



GUIDE PÉDAGOGIQUE
9^e À 12^e ANNÉE

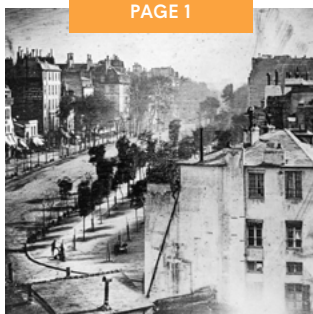
EN SAVOIR PLUS SUR
LA PHOTOGRAPHIE
à travers
**L'ART CANADIEN
HISTORIQUE ET
CONTEMPORAIN**

ART CANADA INSTITUTE | **INSTITUT DE L'ART CANADIEN**



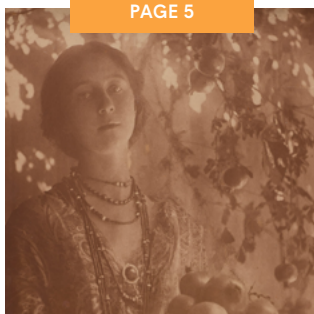
TABLE DES MATIÈRES

PAGE 1



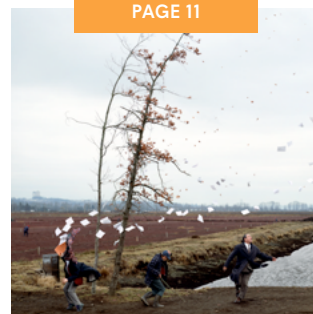
APERÇU DU
GUIDE

PAGE 5



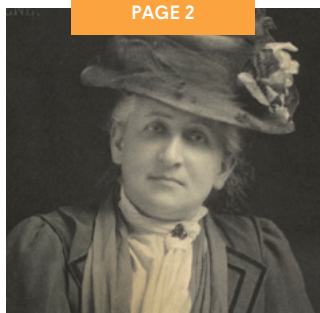
ACTIVITÉS
D'APPRENTISSAGE

PAGE 11



EXERCICE
SOMMATIF

PAGE 2



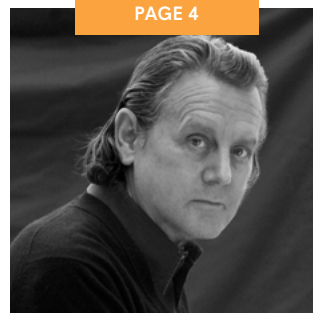
QUI EST
MINNA KEENE?

PAGE 3



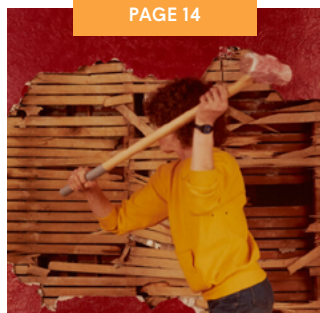
QUI EST
PETER PITSEOLAK?

PAGE 4



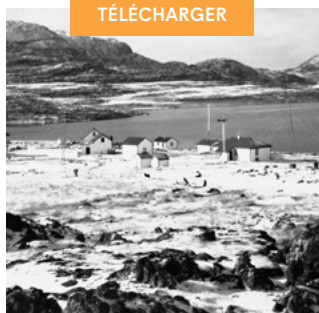
QUI EST
JEFF WALL?

PAGE 14



RESSOURCES
SUPPLÉMENTAIRES

TÉLÉCHARGER



BANQUE D'IMAGES
SUR LA PHOTOGRAPHIE
AU CANADA

VISITER NOTRE SITE WEB



À DÉCOUVRIR :
RESSOURCES
DE L'IAC POUR
LES PROFS

APERÇU DU GUIDE

Ce guide de ressources pédagogiques a été conçu en complément du livre d'art en ligne [La photographie au Canada, 1839-1989 : une histoire illustrée](#), écrit par Sarah Bassnett et Sarah Parsons et publié par l'Institut de l'art canadien. Les œuvres qui y sont reproduites et les images requises pour les activités d'apprentissage et l'exercice sommatif sont rassemblées dans [la banque d'images sur la photographie au Canada](#), fournie avec ce guide.

Depuis que la photographie est pratiquée au Canada, en 1839, les photographes s'en servent pour réaliser des portraits, capter des paysages et documenter des événements marquants, ce qui a révolutionné la façon dont la population canadienne se perçoit dans le monde. Bien qu'il soit difficile d'imaginer l'époque d'avant la photographie, son développement historique a été progressif et influencé par sa polyvalence comme médium capable de raconter des histoires. Les activités d'apprentissage de ce guide sont arrimées aux œuvres de photographes se démarquant pour leur esprit parmi les plus inventifs au pays, notamment Minna Keene (1861-1943), Peter Pitseolak (1902-1973) et Jeff Wall (né en 1946), et invitent les élèves à l'étude des différents genres, éléments formels et approches de la photographie. En regardant les images de près et en discutant ensemble, les élèves aborderont des questions très variées liées à la production d'images photographiques, telles que la considération de la photographie comme forme artistique, l'éthique de la documentation et la notion de mise en scène de la réalité.

Lien avec le curriculum

- 9^e à 12^e année : anglais
- 9^e à 12^e année : arts intégrés
- 9^e à 12^e année : arts visuels
- 10^e à 12^e année : arts médiatiques
- 11^e à 12^e année : exploration et création artistique

Thèmes

- Histoire de la photographie
- Éléments formels de la photographie
- Portrait photographique
- Photographie documentaire et « révéler la vérité »
- Photographie contemporaine et mise en scène de la réalité

Activités pédagogiques

Les activités proposées dans ce guide explorent l'art de la photographie, tel qu'il se manifeste dans les œuvres d'artistes historiques et contemporains au Canada.

- Activité d'apprentissage n° 1 | Mise au point : étudier l'art du portrait ([page 5](#))
- Activité d'apprentissage n° 2 | L'éthique de la photographie documentaire : l'appareil photo comme témoin ([page 8](#))
- Exercice sommatif | Le moment décisif : la mise en scène de la réalité ([page 11](#))

Remarque sur l'utilisation de ce guide

L'éthique et le consentement sont des préoccupations essentielles qui sont imbriquées dans les activités de ce guide. Les enseignant-es sont encouragés à engager un dialogue constructif et respectueux avec les élèves sur l'importance d'obtenir le consentement de leurs sujets avant de les photographier. Il importe également de reconnaître que, dans l'histoire, la photographie a été utilisée de multiples façons comme outil pour cartographier et enregistrer des territoires ainsi que des peuples saisis par la force, et comme moyen d'en assurer le contrôle. En outre, pour l'activité n° 2 de ce guide, le code d'éthique du Word Press photo est intégré dans le matériel et doit être lu par les élèves. Comme ce document est en anglais seulement, les enseignant-es peuvent soit le considérer dans l'optique de travailler la compétence de l'anglais, soit faire des recherches pour trouver un code d'éthique photographique équivalent, mais en français, pour mener à bien l'activité.



Fig. 1. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple, Paris*, v.1838. Cette image serait l'une des premières images photographiques produites à l'aide d'un appareil à daguerréotype.

QUI EST MINNA KEENE?



Fig. 2. Portrait de Minna Keene, 1908.

