

Lilly Koltun, *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada/1839-1940*. Markham, Ontario, Fitzhenry & Whiteside, 1984. xv + 333 p., 50,00 \$ (relié)

Ariane Isler-de Jongh

Volume 14, Number 1-2, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073463ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073463ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Isler-de Jongh, A. (1987). Review of [Lilly Koltun, *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada/1839-1940*. Markham, Ontario, Fitzhenry & Whiteside, 1984. xv + 333 p., 50,00 \$ (relié)]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 14(1-2), 168–171. <https://doi.org/10.7202/1073463ar>

consider books devoted to designs for non-domestic structures such as prisons and asylums unless they are mixed in with townhouses, cottages, or their grander country cousins called "villas." The discussion of villas is particularly helpful, although Archer vainly attempts a quantitative definition (p. 62) based on cost factors and square footage. The fact remains that size mattered little to early users of the word "villa," which was an elastic term, to say the least. With regard to theory, Archer notes a certain predilection for what might be called architectural primitivism in the writings of Sir William Chambers and others (the name of Robert Morris should have figured here too). Archer is, however, drawn to the correct conclusion that British architects shied away from theory. Hence the dearth of real treatises and the plethora of practical "cottage books" to suit every taste and purse. This English pragmatism ought to be contrasted with the contemporary situation in pre-revolutionary France. French architectural books were relatively few in number compared to those in Britain. The French, however, excelled in theoretical and critical writings in stark contrast to the neglect of those fields across the Channel before 1800.

Where Archer's investigation of theory really shines is with the concept of "character." He first studied this aesthetic notion in his Harvard University dissertation and has pursued it in subsequent writings. Archer's brief but copiously footnoted discussion (pp. 46-56) is recommended reading for anyone interested in the origins of form/function thinking in architectural literature. I would suggest, nevertheless, that the key and early role of Robert Morris does not emerge fully for reasons that have to do with the limitations of Archer's study. A full picture of Morris can only be conveyed by *all* his writings taken collectively. But his unillustrated poems (except for *The Art of Architecture*) fall outside Archer's scope. So we get a fragmentary view of this subject, especially in the complete absence of manuscript sources. Much the same observation might apply to the introduction as a whole. Archer's nomination to a Guggenheim Fellowship should permit him the opportunity to synthesize the disconnected insights presented in his introduction.

The body of the book presents a massive bibliographic accomplishment. No doubt there are errors and omissions; it could hardly be otherwise with so many entries. So it is in the interests of accuracy and not as a criticism that I put forward a couple of suggested improvements. It recently came to my attention that the Canadian Centre for Architecture, Montreal, has acquired a title which I was unfamiliar with and which Archer, like other bibliographers, omits: William Edward Rolfe's *Miscellaneous Sketches of Designs in Architecture*. It raises the legitimate question of whether we are dealing with a book in the full sense, because no date or place of publication is given. Apart from an elaborate title page there are only six lithographic plates. The plates, however, are of considerable interest, betraying as they do influence from the Bank of England and other structures by Soane, with whom Rolfe had studied between 1801 and 1804. An 1822 watermark provides a *terminus ante quem*. One wonders whether the CCA's copy is a unique survivor of a lost publication.

In addition, my interpretation of Isaac Ware's treatise entitled *A Complete Body of Architecture* (London, 1756) is

slightly different from Archer's. The description of this book fails to point out that Ware clearly states he brought it out in weekly installments (cf. p. 314 of the 1768 2nd edition). A serial form of publication was not unusual in the literature of the time: take for example John Carter's fascinating *Builder's Magazine*. Seen in this new light, Ware's massive text loses some of its awesomeness, but gains by association with Carter's periodical, or Morris's *Lectures*, which were delivered weekly before going into print. Indeed, it is a tribute to Archer's research that Ware, Carter, and Morris emerge at long last as a trio of significant popularizers, regardless of how much or how little they actually built.

