

ONF, Regards croisés sur les archives du Service de la photographie de l'Office national du film NFB, A New Set of Eyes on the National Film Board Still Photography Division Archives

Pierre Dessureault

Numéro 107, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86670ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dessureault, P. (2017). ONF, Regards croisés sur les archives du Service de la photographie de l'Office national du film / NFB, A New Set of Eyes on the National Film Board Still Photography Division Archives. *Ciel variable*, (107), 66–73.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Regards croisés sur les archives du Service de la photographie de l'Office national du film

A New Set of Eyes on the National Film Board Still Photography Division Archives

PIERRE DESSUREAULT

Le Service de la photographie de l'ONF a réalisé 250 000 images entre sa création en 1941 en tant qu'organisme d'information du gouvernement canadien (sous la direction de John Grierson) et 1985, moment où la petite unité de production, transformée en collection de photographies, devient le cœur du Musée canadien de la photographie canadienne contemporaine. C'est sur une partie de ce riche parcours que porte l'exposition *The Official Picture – The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941–1971*¹ conçue par Carol Payne et Sandra Dyck pour la Carleton University Art Gallery².

Puisant dans ce vaste corpus, les conservatrices entendent examiner « la manière dont cet organisme a imaginé le Canada et l'identité canadienne, le rôle que les photographies ont joué dans la création de cette image et l'utilisation des archives photographiques de l'ONF à l'époque et actuellement³ ». En s'éloignant d'une approche esthétisante, l'exposition propose d'inscrire ces images dans un récit qui les traite comme des faits sociaux exemplaires de pratiques culturelles propres à une époque charnière dans le développement de la photographie canadienne.

La marque de Grierson orientera durablement les productions du Service dont la mission, dans ses premières années, est de mobiliser l'opinion publique dans l'effort de guerre en nourrissant la soif d'information de la population et en entretenant l'espoir puis, la paix revenue, en faisant la promotion sur le plan tant intérieur qu'international d'une nation industrielle et en prônant le sentiment d'appartenance aux valeurs communes. Dans le vocabulaire de Grierson, c'est là la raison d'être de la propagande avec le photoreportage comme véhicule privilégié⁴.

Les images des photographes du Service constituent la matière première de ces composites. Les sujets sont aussi nombreux que typiques et les situations, caractéristiques de toutes les régions du pays. Les figurants posent, jouant naturellement leur propre rôle dans une théâtralité assumée où chacun incarne soit un type social représentatif, soit un modèle de citoyenneté proposé en exemple. Même lorsque leur identité nous est connue, comme les femmes employées dans une usine d'armement dont on suit pas à pas les activités, nous ne savons à peu près rien d'eux. Les accessoires sont soigneusement positionnés de manière à contribuer à la vraisemblance de la scène et à en réduire la représentation à sa plus simple expression. En misant ainsi sur la familiarité des personnes et des situations, l'événement est mis à la portée de tous.

Dans leur visée didactique, les images d'un réalisme sans apprêt se doivent d'être d'une clarté irréprochable et d'une lisibilité immédiate : les photographes travaillent avec des appareils de grand format et ont presque toujours recours à un éclairage d'appoint lisse et uniforme afin de renforcer le naturel des scènes d'intérieur. Le cadrage met en valeur le sujet principal et relègue hors champ tout détail superflu. La plupart du temps, le point de vue frontal adopté par le photographe accentue l'apparence de neutralité et la mise en retrait de ce dernier au profit de son sujet souverain.

Le photoreportage est une production collective où les photographes ne sont que les premiers à s'inscrire dans une chaîne d'interventions. À leur suite, les rédacteurs vont élaborer un scénario et écrire des légendes et des textes d'accompagnement chargés de mettre en évidence un déroulement narratif qui lie



The NFB's Still Photography Division was created in 1941, as a Canadian government information agency under the direction of John Grierson. By 1985, when the small unit's production, now a collection of photographs, became the core of the Canadian Museum of Contemporary Photography, the Division had produced some 250,000 images. Part of this rich heritage is examined in the exhibition *The Official Picture – The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941–1971*,¹ curated by Carol Payne and Sandra Dyck for the Carleton University Art Gallery.²

In making their selection from this huge archive, the curators wanted to explore “how this agency imagined Canada and Canadian identity, what role photographs played in that imagining, and how the NFB's photographic archive was – and continues to be – used.”³ They distanced the exhibition from an aestheticizing approach, positioning the images in a narrative in which they are social facts that provide examples of cultural practices during an era that was pivotal for the development of Canadian photography.

