

## Notman et les jeux/photomontages

Gilles Rioux

Volume 21, Number 83, Summer 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54994ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Rioux, G. (1976). Notman et les jeux/photomontages. *Vie des Arts*, 21(83), 18–21.

# Notman et les jeux/photomontages

*Cher Stieglitz,*

*Vous connaissez exactement mon sentiment à l'égard de la photographie. J'aimerais la voir conduire les gens au mépris de la peinture jusqu'à ce que quelque chose d'autre rende la photographie insupportable.*

*Et voilà.*

*Affectueusement,  
Marcel Duchamp  
(New York, 22 mai 1922)*

Lorsque les architectes introduisent le portage de fer dans leurs édifices et se sentent obligés de visser des chapiteaux corinthiens en fonte moulée au sommet des supports verticaux pour les déguiser en colonnes, les doter d'une convenance et d'une dignité qu'ils n'étaient pas encore en mesure de dégager de la nature du matériau, au même moment, les rapports entretenus par la peinture et la photographie sont empreints d'une ambiguïté similaire: la manipulation d'une technique nouvelle, la photographie, et son insertion dans le domaine des représentations visuelles, c'est-à-dire surtout la peinture, sont marqués d'assauts de jalousie, de mariages secrets, d'unions libres, de concubinages avoués ou non et d'innombrables échanges plus ou moins licites<sup>1</sup>.

Pareilles conditions ne concernent pas que l'Europe car on les retrouve telles quelles dans la production du plus célèbre photographe qui ait exercé sa profession au Canada, William Notman (1826-1891)<sup>2</sup>. Cet Écossais, né à Paisley, où son père fabriquait des écharpes décorées de motifs du nom de cette ville, reçut un début de formation artistique et apprit la photographie. Le père voulait que son fils se dirige vers le commerce, et c'est dans cet esprit que W. Notman vint s'établir à Montréal en 1856. Son travail lui laissant quelques loisirs, il se remit à la photographie et ouvrit un petit studio rue Bleury; le succès fut immédiat car la photographie était à ses débuts et il fallait satisfaire l'engouement du vaste public pour le portrait; enfin Notman s'assura rapidement la collaboration de son frère, de ses fils et d'artistes, ouvrant une dizaine de succursales au Canada et aux États-Unis, assoyant ainsi son entreprise sur une base commerciale solide.

## La Photographie honteuse de ses origines

À la curiosité sceptique qui entoura la naissance de la photographie succéda très vite la mode du portrait, succédané populaire de la peinture que seuls les mieux nantis pouvaient se payer; l'épidémie s'est répandue partout où s'est trouvé un photographe assez astucieux

pour ouvrir un studio et saisir la belle occasion. Notman fut de ceux-là. La photographie pouvait produire mécaniquement et à peu de frais la parfaite ressemblance du modèle. Elle fut l'ennemi déclarée des peintres qui trouvaient dans le portrait un mode d'existence appréciable. Le gros public ne demandant pas plus que la ressemblance, chacun fut ravi d'exhiber dans un écrin de velours la petite plaque métallique brunâtre qui conservait ses traits fugitifs et crispés autour de deux yeux glauques. En d'autres circonstances, la photographie, honteuse de ses origines mécaniques et chimiques, se camoufle sous les apparences plus nobles de l'art. Les archives Notman, déposées au Musée McCord, conservent quelques exemples de *photographies peintes*. Près du rideau soulevé nous révélant sa présence, le dignitaire se tient debout, rigide et solennel, la main posée sur une table aussi ornée que possible, dans un décor d'accessoires destinés à magnifier sa personne. Cependant, la photographie n'ose pas dire son nom: la totalité de la surface est recouverte à la gouache (ou à l'aquarelle), c'est-à-dire entièrement repeinte par un *artiste*. Si on peut apprécier la minutie de l'exécution, la présence sous-jacente de la photographie reste détectable — en dépit de l'usage de la couleur — dans les valeurs tonales de l'ensemble, qui sont peu contrastées, mates, et demeurent caractéristiques de la photographie de l'époque. Ce style et cette tonalité photographiques déteindront sur la production picturale du temps, car beaucoup de peintres se sont grossièrement fourvoyés dans leur appréciation de la *réalité* de l'image produite par la caméra et de sa présumée *objectivité*. Ceux-là adapteront leur palette à la photographie et alignèrent leur œil sur la lentille de la caméra.