In conclusion I ought to note my major reservation about *The Literature of British Domestic Architecture*. The individual entries have too much the character of a synopsis and not enough analytic content. In an introductory discussion of practical planning features, Archer notes the mid-eighteenth-century preference for "views." The result was a fondness for houses with rounded or three-sided projections to facilitate such "views" through greater expanses of window. Elsewhere I have called these the *bombé* fronted houses, and have drawn attention to their increasing popularity from around 1750 onwards. It would have been easy enough for Archer to have followed up his own insight by mentioning the appearance of such *bombé* plan types in the books he was describing. But he failed to carry out an analysis on this formal level, thereby missing an extremely widespread stylistic trait. Using Archer's own statistics, it was possible to survey in a preliminary way 77 architectural books published between 1674 and 1802. The result was a total of 242 designs for buildings featuring one or more *bombé* façade projections. By any token this is a large enough number to constitute a major trend. The origins of the trend are still obscure, and its full extent remains to be investigated. Even so, such information would have added a welcome thrust to Archer's at times unfocused cataloguing of book contents. Be it said, however, that his work greatly facilitated a survey such as I carried out. In this sense, his bibliography could be likened to a *bombé* façade in that it has opened up to exciting vistas a subject that was somewhat two-dimensional.

PIERRE DE LA RUFFINIÈRE DU PREY
Queen's University

LILLY KOLTUN *Private Realms of Light: Amateur Photography in Canada, 1839-1940*. Markham, Ontario, Fitzhenry & Whiteside, 1984. xv + 333 p., 50,00 \$ (relié).

Nearly all the greatest work is being, and has always been done, by those who are following photography for the love of it.

—A. Stieglitz (1899)

Cette phrase, mise en exergue à la préface de *Private Realms of Light*, a servi de guide dans le choix fait par l'équipe de la Collection nationale de photographie aux Archives publiques du Canada pour faire connaître la photographie d'amateur au Canada, celle qui a été faite « for the love of it ». Point de départ audacieux, et qui va

sembler discutable à plus d'un lecteur habitué à considérer la photographie d'amateur comme un phénomène de masse, la masse « iconophage » analysée par Pierre Bourdieu (*Un art moyen* [Paris : Ed. de Minuit, 1965]).

Au lieu de se laisser prendre à la facilité des généralisations réductrices qui favorisent les théories du sociologue, il semble plus intéressant de chercher à identifier la complexité des critères qui accompagnent—et doivent accompagner—l'analyse de photographies étudiées dans un contexte historique. Nous essayerons d'en définir les principaux, qui seront de l'ordre du contenu, de l'analyse sociologique et de la critique esthétique, pour les appliquer à cette publication, impressionnante par ses dimensions et d'une très belle présentation. Car d'emblée nous voudrions souligner le soin qui a été apporté à la reproduction des originaux, au choix des papiers et des encres et à la finesse de la trame, ainsi qu'à la mise en page et à l'impression.

Si la réaction spontanée de tout un chacun, devant une photographie, est d'ordre iconographique, une réflexion mieux informée devant un corpus aussi vaste et diversifié que celui qui nous est proposé doit faire intervenir des questions qualitatives, qu'elles soient esthétiques ou sémantiques. Un premier jalon consiste à se demander quelles étaient les intentions du photographe : travaillait-il dans un but documentaire ou cherchait-il à produire une image dans un but esthétique ? On arrive ainsi à une classification sommaire dont les éléments se recouvriraient souvent, mais qui nous informera davantage sur les photographes eux-mêmes. Ainsi les photographies documentaires comprendront, par exemple, des paysages, des documents anthropologiques (portraits, activités humaines) et toutes les autres photographies scientifiques (sciences naturelles, médecine, microphotos, etc.), ainsi que des photographies d'architecture et d'industrie. Mais le second groupe comprendra aussi des paysages, des portraits, des scènes de genre (activités humaines), des photographies d'architecture ou même d'industrie, ainsi que des essais de recherche esthétique. La démarcation, s'il y en a une, est donc au niveau des photographes eux-mêmes, des circonstances dans lesquelles ils ont exercé, des conditions géographiques et temporelles.

De ce point de vue, l'équipe des APC a fait un remarquable travail de défrichage en repérant environ 75 photographes dont l'oeuvre se distinguait particulièrement, en documentant leurs vies, leurs activités, individuelles ou en groupe, et en les replaçant dans le contexte national et même international.