Grierson had a lasting influence on the output of the Division, the mission of which in the early years was to mobilize public opinion in the war effort by quenching Canadians' thirst for information and keeping spirits up. Once peace was re-established, the Division was tasked with promoting an industrious nation, both domestically and internationally, and reflecting a sense of common values. In Grierson's vocabulary, this was the role of propaganda, which was best conveyed by photo features.⁴

The images produced by the Division's photographers were the raw material for these composite pieces. The subjects were numerous and typical, and the situations were representative of all regions of the country. The people in the pictures naturally play their proper roles with an agreed-upon theatricality in which each embodies either a particular social type or an exemplary model of citizenship. Even when we know their identity – for example, women working in a weapons plant whose activities we follow step by step – we know almost nothing about them. Props are carefully positioned to increase the veracity of the scene and reduce the portrayal to its simplest expression. The familiarity of the people and the situations make the event accessible to everyone.

l'ensemble dans un rapport organique et vivant. Le graphiste imprimera au récit ainsi constitué un rythme visuel par la mise en page. Pour ce faire, les photographies sont recadrées pour se fondre dans la page et une hiérarchie est instaurée entre elles : une image emblématique résumant le propos occupe un espace privilégié pour capter l'attention du lecteur; autour gravitent des images qui agissent comme compléments. L'intentionnalité de ces constructions de mots, d'images et de composition graphique n'appartient plus au photographe qui souvent demeure anonyme : bien que ceux-ci parlent d'une seule et même voix à travers leurs travaux d'une qualité exceptionnelle, leur vision est subordonnée à la propagation d'un point de vue institutionnel dans lequel se fondent les approches personnelles.

Si les années 1940 et 1950 ont été pour le Service l'ère de la propagande, les années 1960 verront ce dernier opérer un virage non pas dans sa mission, puisqu'il reste toujours le photographe officiel du gouvernement canadien, mais plutôt dans l'interprétation de celle-ci et dans les changements qu'il apporte dans les

En s'éloignant d'une approche esthétisante,
l'exposition propose d'inscrire ces images dans
un récit qui les traite comme des faits sociaux
exemplaires de pratiques culturelles propres
à une époque charnière dans le développement
de la photographie canadienne.

supports de diffusion et les contextes de présentation des photographies produites et, surtout, dans le discours qui les encadre.

Le centenaire de la Confédération canadienne en 1967 marque avec éclat les nouvelles orientations du Service par la publication de trois volumes commémoratifs. *Témoignage d'un siècle*⁵, une étude de l'architecture du Parlement canadien regroupant des photographies de l'intérieur en noir et blanc et en couleur de Chris Lund – le seul photographe maison demeurant en poste – et de Malak pour les extérieurs se situe dans le droit fil de la mission du Service.

La véritable rupture vient des deux forts volumes que sont *Canada du temps qui passe*⁶ et *Ces visages qui sont un pays*⁷. *Canada du temps qui passe* privilégie une photographie en couleur où prime l'interprétation esthétique du paysage. À cet égard, l'exposition présente en parallèle une série de photographies produites par le Service pour le Bureau de tourisme dans lesquelles les destinations choisies pour leur richesse emblématique et les figurants qui s'y intègrent mettent en valeur le message convenu. Les couleurs chatoyantes enjolivent la description, parfaite illustration de la conception courante à l'époque de la couleur, outil de séduction réservé à la publicité. *Canada du temps qui passe* témoigne d'une tout autre approche du paysage et de la couleur. Le motif du paysage est ici souverain et envisagé comme point d'ancrage d'une identité. Sa beauté formelle intemporelle domine et les qualités de la couleur qui structurent l'espace pictural en sont la composante essentielle. L'impression l'emporte sur la représentation réaliste.

Ces visages qui sont un pays s'attache au peuple canadien. « Ce volume, délibérément, n'identifie personne sur les plans géographiques ou ethniques, cette production ne voulant pas être une étude socioéconomique, encore moins un relevé statistique de

For their didactic aim to be fulfilled, these unaffectedly realistic images had to be perfectly clear and immediately legible: the photographers worked with large-format cameras and almost always used bland, uniform backlighting to strengthen the natural look of indoor scenes. The composition highlights the main subject and sweeps all superfluous details out of frame. The photographer usually adopted a frontal point of view; this accentuates the scene's neutrality and distances it so that the principal subject is pushed into the foreground.