Née en 1861 à Arolson, en Allemagne, Minna Keene (née Bergmann)

immigre en Angleterre entre la fin des années 1870 et le début des années 1880. Alors qu'elle travaille comme gouvernante à Scarborough, une ville balnéaire du Yorkshire du Nord, Minna rencontre Caleb Keene (né en 1862), qu'elle épouse à Londres en 1887. C'est lui qui offre à Minna son premier appareil photo dont elle fait d'abord usage pour photographier des fleurs, des plantes et des oiseaux. Considérant le potentiel commercial de ses études photographiques, Minna vend un grand nombre de ses tirages à des maisons d'édition qui s'en servent comme illustrations dans des manuels de botanique et d'ornithologie.

Tout en continuant la production d'images qui documentent le monde naturel, Keene expérimente sans relâche toute une série de techniques photographiques et de procédés de tirage. Dans le livre qu'elle publie à compte d'auteur, *Keene's Nature Studies* (1903), on retrouve

des natures mortes et des études de plantes qui reprennent les éléments compositionnels et symboliques des natures mortes hollandaises du dix-septième siècle. Cet important ouvrage démontre bien à quel point le style de Keene, alors en pleine évolution, s'inspire du [pictorialisme](#), une approche contemporaine qui contribue à faire reconnaître la photographie comme un moyen d'expression artistique et non uniquement comme un outil documentaire.

En 1903, le couple et ses deux enfants s'établissent au Cap, en Afrique du Sud, où Minna élargit son éventail de sujets. Elle ouvre un studio dans la maison familiale et réalise des portraits de membres de la communauté du Cap. Ses portraits d'Afrique du Sud – qui était alors une colonie britannique – révèlent son emploi des différents éléments formels du pictorialisme, tels que le flou artistique ou l'éclairage atmosphérique, pour exprimer la richesse artistique de son médium. Les sujets de ses portraits sont très variés, allant des colons blancs aisés aux membres de la population musulmane ouvrière de la colonie, comme le sujet représenté dans *Our Malay Washerwoman* (*Notre blanchisseuse malaise*), 1903-1913.

En 1912, Caleb immigre au Canada, et Minna et leurs enfants le rejoignent à Montréal l'année suivante. Peu après, Minna et sa fille Violet sont engagées par le Chemin de fer Canadien Pacifique (CP) pour réaliser des images des montagnes Rocheuses destinées à promouvoir le tourisme de montagne. Cette commande donne lieu à des œuvres telles que *Evergreens and Mountains, CPR* (*Forêts sempervirentes et montagnes, CP*), 1914-1915, qui ouvrent de nouvelles perspectives sur des panoramas déjà profondément familiers pour les gens d'ici.

Keene et sa fille Violet travaillent à une époque où les femmes sont souvent incapables de gagner leur vie dans les arts. Ensemble, elles mettent sur pied des studios de portrait commerciaux à Oakville, en Ontario, ainsi qu'à Montréal, où elles attirent une clientèle diversifiée. Lorsque Minna décède en 1943, Violet reprend l'entreprise et devient elle-même une photographe portraitiste réputée.



Fig. 3. Minna Keene, *Evergreens and Mountains, CPR* (*Forêts sempervirentes et montagnes, CP*), 1914-1915. Comme plusieurs photographes notoires de son temps, Keene a été chargée par le CP de la production de photos qui contribueraient à stimuler le tourisme sur la côte Ouest canadienne.



Fig. 4. Minna Keene, *Girl with Fruit Tree* (*Fille avec un arbre fruitier*), v.1910. Cette image est un exemple de photographie réalisée dans le style pictorialiste, dont l'objectif est l'expression de sentiments par l'entremise des qualités formelles de la photo, telles que l'équilibre des tons et la composition.



Fig. 5. Minna Keene, *Fruit Study* (*Étude de fruits*), v.1910. Dans certaines de ses premières œuvres, Keene explore les dimensions esthétiques de la photographie en adoptant les éléments compositionnels et symboliques des natures mortes picturales.

QUI EST PETER PITSEOLAK?



Fig. 6. Aggeok Pitseolak, *Peter Pitseolak with his favourite 122 camera* (Peter Pitseolak avec son appareil photo 122 préféré), v.1946-1947.

Né en 1902 à Tujakjuak (île Nottingham), au Nunavut, Peter Pitseolak, est surtout reconnu pour avoir été le premier photographe à donner une perspective autochtone de la vie traditionnelle dans l'Arctique. Une rencontre avec le photographe et cinéaste des États-Unis Robert J. Flaherty (1884-1951) – connu pour avoir produit le film *Nanook of the North*, 1922 – déclenche l'intérêt de Pitseolak pour le potentiel de la photographie à « révéler la vérité » et à préserver les histoires, les coutumes et les activités de la vie quotidienne au sein de sa communauté.

Autodidacte, Pitseolak se sert d'appareils empruntés pour développer ses compétences avant d'acquérir son premier appareil en 1939. Par l'expérimentation de différentes techniques, il devient rapidement un enseignant significatif pour une jeune génération de photographes inuit-es, dont son petit-fils Jimmy Manning (né en 1951).

Pitseolak recourt à l'appareil photo pour documenter la culture inuite et la modernisation de sa communauté au cours des années 1940 et 1950 – une période de grands

changements sociaux pour les membres de la nation inuite habitant le territoire. Son œuvre contraste fortement avec les photographies prises à l'époque par les représentants du gouvernement canadien, qui utilisent la photographie documentaire pour justifier et mettre en œuvre le déplacement permanent des communautés inuites dans l'Extrême-Arctique et pour revendiquer le Nord. Pitseolak apporte régulièrement son appareil photo lors d'expéditions de chasse et d'événements auxquels participent les membres de la communauté de Kinngait, comme on peut l'observer dans l'œuvre *Campers gathering in Cape Dorset for umiakjuakkanak* [« big ship time »] (*Rassemblement à Cape Dorset pour umiakjuakkanak* [« le temps des grands bateaux »]). Ses images sont le fruit d'une collaboration, car il travaille souvent avec ses sujets pour composer la prise de vue ou leur demande de porter un vêtement particulier qui a une signification spéciale et leur est cher (par exemple, l'amauti, une parka traditionnelle en fourrure de phoque portée par les femmes inuites).

Pitseolak travaille souvent en collaboration avec sa femme Aggeok, qui figure dans une grande partie de son œuvre et qui travaille avec lui à développer les films et les épreuves dans des huttes et des igloos (des espaces où il était possible de modérer les variations de température). Pitseolak contracte la tuberculose en 1945 et sa mauvaise santé le pousse à délaisser la documentation de la vie sur le terrain. Il se tourne plutôt vers des portraits intérieurs plus intimes de sa famille et de ses amitiés; l'œuvre *Aggeok et Udluriak Pitseolak avec Mark Tapungai et Petalassie* reflète bien l'affection qu'il portait à ses proches. Nombre de ses photographies lui servent de références pour des dessins, un autre mode d'expression qu'il adopte après son hospitalisation.

Après sa mort, survenue en 1973, le Musée canadien de l'histoire achète plus de 1 500 négatifs et photographies de sa collection. La première exposition de son œuvre est organisée par le Musée McCord de Montréal, en 1975.