Cependant la définition, ou même simplement la notion d'amateur demande à être analysée de façon plus critique que celle qui nous y est présentée. La formule qui a guidé l'équipe des APC—celui qui pratique la photographie « for the love of it »—définit certainement l'amateur au point de vue étymologique ; elle a en plus l'avantage d'être très souple et de ne pas établir d'emblée l'amateur comme un non-professionnel. En effet les auteurs ont dû se rendre à l'évidence que bien des professionnels « aimaient » leur métier et pratiquaient, à leurs heures de loisir, ou même « sur commande », une photographie qui répondait à cette définition de l'amateur. Ils ne sont d'ailleurs qu'une minorité représentée dans le groupe, à peine plus de 10 %, en comptant ceux qui ne sont devenus professionnels

qu'après des années de pratique comme « amateur ». C'est peut-être regrettable.

L'autre distinction souvent proposée entre professionnel et amateur—entre celui dont le travail est commandé et rémunéré, et celui qui travaille gratuitement—est trop simpliste et même oiseuse, ainsi que les auteurs l'ont remarqué (p. x-xi, 56-57). Et pourtant on s'aperçoit qu'elle a souvent guidé leur choix : on ne montre aucune photographie de Henderson après 1866, lorsqu'il devient « professionnel » ; Notman, Hime, combien d'autres, ne sont pas représentés alors que bien des « amateurs » ont cherché, et réussi, à monnayer leurs oeuvres.

La définition devrait, à notre avis, être précisée dans un champ socio-économique et culturel. André Birrell donne une brève analyse (p. 5) des conditions différentes dans lesquelles fonctionnent les premiers amateurs en Europe et au Canada. Il faudrait cependant spécifier encore davantage qui est cet amateur du XIX^e siècle, bien différent de la masse de ceux que nous connaissons aujourd'hui : qu'il pratique en Europe ou au Canada, c'est un personnage cultivé, savant même parfois, qui se tient au courant des plus récents progrès techniques et scientifiques grâce aux périodiques de vulgarisation qui lui fournissent les informations et les outils lui permettant de répéter les expériences déjà faites et de les poursuivre en innovant peut-être lui-même (signalons, sans élaborer, que cette vulgarisation issue du positivisme est elle-même bien différente du discours hiérarchisant de notre vulgarisation contemporaine). La photographie que fait cet amateur est une pratique totale, impliquant les techniques de développement et de tirage autant que la prise de vue. Les progrès qui se succèdent après 1885 le libéreront des difficultés du daguerréotype, du calotype ou de la plaque au collodion humide ; en 1888 apparaît le fameux premier Kodak muni d'un rouleau de film sur papier dont le fabricant assurait l'entière manipulation technique (c'est de là que date la fameuse formule : « You press the button, we do the rest »). C'était le premier signe de la disparité qui se marquera au XX^e siècle, mais il est évident que l'avènement de l'appareil de petit format donnait au photographe un outil beaucoup plus flexible, sans le rendre pour autant esclave du système inventé par Eastman, s'il préférait rester autonome. A travers les cent ans de photographie présentés ici, la pratique totale de prise de vue et de manipulations techniques restera la marque de l'amateur complet, malgré la transformation radicale des conditions où il opère. C'est ce qui fait de cet amateur un personnage intéressant, indépendant des facilités proposées à la masse par les entreprises commerciales et prêt, au contraire, à expérimenter et à innover. Si la définition adoptée dans le présent ouvrage avait été précisée selon ces critères, on aurait peut-être évité certaines omissions malheureuses, et on aurait pu justifier une sélection assez sévère.

Dans le corpus rassemblé, cinq périodes ont été délimitées en autant de chapitres, écrits chacun par un auteur différent, périodes qui jalonnent la transformation et les fluctuations du concept d'amateur. On peut ainsi identifier les différents groupes sociaux, parmi lesquels se recrutent les photographes.

