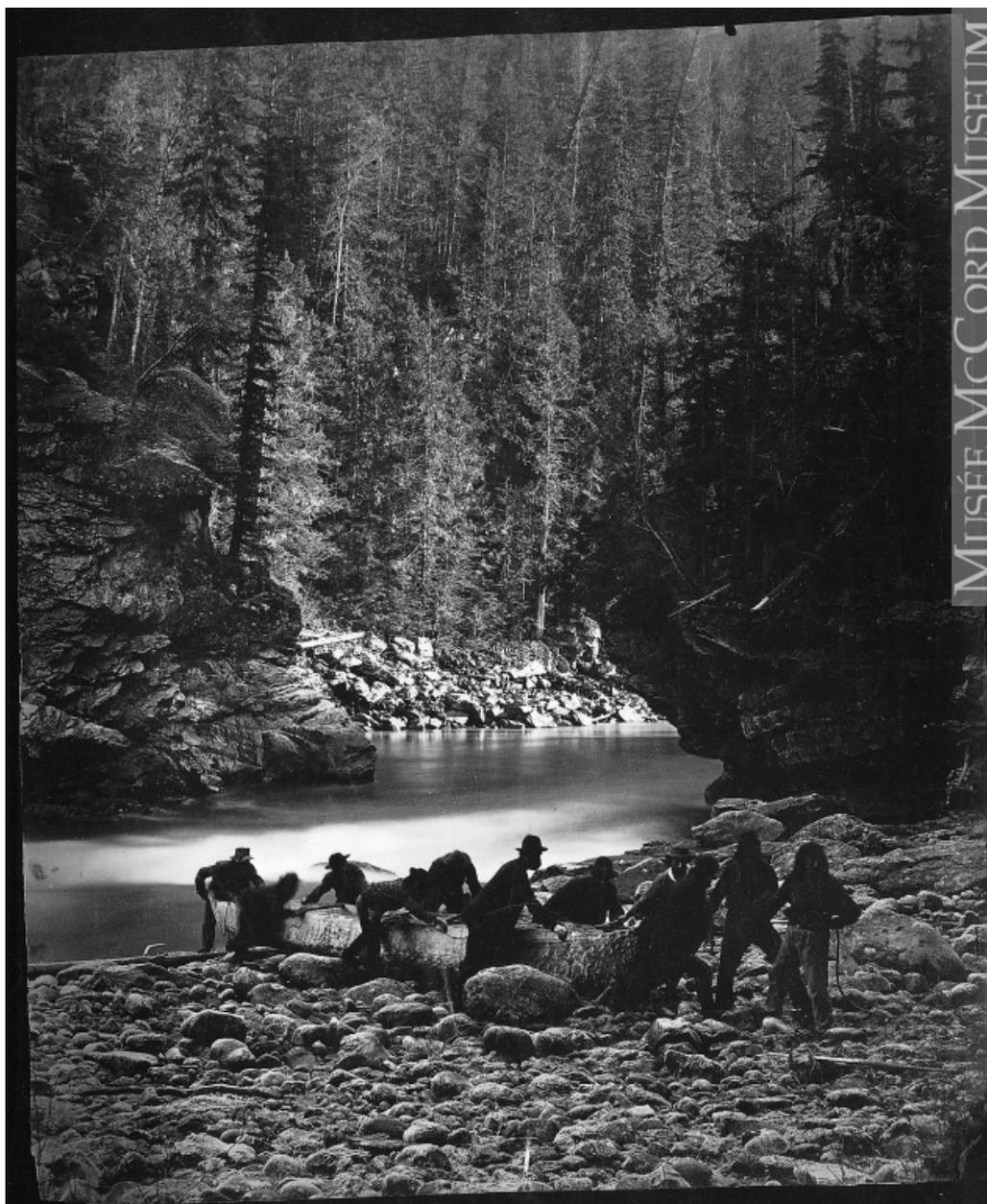


Figure 30

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Portage de canots à la porte amont, rapides Murchison, rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-70020.1, © Musée McCord



Figure 31

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Jonction des rivières North et South Thompson à Kamloops, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Plaque de verre au collodion humide, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69947, © Musée McCord



Figure 32

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Moulin de Tranquille, lac Kamloops, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Plaque de verre au collodion humide, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69933, © Musée McCord



Figure 33

Benjamin F. Baltzly (1835-1883), *Hell's Gate, sur la rivière North Thompson, C.-B., 1871*, 1871, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 10x8cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., I-69926.1, © Musée McCord