Fig. 7. Peter Pitseolak, *Aggeok and Udluriak Pitseolak with Mark Tapungai and Petalassie* (Aggeok et Udluriak Pitseolak avec Mark Tapungai et Petalassie), v.1940-1960. Pitseolak demande souvent à ses sujets de choisir leurs propres poses ou de porter des vêtements ayant une signification personnelle pour eux.



Fig. 8. Peter Pitseolak, *Campers gathering in Cape Dorset for umiakjuakkanak* [« big ship time »] (*Rassemblement à Cape Dorset pour umiakjuakkanak* [« le temps des grands bateaux »]), v.1940-1960. Pitseolak documente les événements de sa communauté, comme ce rassemblement à la rencontre d'un navire de la Compagnie de la Baie d'Hudson transportant des provisions.



Fig. 9. Peter Pitseolak, *Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti* (Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé), v.1940-1960. Dans ce portrait, la femme de Pitseolak, Aggeok, porte un amauti, un vêtement en peau de phoque doté d'une grande capuche et d'une poche dans laquelle on peut transporter un enfant.

QUI EST JEFF WALL?



Fig. 10. Portrait de Jeff Wall.

Né en 1946, à Vancouver, en Colombie-Britannique, Jeff Wall est un photographe et historien de l'art conceptuel. On le connaît surtout pour ses grands transparents en couleurs rétroéclairés présentés dans des caissons lumineux, un format qu'il emploie dès la fin des années 1970. Ses œuvres combinent souvent les propriétés formelles de la photographie avec des éléments d'autres formes d'art, notamment la peinture, le cinéma ou la littérature, mettant en scène des compositions qui semblent, à première vue, incarnées dans la vie quotidienne.

Dans nombre de ses premières œuvres, Wall réfère à l'histoire de la création artistique en citant des œuvres canoniques qu'il réinterprète à sa façon, témoignant ainsi de sa profonde connaissance en matière d'histoire de l'art. Par exemple, l'œuvre *Picture for Women* (*Image pour les femmes*), 1979, rappelle l'œuvre du peintre français Édouard Manet (1832-1883), *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882, par son jeu de perspectives transposé sur un support contemporain. Wall considérait *Images pour les femmes* comme sa

première composition réussie dans la remise en question de l'idée traditionnelle qui veut que la photographie soit une pratique artistique servant à « révéler la vérité ». Contrairement aux photographies saisies sur le vif – captant le bon moment en une prise – les images de Wall sont hautement mises en scène mais destinées à donner l'impression qu'elles documentent un événement réel.

Dans les années 1980, Wall pousse plus loin l'idée de la réalité mise en scène en construisant des vignettes qui défient la représentation photographique. Avec d'autres artistes de Vancouver, tels que Roy Arden (né en 1957), Stan Douglas (né en 1960), Ken Lum (né en 1956) et Ian Wallace (né en 1943), Wall repense la photographie comme une forme d'art conceptuel. Ces artistes, collectivement associés sous l'égide du photoconceptualisme de Vancouver (bien qu'ils n'aient pas tous adopté cette étiquette), ne partagent pas les mêmes préoccupations esthétiques, mais reconnaissent la photographie, chacun à leur manière, comme un espace construit à travers lequel raconter une histoire.

De nombreuses photographies de Wall sont le résultat de productions élaborées impliquant de multiples décors, des actrices et des acteurs, une équipe technique et de studio. Au début des années 1990, Wall intègre la technologie numérique à sa pratique, créant des montages de négatifs individuels, rassemblés ensuite en ce qui semble être une seule photographie unifiée.

L'œuvre de Wall, aujourd'hui encore, est largement exposée et saluée par la critique. Il a reçu certains des prix artistiques les plus prestigieux du pays, notamment, en 2008, le Prix Audain pour l'ensemble de sa carrière en arts visuels. Wall vit et travaille à Vancouver.



Fig. 11. Jeff Wall, *Double Self-Portrait* (*Double autoportrait*), 1979. Wall est célèbre pour les mises en scène complexes de ses œuvres photographiques, comme ce « double » autoportrait.



Fig. 12. Jeff Wall, *The Drain* (*L'égout*), 1989. Bien que Wall s'inspire de la vie pour la plupart de ses compositions, il a également produit un grand nombre d'images mises en scène à partir de scénarios imaginaires, comme celui dépeint dans *L'égout*.



Fig. 13. Jeff Wall, *Picture for Women* (*Image pour les femmes*), 1979. Cette image a été créée après la pause de création de dix ans prise par Wall; elle a contribué à faire de l'artiste un novateur dans le domaine de la photographie conceptuelle.

ACTIVITÉ D'APPRENTISSAGE N° 1

MISE AU POINT : ÉTUDIER L'ART DU PORTRAIT

Depuis l'invention de la photographie au milieu du dix-neuvième siècle, le portrait demeure l'un des genres les plus populaires de la création d'images et joue un rôle important dans le développement des fonctions artistiques et sociales de la photographie. Le portrait a été popularisé en particulier par des pictorialistes comme Minna Keene (1861-1943), qui expérimentent avec les éléments formels du portrait – le cadrage, la mise au point, l'éclairage et le contraste – pour obtenir des effets artistiques contribuant à installer l'idée que la photographie est un outil artistique et non un simple moyen de documentation scientifique. Dans cette activité, les élèves vont examiner deux des portraits les plus significatifs de Keene conçus dans le style pictorialiste. Par le biais d'un exercice d'observation, les élèves discuteront de l'impact de la forme, et donc des éléments formels, dans la réalisation d'un portrait et la construction de son sujet.

Idée phare

Éléments formels du portrait

Objectifs d'apprentissage

1. Je fais preuve d'esprit critique et je mets à profit mes compétences créatives pour analyser une photographie.
2. Je reconnais les éléments formels de la photographie, notamment le cadrage, la mise au point, l'éclairage et le contraste, et j'explique leur fonctionnement visuel.
3. J'étudie les fonctions sociales et esthétiques du portrait en tant que genre photographique.

Matériel

- [Banque d'images sur la photographie au Canada](#)
- Extraits du livre en ligne *La photographie au Canada, 1839-1989 : une histoire illustrée*, « [Années 1890-1930 : l'essor de l'art photographique](#) » et « [Imaginer l'identité à travers le portrait](#) »
- Fiche biographique « [Qui est Minna Keene?](#) »
- Journaux de réflexion
- Tableau blanc

Marche à suivre

1. Demandez aux élèves de lire les sections intitulées « Années 1890-1930 : l'essor de l'art photographique » et « Imaginer l'identité à travers le portrait » du livre *La photographie au Canada, 1839-1989 : une histoire illustrée*. Demandez-leur de réfléchir aux fonctions sociales du portrait ainsi qu'aux premiers débats sur la photographie en tant que forme d'art à part entière.



Fig. 14. Minna Keene, *Pomegranates (Des grenades)*, v.1910. Ce portrait figurant Violet, la fille de Keene, a été consacré « photo de l'année » au Salon de Londres, en 1911.



Fig. 15. Minna Keene, *Our Malay Washerwoman (Notre blanchisseuse malaise)*, 1903-1913. Salués par la critique, en particulier ceux réalisés en Afrique du Sud, de nombreux portraits de Keene ont été vendus sous forme de cartes postales.