On les séparera d'abord en « voyageurs » et « sédentaires », bien que les uns et les autres s'orientent pour la

plupart, au début, vers la photographie documentaire. Presque tous les voyageurs sont du XIX^e siècle, que ce soit de la période héroïque du daguerréotype et de la plaque au collodion humide, ou que ce soient les « nouveaux amateurs » qui bénéficient des progrès des quinze dernières années du siècle. Ces voyageurs ne sont pas encore des touristes, bien au contraire. Ce sont des marins, des militaires, des officiers de la police montée (ou leurs épouses qui les accompagnent dans cette vie aventureuse); ce sont aussi des prospecteurs et des explorateurs. La photographie accompagne ou remplace le carnet de notes du journaliste; elle est essentiellement documentaire, au sens le plus général du terme, poursuivant l'oeuvre des peintres topographes du début du siècle. Elle est souvent anecdotique, et se veut réaliste—mais ce réalisme est très marqué subjectivement par le milieu culturel; les photographies à caractère anthropologique en sont l'exemple le plus frappant. Il est fascinant de comparer ainsi l'approche prudente du lieutenant de marine Roche (p. 9) qui nous montre un groupe d'indiens dont les expressions varient de l'intérêt à la méfiance et à l'indifférence, avec la photographie prise par A. P. Low (p. 54) d'un esquimau dont seul le regard évite la confrontation brutale de l'objectif; ou encore la série de « cartes de visite » attribuées à Bernard Rogan Ross (p. 139), posées comme dans un studio professionnel, avec les photos d'esquimaux prises par Geraldine Moodie, où l'installation de fortune, hors contexte, n'empêche pas un contact humain intense (p. 200-201).

Pendant ce temps, d'autres amateurs, plus sédentaires, commencent à se grouper en clubs, autour desquels s'organisera tout un réseau de conférences, d'expositions, d'échanges internes et externes (au plan national et international). Les archives de ces clubs ont fourni une documentation essentielle, permettant de jalonner les développements techniques ainsi que les tendances artistiques de leurs membres. Les auteurs ont indiqué l'éventail très vaste des occupations de ceux-ci, mais n'ont peut-être pas assez souligné qu'au moins un quart d'entre les photographes représentés ont une formation universitaire, scientifique ou technique. Leur apport devrait être étudié davantage: on reste sur sa faim quand on apprend que Donald B. March, missionnaire anglican sur la côte ouest de la baie d'Hudson, avait bricolé son propre agrandisseur, ou que Harold Kells avait construit lui-même, vers la même époque des années 30, un appareil de prise de vue par sélection trichrome, qui lui permit de tirer une épreuve d'une rare qualité dans le rendu des couleurs et de la texture. C'est certainement le résultat des échanges scientifiques et techniques suscités par les clubs ou par les périodiques spécialisés. Il faudrait aussi analyser la participation des « professionnels » à la vie des clubs. Ne serait-ce pas même une manière de différencier, tout au moins jusque vers les années 30, ceux qui sont ouverts aux innovations de ceux qui capitalisent sur une pratique traditionnelle? Il semble en tous cas qu'il aurait été plus intéressant de concentrer les informations sur les clubs, les expositions, les salons dans des tableaux synoptiques, qui seraient un excellent outil de recherche, et de creuser davantage certaines tendances importantes. La fin du troisième chapitre, qui traite des débuts de la photographie en couleurs (p. 59-64), est intéressante à ce point de vue, montrant l'apport de J. S. Plaskett, un

physicien, et de Carl Lehmann, un ingénieur, dans les premières années du siècle. La collection des APC comprend aussi un groupe très rare d'Omnicoles, le procédé de Ducos du Hauron, réalisé trop tard pour supporter la concurrence de l'Autochrome des frères Lumière (basé lui aussi sur le brevet de Ducos du Hauron en 1869).