Ailleurs le mince papier photographique est marouflé sur toile et ensuite peint; lorsque le temps ou un accident déchirent le papier c'est l'usage illicite de la photographie qui est mis en évidence. Pareil inconvénient fut évité en appliquant l'émulsion sur la toile, qui est directement sensibilisée lorsqu'on y projette l'image

du négatif. Ensuite un peintre refait tout le portrait, à l'huile, sur cette toile. Néanmoins, un œil exercé peut découvrir le stratagème à l'examen de certains détails du *tableau*, où la finesse du pinceau et la légèreté de l'huile laissent deviner par transparence la présence clandestine du procédé photographique. Il n'est pas interdit de croire que le jour où l'on s'avisera de scruter bon nombre de paysages et de scènes de genre peints à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, on ait la surprise de découvrir que de telles pratiques puissent avoir essaimé plus loin et plus souvent que ne le donnent à penser les apparences de la peinture!

## Le Mariage forcé de l'art et de la photographie

De l'immense production sortie des ateliers Notman une place exceptionnelle revient aux grandes compositions réalisées par *photomontage*. Il s'agit de portraits de groupe, depuis le simple portrait de famille jusqu'à celui d'une association sportive de deux ou trois cents personnes, en passant par le conseil municipal et une réunion ministérielle.

Depuis le dix-septième siècle hollandais les peintres savent qu'il est délicat de composer un portrait de groupe de manière à mettre en évidence qui doit l'être sans pour autant porter atteinte à dignité des autres personnes. À cette difficulté propre au genre, s'ajoutent en photographie — au début de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle — plusieurs contraintes techniques: le temps d'exposition est long, jusqu'à soixante secondes; dans un fort groupe quelqu'un bouge toujours et, sur la photographie, un visage ne sera plus qu'une tache floue, ce qui est de nature à déplaire à l'intéressé; à l'intérieur on peut rencontrer de sérieux problèmes d'éclairage; si un groupe est très important, il faut tenir compte de l'angle de champ de la lentille, de la profondeur de champ et de la définition de l'image.

Pour pallier toutes ces contingences techniques et à l'exemple de nombreux contemporains, Notman recourt au montage photographique (*composite photograph*). Informés du sujet

et du nombre de personnes qui devront y figurer, Notman et ses artistes préparent une esquisse de la composition générale, vraisemblablement à partir d'une documentation photographique, et y disposent les personnages. Ensuite chacun se présente au studio vêtu comme il convient, se fait photographier dans une pose déjà déterminée et sous un éclairage approprié à l'emplacement qu'occupera ce portrait dans la composition finale. Chaque personne est photographiée *individuellement*, très rarement en groupe de deux ou trois, jamais plus. Chacun de ces portraits est tiré sur un papier mince, soigneusement découpé et collé sur le grand carton de la composition qui se peuple graduellement, parfois sur une période de plus d'un an! Il va de soi que le montage peut faire se rencontrer des personnes que la vie quotidienne tenait fort éloignées l'une de l'autre. Une fois que tout un chacun aura été dûment photographié, découpé et collé, l'artiste entre à nouveau en fonction et sa contribution est déterminante dans l'intégration aussi intime que possible des figures avec le décor peint. L'orientation, la nature et l'intensité de l'éclairage doivent demeurer constants sur toute la surface; il faut faire tenir ces personnes sur un sol situé à la hauteur requise, un sol qui ne soit pas qu'une

ligne rigide, mais qui s'étende et se développe naturellement en largeur et en profondeur. L'artiste glisse un tapis sous les pieds des membres d'une famille, crée un décor aussi fastueux qu'imaginaire, et la jeune fille qui a posé ses mains sur le bord d'une table au moment de la séance de photographie se retrouve au clavier d'un orgue dont elle tire des sons mélodieux! Ailleurs, l'artiste saupoudre un peu de neige sur le costume des raquetteurs, en soulève à leurs pieds, ... alors qu'ils ont posé en studio par une chaude journée de juin. Cette intégration de nombreuses personnes dans un espace cohérent et continu restant très délicate de réalisation, car il faut adoucir les contours, ménager des passages entre les formes et le fond, les authentiques réussites sont assez peu nombreuses. Souvent, on remarque quelques personnages dont l'échelle ne correspond pas à leur situation dans la profondeur de l'espace; d'autres semblent en état de lévitation. Le principal écueil est celui de la différence de texture et de tonalité entre le papier photographique et l'aquarelle utilisée pour les accessoires et le fond. La fusion étroite des deux matériaux demeurant difficile, l'*illusion totale* n'existe pas. Au pire, on voit la juxtaposition abrupte de personnages photographiques contre un décor