Activité d'apprentissage n° 1 (suite)

2. Présentez Minna Keene aux élèves à l'aide de sa fiche biographique. Demandez-leur de cibler les éléments essentiels de style et de techniques employés dans la réalisation de ses portraits. Notez-les sur le tableau blanc.
3. Montrez aux élèves les images *Pomegranates (Des grenades)*, v.1910, et *Our Malay Washerwoman (Notre blanchisseuse malaise)*, 1903-1913. Avec le groupe, initiez une discussion comparative sur ces portraits, et demandez-leur de noter les similitudes et les différences observées. Les questions suivantes peuvent guider la discussion :
 - Comment la photographe a-t-elle cadré cette photo? Sous quel angle cette photo a-t-elle été prise? Le cadrage a-t-il un impact sur le caractère formel du portrait? Sur quoi vous basez-vous pour dire cela?
 - Est-ce que la photographe a employé d'autres éléments formels, tels que la mise au point, l'éclairage et le contraste? Quels éléments formels saisissent le plus ou sont les plus évidents dans chaque portrait? Sur quoi vous basez-vous pour dire cela?
 - Pensez-vous que la photographe essaie de communiquer quelque chose sur la personne posant? Selon vous, qu'essaie-t-elle de communiquer? Sur quoi vous basez-vous pour dire cela?
4. Reprenez les mots clés de votre discussion inscrits au tableau et soulignez les termes particulièrement liés au pictorialisme, la principale influence stylistique de l'œuvre de Keene. Vous pouvez proposer une définition du pictorialisme, ainsi que quelques exemples photographiques supplémentaires, afin d'aider les élèves à comprendre ce courant.
5. Répartissez les élèves en groupes de trois à quatre personnes et présentez-leur les portraits supplémentaires suivants, réalisés par d'autres photographes de renom au pays. Invitez chaque groupe à procéder à une analyse.
 - Photographie non attribuée, *Tintype of Young African American Woman Seated at Table (Ferrotipe d'une jeune femme afro-américaine assise à table)*, s.d.
 - Studio Hayashi, *Kiyoshi Shirimoto and his dog (Kiyoshi Shirimoto et son chien)*, s.d.
 - Harold Mortimer-Lamb, *Emily Carr in her studio (Emily Carr dans son atelier)*, v.1939



Fig. 16. Photographie non attribuée, *Tintype of Young African American Woman Seated at Table (Ferrotipe d'une jeune femme afro-américaine assise à table)*, s.d. Ce portrait fait partie d'une remarquable collection assemblée par la famille Bell-Sloman, qui est arrivée au Canada par le chemin de fer clandestin dans les années 1850.



Fig. 17. Studio Hayashi, *Kiyoshi Shirimoto and his dog (Kiyoshi Shirimoto et son chien)*, s.d. Établi sur l'île de Vancouver, le studio Hayashi, fondé par Senjiro Hayashi (1880-1935), a assuré la production d'un nombre impressionnant de portraits pour une clientèle issue de l'immigration.



Fig. 18. Harold Mortimer-Lamb, *Emily Carr in her studio (Emily Carr dans son atelier)*, v.1939. Mortimer-Lamb traduit l'intensité caractéristique de la peinture de la Colombie-Britannique, Emily Carr (1871-1945), dans ce portrait emblématique où elle est représentée dans son atelier.

Activité d'apprentissage n° 1 (suite)

6. Dans le cadre de la discussion, les élèves devront s'interroger à savoir si ces portraits sont considérés comme des formes « d'art » au même titre que les portraits de Keene. Les questions suivantes peuvent aussi être considérées à cette étape :

- Quels éléments formels – mise au point, éclairage, contraste, cadrage – prévalent dans ces portraits?
- Ces éléments suggèrent-ils une approche plus artistique ou plus documentaire? Sur quoi vous basez-vous pour dire cela?

7. Rassemblez les élèves et demandez-leur de désigner un membre du groupe pour résumer leurs observations à la classe. Relevez les mots et les idées clés qui cernent la manière dont certains styles visuels et éléments de la photographie agissent dans la réalisation d'un portrait. Lancez une discussion en classe sur la manière dont ces éléments formels influencent la perception de ces portraits, soit comme une forme d'art ou une source de documentation.



Fig. 19. Minna Keene, *Untitled (Sans titre)*, v.1910.

ACTIVITÉ D'APPRENTISSAGE N° 2

L'ÉTHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE :
L'APPAREIL PHOTO COMME TÉMOIN

Jusqu'au milieu du vingtième siècle, la photographie est considérée comme un témoignage. Le genre documentaire, apte à « révéler la vérité », requiert en conséquence son propre code d'éthique pour rendre compte d'événements importants. Des photographes autochtones comme Peter Pitseolak (1902-1973) adoptent la pratique documentaire pour rendre compte des immenses changements sociaux, politiques et environnementaux vécus au sein de leur communauté, se servant de l'appareil photo comme d'un outil de liaison à une époque où les modes de vie traditionnels sont en pleine mutation. Dans cette activité, les élèves exploreront la facette documentaire de la photographie en étudiant les éléments formels des photographies de Pitseolak. La classe travaillera en collaboration pour élaborer son propre code d'éthique dans la documentation des personnes, des lieux et des loisirs qui lui tiennent le plus à cœur.

Idée phare

Éthique de la photographie

Objectifs d'apprentissage

1. Je fais preuve d'esprit critique et je mets à profit mes compétences créatives pour analyser une photographie documentaire.
2. Je comprends et peux expliquer comment les photographies documentent des événements et des personnes précises.
3. Je peux expliquer les considérations éthiques liées à la documentation de personnes et d'événements par le biais de la photographie.
4. Je mets en pratique mes apprentissages en documentant, par le biais de la photographie et de manière éthique, des personnes et des événements.

Matériel

- Appareils photo
- [Banque d'images sur la photographie au Canada](#)
- [Carte topographique de Kinngait, Nunavut](#)
- [Code d'éthique du World Press Photo](#) [en anglais seulement]
- Extrait du livre en ligne *La photographie au Canada, 1839-1989 : une histoire illustrée*, « [La photographie comme preuve et communication : documentaire et photojournalisme](#) »
- Fiche biographique « [Qui est Peter Pitseolak?](#) »
- Ordinateurs et ordinateurs portables
- Tableau blanc

Marche à suivre

1. Présentez le photographe inuit Peter Pitseolak aux élèves à l'aide de sa fiche biographique. Demandez-leur de cibler les points clés sur les débuts de sa pratique photographique : comment il commence, quelles raisons le poussent à pratiquer la photographie et quels sujets il cherche à documenter.