C'est dans le milieu des clubs que va se développer, dès la fin du siècle, une « intention artistique » dans la pratique de la photographie, avec ses différents courants « puristes » ou « pictorialistes » (pour se référer à l'excellent article de Jim Borcoman dans *artscanada* [décembre 1974], 69-82, qu'on s'étonne de ne pas voir mentionné dans la bibliographie). Lilly Koltun a consacré passablement de recherche au mouvement pictorialiste au Canada et ses rapports avec les groupes du *Linked Ring*, en Angleterre, et de *Photo-Secession*, aux États-Unis; certains exemples de Sidney Carter, la très belle tonalité de *Child and Nurse* d'Arthur S. Goss (il y aurait à ce sujet tout un commentaire à faire sur la remarque de Mortimer Lamb), le graphisme du *Pont de Brooklyn* de Johann Helders, et quelques tirages de Clifford Johnston, de William Ide ou de Albert Van, sont tout-à-fait convaincants. Elle a bien montré les qualités d'expérimentation dans les techniques de tirage, la libération des conventions issues de l'académisme de la fin du siècle, mais aussi le danger de nouvelles conventions, de l'acceptation d'un style qui entraîne vers le maniérisme. C'est une période où des critères esthétiques essaient de se définir—source de nombreuses discussions au XX^e siècle.

Est-ce à dire que des critères esthétiques ne peuvent pas être appliqués au corpus « documentaire » ou même aux paysagistes et aux portraitistes du XIX^e siècle? Ce serait négliger quelques-unes des plus belles images d'Alexander Henderson, certaines vues du groupe de Moose Factory ou de W. H. Boorne, ou même les indiens du lieutenant Roche dont le groupe serré est contrebalancé par un pan de cabane nu, marqué par le graphisme de quelques planches grossières. Ce serait aussi faire trop d'honneur à certains pictorialistes qui appliquent le flou jusqu'au maniérisme ou à certains puristes qui ne sont satisfaits que s'ils ont montré toutes les verrues et les rides d'un visage de vieillard.

Les critères esthétiques applicables à la photographie ont été faussés dès son invention par la comparaison avec la peinture et les auteurs de cet ouvrage tombent eux-mêmes plus d'une fois dans ce piège. La référence à la peinture était un moyen pour les premiers photographes, qui étaient souvent d'ailleurs peintres de formation, de se replacer dans la hiérarchie reconnue. C'était aussi placer la photographie dans le courant général du réalisme, et on peut se demander si la transformation de la *Camera obscura*, outil des peintres, en *chambre noire*, outil des photographes, n'est pas, elle aussi, à l'origine de cette erreur.

S'il y a des comparaisons à faire, soit avec la peinture, soit surtout avec les arts graphiques, elles doivent être faites à partir d'une analyse spécifique des moyens de la photographie, de son mode d'opération et de ses techniques propres. Que l'image photographique soit vue comme le produit automatique d'une combinaison des propriétés optiques de l'appareil et des transformations chimiques subies par l'émulsion, est un leurre initié par les commentaires émerveillés d'un XIX^e siècle « méca-

niste », qui a ensuite curieusement glissé dans les slogans de Kodak pour être perpétué par des critiques contemporains, glosant sur l'image mais n'en créant pas eux-mêmes.

Car une image qui répond aux critères propres à la photographie est une création dès avant que le bouton ou la poire ne soient pressés : l'élément premier est en effet la « vision photographique » qui est d'abord une vue synthétique du sujet et de l'interprétation qu'on en veut donner. En cela, elle procède comme l'esquisse (avec laquelle on la comparait au XIX^e siècle) par une vue d'ensemble, tenant compte des masses et des lignes générales. Cette perception, souvent fugace, qui se caractérisera par le choix de l'objectif et du point de vue, est le premier élément du « discours » de la photographie. Où l'analogie avec l'esquisse s'arrête, c'est au résultat final dans lequel la photographie révélera (plus ou moins selon les techniques de tirage adoptées, mais toujours plus que l'esquisse) des détails qui n'avaient souvent pas été remarqués au moment de la prise de vue. La multiplicité des techniques de tirage et la richesse des possibilités d'interprétation sont d'autres éléments du pluralisme des discours de la photographie qui doivent être analysés dans leur contexte d'intention (scientifique, documentaire, sociologique, esthétique...), au risque de perdre leur vitalité, leur raison d'être. Mais le premier élément de la « vision photographique » restera toujours indépendant de ce contexte, et c'est cette perception spécifique qu'on voit se préciser au travers du livre et dont les exemples sont nombreux dans la période de l'entre-deux-guerres.