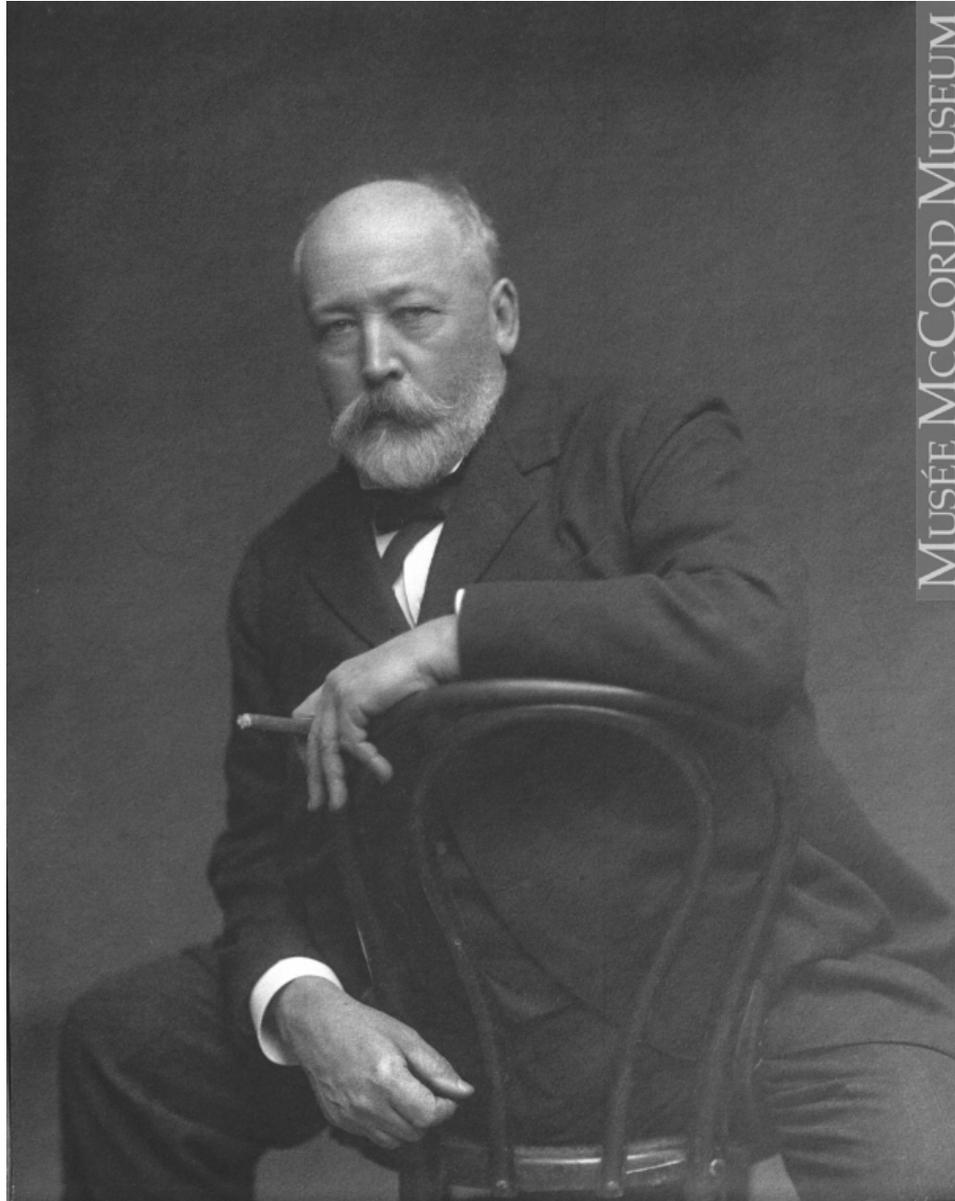


Figure 34

William A.Cooper, *Sir William Van Horne*, copie réalisée en 1916, Copié en 1916, 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., II-212767.0, © Musée McCord



Figure 35

William McFarlane Notman (1857-1913), [A gauche : *Photographic Car N°1*], *Le pont Nipigon sur la ligne du Canadien Pacifique, Ont., 1887*, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1605, © Musée McCord.