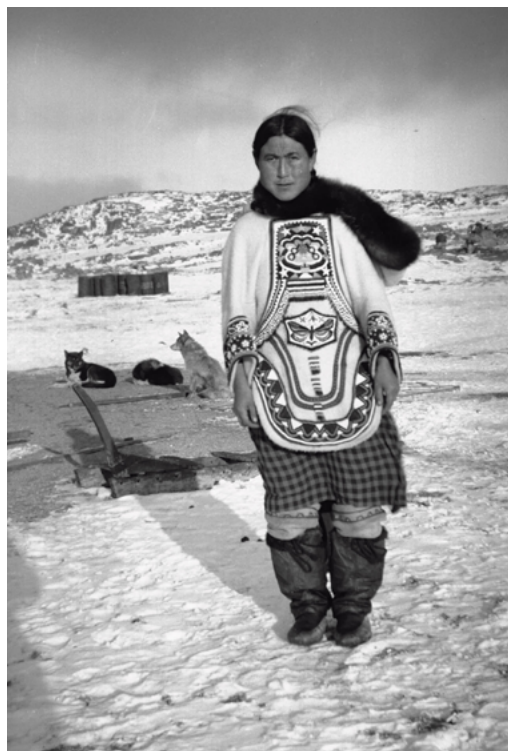


Fig. 20. Peter Pitseolak, *Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti* (Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé), v.1940-1960. La femme de Pitseolak, Aggeok (représentée ici), l'a aidé à mettre au point des méthodes de développement de films dans le rude climat de l'Arctique.

Activité d'apprentissage n° 2 (suite)

2. Présentez aux élèves la situation géographique de Kinngait, au Nunavut, à l'aide d'une carte, et discutez brièvement du climat et du territoire.

3. Montrez aux élèves les images de Peter Pitseolak : *Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti* (*Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé*), v.1940-1960, *Distant view of Cape Dorset* (*Vue lointaine de Cape Dorset*), v.1942-1943, et *Ashevak Ezekiel and Kooyoo Pitseolak leaving on the dog sled* (*Ashevak Ezekiel et Kooyoo Pitseolak partent en traîneau à chiens*), v.1940-1960. Chacune de ces images témoigne de l'approche adoptée par Pitseolak pour photographier les personnes, les lieux et les loisirs de sa communauté. Invitez la classe à observer attentivement chaque photographie. Les questions suivantes peuvent guider la discussion :

- Selon vous, pourquoi le photographe a-t-il choisi de documenter ce sujet en particulier? Qu'est-ce qui rend cet événement, cette personne ou ce lieu digne d'intérêt, et comment le photographe l'a-t-il souligné (par exemple, par des éléments formels, tels que la composition et la profondeur de champ)? Sur quoi vous basez-vous pour dire cela?
- Selon vous, les photographies ont-elles été mises en scène? Quels sont les éléments formels qui pourraient le suggérer?
- La mise en scène d'une photographie a-t-elle un impact sur sa fonction de document apte à « révéler la vérité »?

4. Poursuivez la discussion en demandant aux élèves de comparer le travail de Pitseolak avec les œuvres suivantes de photographes documentaires contemporains. Reportez-vous aux mêmes questions de discussion que précédemment.

- Claire Beaugrand-Champagne, *Duyen, la mère de Thien, apprend le français au COFI* (*Centre d'orientation et de formation des immigrants*), 1980, de la série Thien et Hung, 1980-1995
- Tayo Yannick Anton, *Backway* (*À reculons*), de la série Yes Yes Y'all, 2013

5. Dans le cadre de la discussion, les élèves devront réfléchir à l'éthique de la photographie documentaire. Demandez-leur d'étudier le [code d'éthique du World Press Photo](#) [en anglais seulement] et de cerner ses principaux points, notamment en ce qui concerne le consentement, la transparence, le traitement digne et respectueux des personnes participantes, ainsi que les considérations relatives à la sécurité des personnes impliquées.



Fig. 21. Peter Pitseolak, *Distant view of Cape Dorset* (*Vue lointaine de Cape Dorset*), v.1942-1943. Pitseolak s'est mis à la photographie pour documenter la façon dont l'établissement de colonies permanentes, comme celle de Cape Dorset, a profondément modifié le mode de vie nomade des communautés inuites.



Fig. 22. Peter Pitseolak, *Ashevak Ezekiel and Kooyoo Pitseolak leaving on the dog sled* (*Ashevak Ezekiel et Kooyoo Pitseolak partent en traîneau à chiens*), v.1940-1960. Les photographies de Pitseolak portent sur les activités de sa communauté, comme celle-ci réalisée lors d'une expédition de chasse, et offrent ainsi un point de vue inédit sur la vie dans l'Arctique.



Fig. 23. Claire Beaugrand-Champagne, *Duyen, la mère de Thien, apprend le français au COFI* (*Centre d'orientation et de formation des immigrants*), 1980. Cette image, qui fait partie d'un projet plus vaste sur l'immigration vietnamienne à Montréal, met en évidence la volonté de la photographe de développer son travail en dialogue avec ses sujets.

Activité d'apprentissage n° 2 (suite)

6. En revenant sur les images de Pitseolak discutées précédemment, demandez aux élèves si, selon eux et elles, la photographie a été prise en respectant un code d'éthique. Les élèves devront prendre en considération le fait que Pitseolak a participé activement à la vie de sa communauté et qu'il recevait le plein consentement des personnes figurant sur ses photographies, produisant ainsi des images qui racontent les histoires de la communauté de l'intérieur.
7. Après avoir réfléchi à l'approche éthique de Pitseolak en matière de photographie documentaire, invitez les élèves à élaborer leur propre code d'éthique pour la classe. Notez les points phares de la réflexion au tableau. Une fois terminé, photographiez le code d'éthique et préparez une copie plus formelle qui sera affichée dans la salle de classe et qui figurera dans le système de gestion d'apprentissage de la classe.
8. Une fois que la classe a travaillé ensemble à l'élaboration de son propre code d'éthique, présentez aux élèves l'activité créative qui suit, soit la réalisation d'une photographie documentant une personne (ou un groupe de personnes), un lieu, ou une activité de loisir. Les élèves doivent aborder leur sujet en respectant le code d'éthique de la classe.
9. Accordez aux élèves suffisamment de temps pour prendre leurs photos (du temps en dehors de la classe sera peut-être nécessaire pour mener à bien cette étape).
10. Une fois les photographies réalisées, demandez aux élèves de rédiger un court texte décrivant leur approche de leurs sujets et démontrant comment leur photographie respecte le code d'éthique de la classe.
11. Affichez les photographies des élèves et demandez-leur de présenter de manière informelle les histoires qu'elles racontent.



Fig. 24. Tayo Yannick Anton, *Backway (À reculons)*, 2013. Cette photographie capture la vivacité et l'énergie d'un événement connu sous le nom de Yes Yes Y'all, une soirée mensuelle de danse hip-hop célébrant la diversité de la communauté 2SLGBTQIA+ de Toronto.

EXERCICE SOMMATIF

LE MOMENT DÉCISIF : LA MISE EN SCÈNE DE LA RÉALITÉ

Le statut de la photographie comme forme d'art et outil de documentation commence à changer dans les années 1960 et 1980, lorsque les principaux musées au Canada entreprennent de collectionner et d'exposer des photographies à titre d'art contemporain. En réponse à l'idée reçue qui préconise que l'art doit exprimer une idée, des artistes tels que Jeff Wall (né en 1946) choisissent de réaliser des images qui questionnent la nature même de la représentation photographique, présentant des moments qui semblent saisis sur le vif, mais qui en fait, sont soigneusement mis en scène à l'aide de principes formels tels que la « [règle des tiers](#) ». Dans cette activité, les élèves travailleront à partir de l'une des photographies les plus connues de Wall, dont la composition se rapporte à l'œuvre du maître japonais de l'estampe, Katsushika Hokusai (1760-1849). Leur travail sera collaboratif pour en venir à la mise en scène de leur propre photographie inspirée d'une œuvre tirée de l'histoire de l'art canadien.