En somme, si les auteurs ont eu de la difficulté à analyser de façon satisfaisante la notion d'amateur comme critère sur lequel baser le choix des photographies, le corpus présenté illustre assez bien les qualités d'exploration, d'innovation, qui sont caractéristiques de l'amateur complet du XIX^e siècle et de celui qui, au XX^e, poursuit la même quête indépendante. L'ouvrage a nettement été conçu comme une première approche factuelle qui devrait servir de base à de plus amples études. Il faut noter l'heureuse idée de donner dans les marges de courts textes d'information technique très pertinents. Les références bibliographiques et archivistiques sont abondantes et témoignent d'un sérieux travail de documentation; les biographies en appendice complètent le texte, mais on s'étonne de n'y pas trouver certains noms, ou tout au moins la raison de leur absence (Joly de Lotbinière, A. M. Ross, H. J. Cundall, MacNamara et une demi-douzaine d'autres).

Les erreurs de forme sont rares. Une seule vaut d'être signalée; il s'agit probablement d'une erreur de lecture de manuscrit qui aura échappé aux correcteurs: quand Joly de Lotbinière développe ses daguerréotypes, sa boîte de mercure est chauffée par une lampe à esprit de vin et non « esprit de vue » (p. 4)!

Les quelques critiques de fond que l'on a pu faire sont, en fin de compte, un signe supplémentaire de l'intérêt que présente ce bel ouvrage, intérêt qui réside dans les réflexions qu'il peut susciter, aussi bien que dans la source très riche qui servira de base, espérons-le, à bien des travaux futurs.

Une dernière note: le titre de l'édition française est « Le cœur au métier ». Il aurait fallu dire « le cœur à l'ouvrage », expression plus courante qui éviterait une ambiguïté assez amusante et peut-être significative, car

on parle en général de « métier » pour un professionnel.

ARIANE ISLER-DE JONGH
Victoria

KENNETH BENDINER *An Introduction to Victorian Painting*. New Haven, Yale University Press, 1985, 90 black-and-white illus., 8 colour plates., \$49.00 (cloth).

Kenneth Bendiner states that his book was "conceived in the belief that an intimate familiarity with a few works of art can reveal the character and issues of Victorian painting with greater depth, meaning and pleasure than a schematic overview of the subject." The author proves his case by devoting his seven chapters to seven paintings, each chosen from a different decade of Victoria's reign. Each painting is examined in microscopic detail; the artist's life and character, current political thought and religious activity, social issues, other contemporary artists and their influence—all are pondered and discussed within the framework of the individual painting. This is a fascinating exercise and enriches the reader's understanding and knowledge of this perplexing and diverse period.

The author is at pains to point out that the chosen works are not "the finest, most innovative, or most influential . . . of the era. Instead they were selected for their capacity to illuminate significant facets of Nineteenth Century British art." Thus the paintings discussed in the book represent the typically varied subject matter of the age: religious and historical paintings; portraiture, both human and animal; landscape; genre painting; and the literary subjects so loved by the Victorians. From a starting point of seven paintings, the reader is drawn into lively discussion on subjects as varied as Anthropomorphism, the Evangelical Movement, a Victorian view of Judaism, the Newlyn School, Pre-Raphaelitism, even nineteenth-century research into glacial movements. By the end of the book one has a surer feeling for the spirit of the Victorian Age.

When presenting the difficult subject of Victorian painting, one of the problems is to understand what caused the apparent breakdown in an accepted style: how paintings of the hitherto seemingly unreconcilable schools of Medievalism, Classicism, and Realism were produced simultaneously. The era of the Industrial Revolution gave birth to confusion in values, morals, and also art. Painters were at sea and did not know what was expected of them; this was a totally new situation. Professor Bendiner grasps this nettle firmly and discusses it with authority.

Bendiner is completely absorbing on the subject of the Oxford Movement and its ensuing influence on contemporary painting. This chapter is superb and should be enforced reading for any student, as it conjures up so entirely the religious fervour and diversity of the time. I am not sure that I am convinced by Bendiner's assertion that "the Mariolatry of the Oxford Movement is distinctly denied" (p. 71) in the painting of *The Finding of the Saviour in the Temple*. Christ was quite definitely annoyed to be discovered by his parents: "How is it that ye