Figure 36

William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Shuswap sur la route du C.P., près de Sicamous, C.-B., 1889, copie réalisée vers 1902, Vers 1902, 19^e siècle ou 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 8x10cm, Don de Mr Stanley G. Triggs, N-0000.25.1056, © Musée McCord*

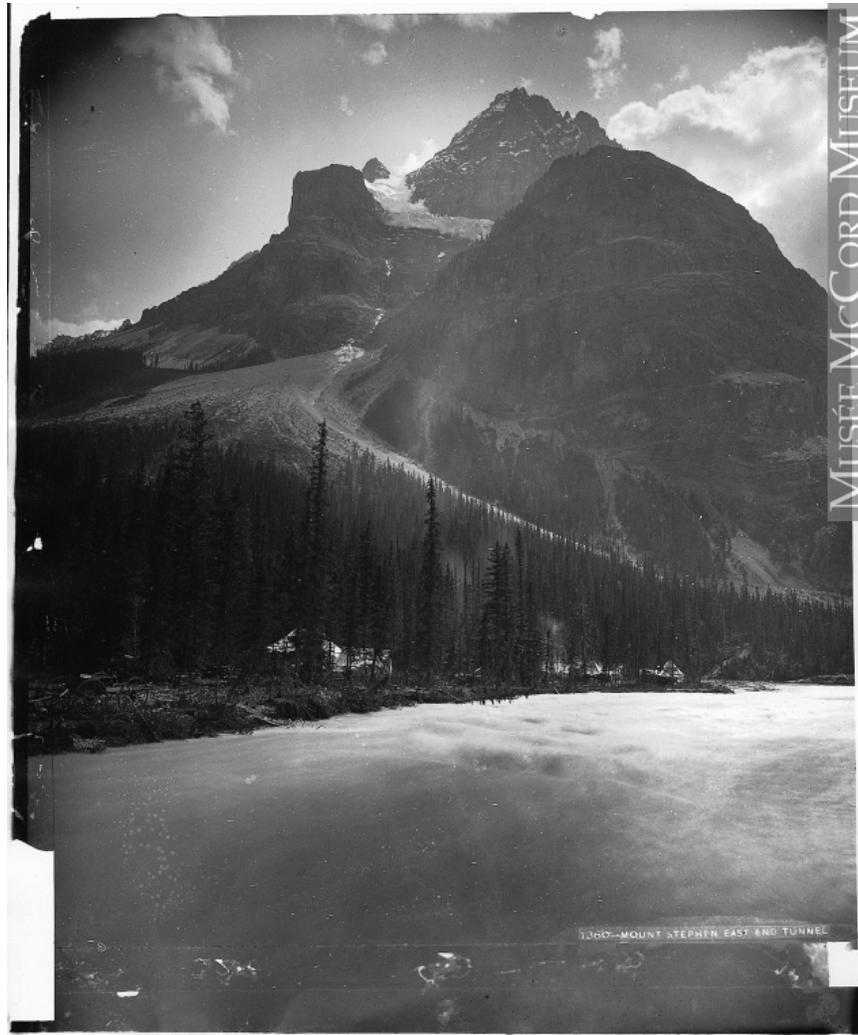


Figure 37

William McFarlane Notman (1857-1913), *Extrémité est du tunnel, mont Stephen, C.-B.*, 1884, 1884, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1360, © Musée McCord



Figure 38

William McFarlane Notman (1857-1913), *Vallée Kicking Horse, C.-B., 1884*, 1884, 19^e siècle, Sels d'argent sur papier monté sur papier – Papier albuminé, 17x23cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View – 1353.1, © Musée McCord



Figure 39

William McFarlane Notman (1857-1913), *Le tunnel du mont Stephen sur la ligne du CP, C.-B., 1887, 1887, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1655, © Musée McCord*