peint; au mieux, et surtout lorsque le photomontage comporte un très grand nombre de personnes, l'attention se porte sur cette foule assez dense dont tous les éléments sont individualisés et dotés d'une *présence* qui accroche l'œil, alors que ce qui est strictement décor est rejeté vers l'arrière et les côtés et devient moins accaparant pour la vision.

Le photomontage original atteignant parfois d'assez grandes dimensions (certains pouvant avoir plus de trois pieds de côté!), il était photographié et le négatif servait à produire autant de tirages qu'il fallait, dans tous les formats, pour satisfaire la demande des intéressés, qui commandaient en nombre, semble-t-il. C'est là le côté commercial de l'entreprise. On a malheureusement perdu la trace de beaucoup de ces photomontages qui nous sont cependant conservés grâce à la photographie produite à l'étape finale.

L'examen des livres de compte du Studio Notman est révélateur des appuis ambigus que

1. Oscar Gustav REJLANDER  
*Two Ways of Life*, 1857.  
Photographie: 41 cm x 78.





2. William NOTMAN  
*Snow Shoe Club, 1877.*

3. *Bute House, 1873.*

4. *Gentlemen of England — Cricket Group, 1872.*



3

5. *Mr. A. Denniston, 1881.*  
Portrait individuel inséré dans le photomontage  
*Royal Montreal Golf Club, Fletchers Field, 1882.*

6. *Mr. J. D. Sidney, 1880.*  
Portrait individuel inséré dans le photomontage  
*Royal Montreal Golf Club, Fletchers Field, 1882.*



2

s'accordent réciproquement la peinture et la photographie. Dès les débuts, vers 1860, et jusqu'à la fin du siècle (peut-être un peu au-delà), Notman requiert les services d'une dizaine d'artistes<sup>3</sup> qui sont affectés à l'exécution soit de décors et de paysages pour des portraits individuels ou de groupe, soit à peindre des photographies. Et, détail significatif de l'estime où l'on tenait ce genre de travail, les artistes sont toujours les mieux rémunérés des employés de Notman! Dans le cas des grandes compositions, l'œuvre est généralement *signée* de deux noms, d'un côté celui de la maison Notman, de l'autre celui de l'artiste. Pour retenir les services du peintre Henry Sandham qui menaçait de le quitter, et probablement parce qu'il jugeait sa collaboration essentielle à la viabilité du studio, Notman lui offrit une participation à l'entreprise, participation qui se reflète dans la double signature Notman-Sandham apparaissant au bas des photographies produites durant les cinq années que dura cette association.

**Comparaison avec un contemporain: Rejlander**

Selon les historiens de la photographie, l'invention du photomontage est attribuée à Oscar Gustav Rejlander (1813-1875), un peintre de portraits d'origine suédoise qui s'établit en Angleterre et y devint l'un des grands *photographes d'art* de son temps<sup>4</sup>. Sa composition, *Two Ways of Life* (1857), est faite à partir de plus de trente négatifs assemblés pour constituer une vaste fresque allégorique de la Vertu et du Vice. Comme les peintres de l'époque,



4



5

Rejlander va puiser dans la littérature et dans l'histoire des sujets pleins de noblesse et d'idéal; comme eux, il prépare des études et des esquisses pour chacun des personnages et les assemble dans une composition. Là s'arrête le parallèle. S'il pense en peintre, Rejlander travaille en photographe. Ses moyens demeurent strictement photographiques; il respecte le matériau avec lequel il travaille et ne tente pas de le maquiller sous les apparences superficielles de la peinture. Son ambition est de réaliser un *tableau* comparable à ceux des peintres, mais de l'exécuter en photographie. Chez lui, tous les trente éléments de l'image (personnages, accessoires, décor) sont étroitement imbriqués et amalgamés par le procédé photographique. L'image ainsi produite a une cohérence et une continuité qui demeurent constantes sur toute la surface et effacent les traces du photomontage, parce que les mêmes valeurs tonales se retrouvent d'un élément à l'autre. Pas de ruptures ni de transitions qu'il tenterait d'établir à coups de pinceau. L'insigne mérite de Rejlander est d'avoir su — et très tôt — adapter les techniques de la photographie naissante aux formes et à l'esthétique picturales de son temps.