Idée phare

Photographie conceptuelle

Objectifs d'apprentissage

1. Je peux définir et repérer le « moment décisif » capté dans une photographie.
2. Je reconnais les règles de composition et leur usage dans une photographie.
3. J'utilise des références artistiques et historiques comme sources d'inspiration pour mes créations.
4. Je crée des photographies qui répondent à des demandes précises.

Critères de réussite

À ajouter, réduire ou modifier en collaboration avec les élèves.

1. Les photographies sont créées en respectant les matériaux, les concepts et les processus. L'élève partage avec la classe son œuvre la plus réussie.
2. La démarche artistique et la documentation du processus créatif démontrent que l'élève témoigne d'une bonne compréhension de l'usage utile d'éléments formels spécifiques pour raconter une histoire visuelle.
3. La présentation de l'œuvre est claire et démontre la compréhension du concept de « moment décisif ».
4. La critique des travaux des pairs est bienveillante, constructive et encourageante.

Matériel

- Appareils photo
- [Banque d'images sur la photographie au Canada](#)
- Fiche biographique « [Qui est Jeff Wall?](#) »
- Logiciels de retouche d'images
- Ordinateurs et ordinateurs portables
- Tableau blanc



Fig. 25. Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind [After Hokusai]* (*Un coup de vent soudain [d'après Hokusai]*), 1993. Considérée comme l'une des œuvres les plus ambitieuses de Wall, *Un coup de vent soudain [d'après Hokusai]* met en évidence la profonde connaissance de l'histoire de l'art par l'artiste de même que son intérêt pour la composition d'images dynamiques suscitant la réflexion.

Exercice sommatif (suite)

Marche à suivre

1. Montrez à la classe la photographie de Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind [After Hokusai]* (*Un coup de vent soudain [d'après Hokusai]*), 1993, sans fournir de contexte sur l'artiste ou sur le processus de création de l'œuvre. Invitez les élèves à l'examiner attentivement, en observant les éléments de sa composition et comment ils contribuent à raconter une histoire. Les questions suivantes peuvent guider la discussion :

- Quel est le sujet de cette photographie? Quel événement s'y déroule?
- Comment pensez-vous que le photographe a pris cette image?
- Quelle est l'histoire racontée dans cette photographie?
- Le photographe a-t-il fait usage d'éléments formels en particulier dans cette photographie? Quels sont les plus importants?

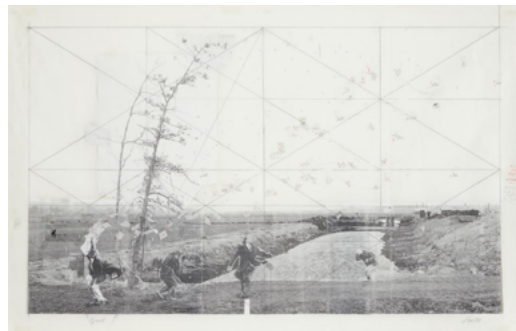


Fig. 26. Jeff Wall, *Study for « A Sudden Gust of Wind [After Hokusai] »* (*Étude pour « Un coup de vent soudain [d'après Hokusai] »*), 1993. Ce document préparatoire illustre le processus minutieux à l'origine de l'œuvre aboutie de Wall, les personnages du premier plan étant superposés à des photographies paysagistes en arrière-plan.

2. Expliquez aux élèves le concept de la « [règle des tiers](#) » en leur demandant d'expliquer comment elle a été mise en œuvre dans la photographie de Wall. Vous pouvez également montrer aux élèves l'œuvre *Study for « A Sudden Gust of Wind [After Hokusai] »* (*Étude pour « Un coup de vent soudain [d'après Hokusai] »*), 1993, en complément de la photographie principale.
3. Après avoir discuté de l'image, présentez Jeff Wall et son œuvre aux élèves à l'aide de sa fiche biographique. Demandez-leur de cibler les principaux aspects de sa pratique et, ensuite, de déterminer si *Un coup de vent soudain [d'après Hokusai]* est une photographie mise en scène.
4. Montrez aux élèves une [courte vidéo](#) [en anglais seulement] dans laquelle Jeff Wall explique comment il a réalisé *Un coup de vent soudain [d'après Hokusai]*, puis demandez-leur de résumer brièvement l'histoire de la réalisation de la photographie.



Fig. 27. Jeff Wall, photo de production sans titre pour *A Sudden Gust of Wind* (*Un coup de vent soudain*), Richmond, C.-B., 1993.



Fig. 28. Katsushika Hokusai, *Station Yejiri, Province de Suruga*, de la série *Trente-six vues du mont Fuji*, v.1830-1831. Les estampes d'Hokusai, qui représentent différentes vues saisonnières de l'emblématique mont Fuji, sont depuis longtemps une source d'inspiration pour les artistes, tant en Asie qu'en Occident.

Exercice sommatif (suite)

Présentez aux élèves l'estampe d'Hokusai, *Station Yejiri, Province de Suruga*, v. 1830-1831, à côté de l'œuvre de Wall, *Un coup de vent soudain [d'après Hokusai]*. Guidez les élèves dans une analyse comparative des deux œuvres et demandez-leur si Wall a réussi à capter dans sa photographie, « le moment décisif » de l'estampe de Hokusai. Incitez-les à exprimer leur propre définition de ce concept de « moment décisif ».

5. Une fois terminée la réflexion sur le concept de « moment décisif », présentez aux élèves l'activité créative qui suit. Répartissez les élèves en groupes de trois à quatre personnes et demandez-leur de choisir une œuvre d'art produite par un·e artiste canadien·ne. L'œuvre peut être réalisée dans n'importe quel moyen d'expression, mais doit être représentationnelle ou figurative et raconter une histoire visuelle. Vous trouverez ci-dessous une courte liste de suggestions :

- Helen McNicoll, *Sunny September* (*Septembre ensoleillé*), 1913
- Alex Colville, *Dog in Car* (*Chien dans voiture*), 1999
- Itée Pootoogook, *Three Hunters Canoeing Across the Current* (*Trois chasseurs en canot à contre-courant*), 2013

6. Une fois que les groupes ont choisi leur œuvre, demandez-leur de se questionner sur leur choix. Quel est l'élément le plus important de l'œuvre? Demandez-leur de repérer le moment décisif et de réfléchir à la manière de le reproduire dans une photographie conceptuelle.

7. Une fois le remue-ménages terminé, accordez aux élèves le temps nécessaire pour mettre en scène et réaliser leur photographie conceptuelle basée sur une œuvre de l'histoire de l'art canadien. Ces étapes de planification et de production peuvent se déployer sur plusieurs jours. Assurez-vous d'accorder suffisamment de temps aux groupes pour retoucher leur photographie, au besoin.

8. Affichez les photographies dans la salle de classe et guidez les élèves dans leur visite de l'exposition. Demandez à chaque groupe de présenter sa photographie, d'expliquer le concept qui a présidé à sa réalisation et les étapes suivies pour former la composition. Demandez aux élèves de faire une critique des travaux de leurs pairs en analysant les éléments formels de la composition et la mise en œuvre du moment décisif.



Fig. 29. Helen McNicoll, *Sunny September* (*Septembre ensoleillé*), 1913.