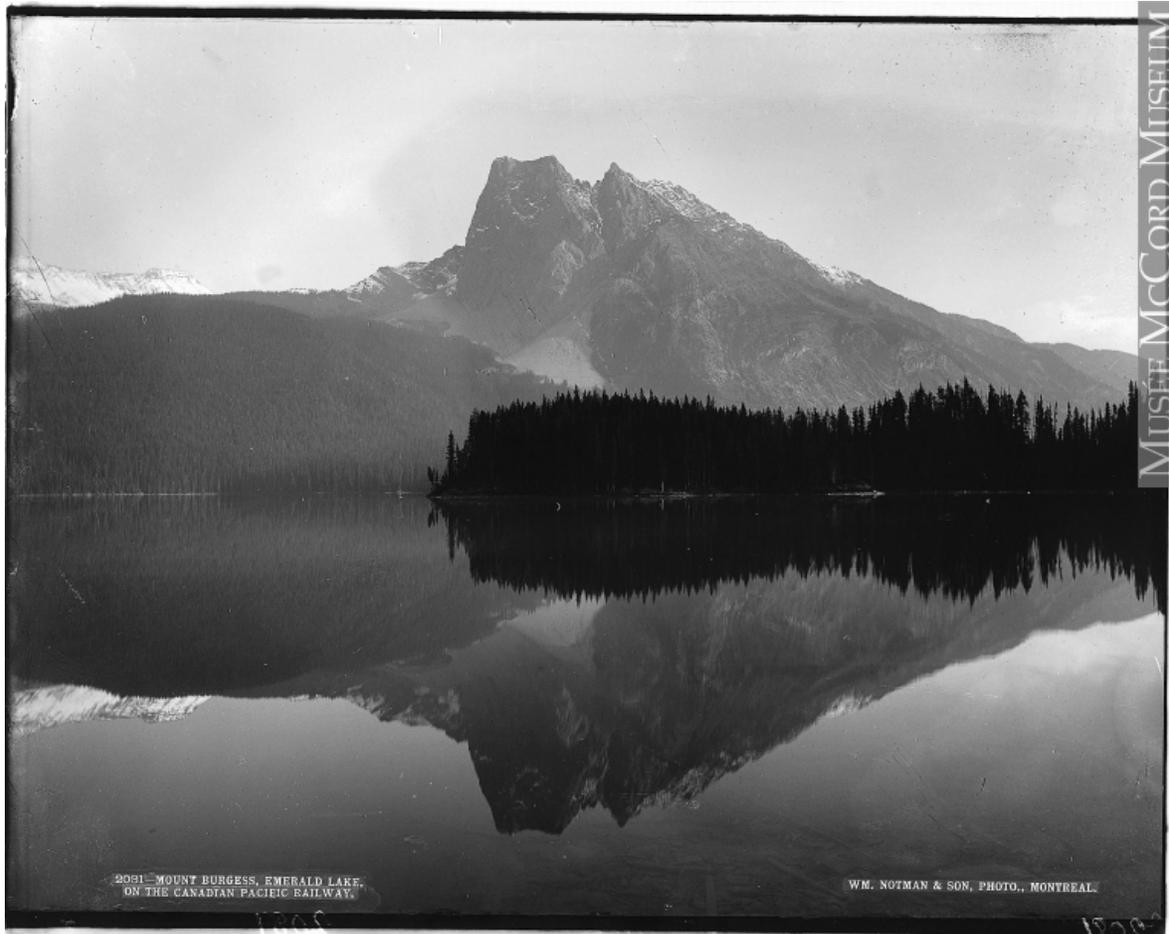


Figure 40

William McFarlane Notman (1857-1913), *Mont Burgess, lac Emerald, C.-B.*, 1889, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2081, © Musée McCord



Figure 41

William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb 1889*, 1900-1930, 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 12x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2066, © Musée McCord



Figure 42

William McFarlane Notman (1857-1913), *Lac Louise, Banff, Alb, 1909*, 1909, 20^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-4721, © Musée McCord



Figure 43

William McFarlane Notman (1857-1913), *Boucle montrant quatre voies ferrées du CP, C.-B., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2120, © Musée McCord



Figure 44

William McFarlane Notman (1857-1913), *Mustatem Moutiapec (Horse Roots), Cree, Calgary, Alb., 1887*, 1887, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-1814, © Musée McCord



Figure 45

William McFarlane Notman (1857-1913), *Jeune guerrier pied-noir près de Calgary, Alb., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 25x20cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2167, © Musée McCord



Figure 46

William McFarlane Notman (1857-1913), *Charrue à siège sur la route du C.P., Man., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2028, © Musée McCord



Figure 47

Wm. Notman & Son, *Construction d'un fossé d'irrigation, Canadian North West irrigation Co., près de Lethbridge, Alb., 1904*, 1904, 20^e siècle, View-8491, © Musée McCord



Figure 48

William McFarlane Notman (1857-1913), *Col Rogers et mont Carroll sur la route du C.P., C.-B., 1887, 1887, 19^e siècle*, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View – 1682, © Musée McCord



Figure 49

William McFarlane Notman (1857-1913), *Groupe d'ouvriers chinois du CP, Parc des Glaciers, C.-B., 1889*, 1889, 19^e siècle, Plaque sèche à la gélatine, 20x25cm, Achat de l'Associated Screen News Ltd., View-2117, © Musée McCord