Chez Notman, on respecte la qualité générale de sa photographie, on salue l'homme d'affaires avisé, on lui rend grâce pour l'immense documentation qu'il nous a laissée volontairement ou non et qui a maintenant valeur historique, on admire au passage l'aspect monumental de plusieurs de ses compositions. Dans ce genre de productions, il semble qu'on assiste à

l'accouplement laborieux de deux techniques ou de deux matériaux qui sont par nature peu aptes à se fondre harmonieusement. Il convient d'ajouter que le talent variable des artistes à l'emploi de Notman influe considérablement sur la qualité de ces compositions réalisées par photomontage.

A leur mesure, elles sont des exemples éloquentes à la fois du malaise et de l'héroïsme d'une époque à laquelle l'histoire aura dévolu le rôle ingrat d'achever la liquidation de l'immense et solennel héritage de la civilisation classique, en même temps que le siècle commençait à recevoir, parfois presque à son insu, les fondations du monde moderne. Les croisements hybrides et ingénieux opérés par Notman mettent en évidence l'incapacité de la société à se départir des prestiges de la peinture, la facilité qu'elle avait de satisfaire sa nostalgie avec les apparences de l'art, si fallacieuses soient-elles, et son incapacité à concevoir que la caméra puisse parler un langage qui lui soit propre et tenir un discours différent de celui de la peinture. Dans l'ingénuité et la spécificité du procédé, se nouent et se dégagent le drame et la grandeur du siècle qui fit ces photomontages. Là réside leur plus authentique valeur.

Durant la Première Guerre, les dadaïstes allemands réinventent le photomontage pour en faire un instrument de critique sociale et politique; ils ne recherchent plus l'unité de la représentation mais la dislocation de l'image et la juxtaposition heurtée de ses fragments. C'est là un autre chapitre de l'histoire de l'esthétique...

1. Voir l'ouvrage désormais classique de Aaron SCHARF, *Art and photography*, Londres, 1968; rééd. Penguin Books, 1974, 397 pages; la richesse de la documentation et des notes le rendent indispensable. On consultera avec profit Raymond LÉCUYER, *Histoire de la photographie*, Paris, 1945, ainsi que H. et A. GERNSEHEIM, *The History of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*, Londres, 1955.
2. Sur Notman voir J. Russell HARPER et Stanley TRIGGS, *Portrait of a Period, A Collection of Notman photographs, 1856 to 1915*, Montréal, McGill University Press, 1967. Le Musée McCord conserve 400.000 photographies de Notman. Voir aussi Ralph GREENHILL, *Early photography in Canada*, Toronto, Oxford University Press, 1965.
3. Liste des artistes à l'emploi de Notman à Montréal, établie d'après J. Russell Harper, *Early Painters and Engravers in Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 1970; les dates entre parenthèses sont celle de l'activité chez Notman: John A. Fraser (vers 1860-1867), William L. Fraser (1865-1875), John A. Hammond (1870-1882), Otto R. Jacobi (il est à Montréal, entre 1860 et 1877), Eugène L'Africain (1882-1890), George H. Russell (1889-1906), J. Henry Sandham (début des années 1860 — fin des années 1870), A. Vogt (il est à Montréal entre sept, 1867 et 1870), James L. Weston (1870-1882). Dans le studio de Toronto, on remarque: F. McGillivray Knowles (années 1870), F. A. Verner (1862), Horatio Walker (1873-1876), Homer Watson (1874-1875), George A. Reid (dates indéterminées; né en 1860, mort en 1947).
4. Cf. A. Scharf, *op. cit.*, p. 108-109, p. 349 note 43; Voir Edgar Y. JONES, *Father of Art Photography*, O. G. Rejlander, Boston, New York Graphic Society, 1974, ainsi que le petit catalogue *Rejlander*, Stockholm, Moderna Museet, 1970. Scharf reproduit (p. 109) un photomontage intéressant de H. P. Robinson, *Women and Children in the Country*, 1860.

7. *Royal Montreal Golf Club, Fletchers Field*, 1882. (Toutes les photographies, sauf la première, nous ont été gracieusement fournies par les Notman Photographic Archives du Musée McCord de Montréal.)