Fig. 30. Alex Colville, *Dog in Car* (*Chien dans voiture*), 1999.



Fig. 31. Itée Pootoogook, *Three Hunters Canoeing Across the Current* (*Trois chasseurs en canot à contre-courant*), 2013.

RESSOURCES SUPPLÉMENTAIRES

Documentation supplémentaire fournie par l'Institut de l'art canadien

- Le livre d'art en ligne *La photographie au Canada, 1839-1989 : une histoire illustrée*, par Sarah Bassnett et Sarah Parsons : <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/la-photographie-au-canada-1839-1989/>
- La banque d'images sur la photographie au Canada, rassemblant les images et les œuvres reliées à ce guide
- La fiche biographique « Qui est Minna Keene? » ([page 2](#))
- La fiche biographique « Qui est Peter Pitseolak? » ([page 3](#))
- La fiche biographique « Qui est Jeff Wall? » ([page 4](#))

GLOSSAIRE

Voici une liste de termes utilisés dans ce guide, qui sont pertinents pour les activités d'apprentissage et l'exercice sommatif. Pour accéder à plus de définitions de termes liés à l'art, consultez le [Glossaire de l'histoire de l'art canadien](#) une ressource en constant développement.

art conceptuel

L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

photoconceptualisme de Vancouver

Également connu sous le nom d'école de Vancouver, le photoconceptualisme est apparu dans les années 1980 en référence à un groupe d'artistes de Vancouver, rassemblant notamment Jeff Wall, Roy Arden, Stan Douglas, Ian Wallace, Ken Lum et Rodney Graham, qui intègrent, chacun à leur manière, les préoccupations de l'art conceptuel dans leurs pratiques photographiques. Les mises en scène réalistes de Wall, les reconstitutions historiques de Douglas ou les associations de photographies et de textes de Lum sont représentatives de ce mouvement qui, bien qu'il n'ait pas toujours été adopté par les personnes qui y ont été associées, a marqué la photographie contemporaine à l'échelle internationale.

pictorialisme

Mouvement international – florissant des années 1880 aux premières décennies du vingtième siècle –, le pictorialisme contribue à faire reconnaître la photographie comme un moyen d'expression artistique et non uniquement comme un outil scientifique ou documentaire. Les pictorialistes ont expérimenté diverses techniques photographiques pour obtenir des effets artistiques. Leurs photographies se caractérisent généralement par un effet de flou artistique et un éclairage diffus.



Fig. 32. Suzy Lake, *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6 (Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n° 6)*, 1983-1984. L'une des photographes les plus célèbres au Canada, Suzy Lake a contribué à faire évoluer la photographie en tant que moyen d'expression artistique contemporain, grâce à ses œuvres explorant les questions liées au genre et à l'identité.

RESSOURCES EXTERNES

Les ressources externes suivantes complètent les activités d'apprentissage et le matériel fourni par l'IAC, et peuvent être utilisées à la discrétion des enseignant-es.

Office de la télécommunication éducative de l'Ontario [en anglais seulement]

« A Sudden Gust of Wind (after Hokusai) » – TVO Today

<https://www.tvo.org/video/a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai>

Ressources pédagogiques en histoire de l'art [en anglais seulement]

« Twentieth-Century Photography »

<https://arthistoryteachingresources.org/lessons/twentieth-century-photography/>

Bibliothèque nationale de France, ressources numériques : Pionniers de la photographie

<https://www.bnf.fr/fr/ressources-numeriques-pionniers-de-la-photographie>

Ressource explicative sur la « règle des tiers »

En anglais : « Rule of Thirds – Everything You Need to Know » de la Nashville Film Society

<https://www.nfi.edu/rule-of-thirds/>

En français : « La règle des tiers : le guide complet » du blogue Le repaire des créateurs

<https://repairedescreateurs.com/regle-des-tiers-photographie/>

World Press Photo [en anglais seulement]

<https://www.worldpressphoto.org/>

Code d'éthique de Photographers Without Borders [en anglais seulement]

<https://www.photographerswithoutborders.org/code-of-ethics/>

Danielle de Silva, « 5 Steps to an Ethical Photography Practice », Photographers Without Borders [en anglais seulement]

<https://www.photographerswithoutborders.org/online-magazine/5-steps-to-an-ethical-photography-practice>



Fig. 33. Hannah Maynard, *Hannah Maynard and her grandson, Maynard McDonald, in a tableau vivant composite photo* (Hannah Maynard et son petit-fils, Maynard McDonald, dans une photographie composite d'un tableau vivant), v.1893. Si Maynard a exploité avec succès un studio de portraits à Victoria, elle est également reconnue pour ses travaux expérimentaux faisant usage d'expositions multiples, comme dans ce portrait mis en scène avec son petit-fils.

LISTE DES FIGURES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

Images de la page couverture : Attribué à Gabriel Lippmann, Faverol, Normandy (Faverolles, Normandie), 1914, plaque de couleur interférentielle de Lippmann. Collection privée.

Caméra stéréo Derogy, v.1870, bois, cuir, métal et verre, 21,5 x 26,5 x 45,5 cm, George Eastman Museum, Rochester, New York. Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum, Rochester, New York.

Stéréoscope de style Brewster, v.1850, fabrication de source inconnue, bois, métal, feuille et verre, (dimensions totales, couvercle ouvert) 12,5 x 18,5 x 15 cm. Collection du George Eastman Museum, Rochester, New York, don de Eastman Kodak Company, ex-collection Gabriel Cromer (1972.0308.0001). Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum.

Eastman Kodak Company, Brownie Box Set (Coffret Brownie), v.1901, matériaux divers, 15,2 x 40,6 x 22,9 cm. Collection du George Eastman Museum, Rochester, New York, don de Robert et Lynne Shanebrook (2021.0002.0001-0014). Avec l'aimable autorisation du George Eastman Museum.

Fig. 1. *Boulevard du Temple, Paris*, v.1838, daguerréotype, par Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Avec l'aimable autorisation de Wikimedia Commons.

Fig. 2. *Portrait de Minna Keene*, 1908, épreuve au platine, 20,2 x 15,6 cm. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto.

Fig. 3. *Evergreens and Mountains, CPR (Forêts sempervirentes et montagnes, CP)*, 1914-1915, épreuve à la gélatine argentique, par Minna Keene. Collection de The Image Centre, Toronto, don de la famille Sturup, 2020 (AG05.2019.1004:0839). Avec l'aimable autorisation de The Image Centre. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.

Fig. 4. *Girl with Fruit Tree (Fille avec un arbre fruitier)*, v.1910, épreuve au bromure montée sur un support d'époque en deux couches, 31,7 x 38,1 cm, par Minna Keene. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.

Fig. 5. *Fruit Study (Étude de fruits)*, v.1910, épreuve au bromure d'argent avec support simple épaisseur, 32,3 x 24,7 cm, par Minna Keene. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.

Fig. 6. *Peter Pitseolak with his favourite 122 camera (Peter Pitseolak avec son appareil photo 122 préféré)*, v.1946-1947, négatif noir et blanc, 11,4 x 6,4 cm, par Aggeok Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-180). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.

Fig. 7. *Aggeok and Udluriak Pitseolak with Mark Tapungai and Petalassie (Aggeok et Udluriak Pitseolak avec Mark Tapungai et Petalassie)*, v.1940-1960, négatif noir et blanc, 6,3 x 11,4 cm, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-1196). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.

Fig. 8. *Campers gathering in Cape Dorset for umiakjuakkanak ["big ship time"] (Rassemblement à Cape Dorset pour umiakjuakkanak ["le temps des grands bateaux"])*, v.1940-1960, négatif noir et blanc, 6,3 x 11,4 cm, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-278). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.

Fig. 9. *Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti (Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé)*, v.1940-1960, négatif noir et blanc, 5,7 x 8,9 cm, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-684). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.

Fig. 10. *Portrait de Jeff Wall*. Photo : James O'Mara. Avec l'aimable autorisation de la Gagosian Gallery.

Fig. 11. *Double Self-Portrait (Double autoportrait)*, 1979, transparent dans un caisson lumineux, 172 x 229 cm, par Jeff Wall. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall.

Fig. 12. *The Drain (L'égoût)*, 1989, transparent dans un caisson lumineux, 229 x 290 cm, par Jeff Wall. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall.

Fig. 13. *Picture for Women (Image pour les femmes)*, 1979, transparent dans un caisson lumineux, 142,5 x 204,5 cm, par Jeff Wall. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall.

Fig. 14. *Pomegranates (Des grenades)*, v.1910, épreuve au carbone, 48,2 x 35,2 cm, par Minna Keene. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.

Fig. 15. *Our Malay Washerwoman (Notre blanchisseuse malaise)*, 1903-1913, épreuve à la gélatine argentique, par Minna Keene. Collection de The Image Centre, Toronto, don de la famille Sturup, 2020. Avec l'aimable autorisation de The Image Centre. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.

Fig. 16. *Tintype of Young African American Woman Seated at Table (Ferrotype d'une jeune femme afro-américaine assise à table)*, s.d., photographie non attribuée. Collection Bell-Sloman de la bibliothèque James Gibson de l'Université Brock, St. Catharines. Avec l'aimable autorisation de la bibliothèque James Gibson de l'Université Brock.

Fig. 17. *Kiyoshi Shirimoto and his dog (Kiyoshi Shirimoto et son chien)*, s.d., épreuve numérique à partir d'un négatif sur plaque de verre, par le Studio Hayashi. Collection du Cumberland Museum and Archive (C140-108). Avec l'aimable autorisation du Cumberland Museum and Archive.

Fig. 18. *Emily Carr in her studio (Emily Carr dans son atelier)*, v.1939, photographie noir et blanc, 35,7 x 27,8 cm, par Harold Mortimer-Lamb. Collection de la Art Gallery of Greater Victoria (1980.087.003). Avec l'aimable autorisation de la Art Gallery of Greater Victoria.

Fig. 19. *Untitled (Sans titre)*, v.1910, épreuve au carbone montée sur carton d'époque à un pli et sur carton d'époque à deux plis, 21,6 x 27,9 cm, par Minna Keene. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery, Toronto. © Succession Minna Keene et Violet Keene Perinchief.

Fig. 20. *Aggeok Pitseolak wearing a beaded amauti (Aggeok Pitseolak portant un amauti perlé)*, v.1940-1960, négatif noir et blanc, 5,7 x 8,9 cm, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-684). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.

Fig. 21. *Distant view of Cape Dorset (Vue lointaine de Cape Dorset)*, v.1942-1943, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-215). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.

LISTE DES FIGURES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.

Fig. 22. *Ashevak Ezekiel and Kooyoo Pitseolak leaving on the dog sled* (*Ashevak Ezekiel et Kooyoo Pitseolak partent en traîneau à chiens*), v.1940-1960, négatif noir et blanc, 6,4 x 8,9 cm, par Peter Pitseolak. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (2000-1625). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire.

Fig. 23. *Duyen, la mère de Thien, apprend le français au COFI* (*Centre d'orientation et de formation des immigrants*), 1980, de la série *Thien et Hung*, 1980-1995, épreuve à la gélatine argentique, 27,7 x 35,2 cm, par Claire Beaugrand-Champagne. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Claire Beaugrand-Champagne.

Fig. 24. *Backway* (*À reculons*), 2013, par Tayo Yannick Anton. Tirée de *As We Rise: Photography from the Black Atlantic* (Aperture, 2021). Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Fig. 25. *A Sudden Gust of Wind [After Hokusai]* (*Un coup de vent soudain [d'après Hokusai]*), 1993, transparent dans un caisson lumineux, 229 x 377 cm, par Jeff Wall. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall.

Fig. 26. *Study for « A Sudden Gust of Wind [After Hokusai] »* (*Étude pour « Un coup de vent soudain [d'après Hokusai] »*), 1993, transparent dans un caisson lumineux, 77,3 x 121,5 cm, par Jeff Wall. Collection de la Tate Modern, Londres, R.-U., achat 1997 (T07235). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Tate Modern. © Jeff Wall.

Fig. 27. Photo de production sans titre pour *A Sudden Gust of Wind* (*Un coup de vent soudain*), Richmond, C.-B., 1993, par Jeff Wall. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Jeff Wall.

Fig. 28. *Station Yejiri, Province de Suruga*, de la série *Trente-six vues du mont Fuji*, v.1830-1831, gravure sur bois en couleurs sur papier, 24,3 x 36,3 cm, par Katsushika Hokusai. Collection du Brooklyn Museum, New York, don de Frederic B. Pratt (42.74). Avec l'aimable autorisation du Brooklyn Museum. Mention de source : Brooklyn Museum.

Fig. 29. *Sunny September* (*Septembre ensoleillé*), 1913, huile sur toile, 92 x 107,5 cm, par Helen McNicoll. Collection Pierre Lassonde. Avec l'aimable autorisation du Musée national des beaux-arts du Québec, Québec. Mention de source : Musée national des beaux-arts du Québec, Idra Labrie.

Fig. 30. *Dog in Car* (*Chien dans voiture*), 1999, émulsion de polymère acrylique sur panneau dur, 36 x 62,4 cm, par Alex Colville. Collection du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse, Halifax, achat grâce aux fonds fournis par la Art Sales and Rental Society, Halifax, Nouvelle-Écosse, 2002 (2002.89). © A.C. Fine Art Inc.

Fig. 31. *Three Hunters Canoeing Across the Current* (*Trois chasseurs en canot à contre-courant*), 2013, crayon de couleur, 76,2 x 111,7 cm, par Itee Pootoogook. Reproduit avec l'autorisation de Dorset Fine Arts. © Dorset Fine Arts.

Fig. 32. *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n° 6*), 1983-1984, épreuve chromogène, peinture à l'huile et bois de construction, 162,6 x 109,2 x 10,2 cm, par Suzy Lake. Collection de la Art Gallery of Hamilton. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake. © Suzy Lake.

Fig. 33. *Hannah Maynard and her grandson, Maynard McDonald, in a tableau vivant composite photo* (*Hannah Maynard et son petit-fils, Maynard McDonald, dans une photographie composite d'un tableau vivant*), v.1893, négatif noir et blanc sur plaque de verre, 25 x 20 cm, par Hannah Maynard. Collection des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (F-05031). Avec l'aimable autorisation des Archives provinciales et Musée royal de la Colombie-Britannique.