Photo features were a collective undertaking in which the photographers were only the first actors in a chain of interventions. In their wake, writers built a scenario and wrote legends and accompanying texts, weaving a narrative that linked all parts of the piece in an organic, vivid relationship. The graphic designer imbued the narrative with a visual rhythm through the layout, reframing the photographs to fit harmoniously on the page and establishing a hierarchy among them: an emblematic image summarizing the topic was prominently placed to capture the reader's attention and was surrounded with complementary images. The intentionality of these constructions of words, images, and graphic design did not belong to the photographers, who often remained anonymous; although they spoke with a single voice through their exceptionally high-quality photographic work, their vision was subordinate to the propagation of an institutional point of view that blended personal approaches together.

Whereas the 1940s and 1950s were the era of propaganda for the Division, the 1960s saw a shift in focus. The mandate – to be the official photography agency of the Canadian government – remained the same, but the interpretation changed, as did modes of distribution, contexts for presenting photographs produced, and, especially, the discourse that framed its production. The Centennial of Canadian Confederation, celebrated in 1967, brilliantly marked the Division's new orientations with the publication of three commemorative books. *Stones of History*⁵ was a perfect match for the Division's mandate. This study of the architecture of the Parliament Buildings in Ottawa featured black-and-white and colour photographs of the interior by Chris Lund – the only in-house photographer still on the job – and exteriors by Malak.

The real break with the past was marked by the other two books, *Canada: A Year of the Land*⁶ and *Call Them Canadians: A Photographic Point of View*.⁷ *Canada: A Year of the Land* featured colour photographs and an aesthetic interpretation of the landscape, represented in the exhibition by a series of images produced by the Division for the Tourism Bureau in which the tourist destinations, chosen for their emblematic value and the people they pictured, promoted the desired message. The shimmering colours enhance the descriptions – a perfect illustration of the how colour was commonly viewed at the time, as an advertising tool. The book offers a completely different approach to both landscape and colour. Here, the theme of landscape dominates and is envisaged as the basis of an identity. Formal, timeless beauty leaps off the page, and the qualities of the colours that structure the pictorial space are the images' essential component. Making an impression wins out over depicting reality.

Call Them Canadians, as its title implies, portrays Canadian citizens. "The book deliberately refrains from identifying people by their geographic locale or ethnic origin for this is not a socio-economic study or a statistical review. There is not even a record of



la population canadienne. Il ne sera non plus fait mention des endroits où les photographies ont été prises. Ces précisions seraient superflues dans le cas présent où seul l'instant photographique compte⁸. » L'image règne ici sans partage. Le volume « conçu comme une version canadienne de *Family of Man*⁹ » aligne les photographies de Canadiens de tous horizons dans une mosaïque qui, comme son modèle, lamine les particularismes et propose une vision unifiée du pays.

Bien que Lorraine Monk, maître d'œuvre de ces ambitieux projets, s'éloigne délibérément du discours propagandiste des photoportages, elle n'en reste pas moins attachée à la mission du Service dans sa présentation d'un portrait des Canadiens. Ce sont les moyens qui changent. Les photographies retenues ne sont plus l'œuvre de photographes maison rompus aux conventions de la vision institutionnelle, mais d'une nouvelle génération de pigistes en phase avec les pratiques du jour. Si les images en noir et blanc des Michael Semak, Michel Lambeth, Pierre Gaudard, John de Visser, John Max et consorts mettent en lumière leur familiarité avec leurs sujets, elles le font de manière spontanée au moyen d'instantanés embrassant « l'instant photographique » dans lequel s'affirme une approche personnelle qui met sur un pied d'égalité l'esthétique et le contenu. Le livre dans sa linéarité vient renforcer la singularité de leurs images reproduites pleine page et présentées l'une à la suite de l'autre dans un jeu d'échos et de renvois au fil duquel le lecteur construira son propre parcours.

Ce qui change aussi radicalement dans ces publications est le genre des textes d'accompagnement et la place qui leur est assignée. Ceux-ci sont de nature poétique. Leur but n'est plus de surdéterminer les images par un discours dogmatique, mais de les enrober de lyrisme pour les faire accéder à la poésie qui transfigure la vie. L'image est ainsi anoblie au contact des mots qu'on lui associe. Les légendes qui inscrivaient leur contenu dans une réalité tangible et affirmaient la spécificité de leur origine s'effacent au profit d'une vision de leur portée universelle comme entités autonomes dans le monde du Beau. Cette recontextualisation esthétisante fait du photographe et de sa vision souveraine l'unique repère qui permette de les situer.

Cette reconnaissance de la photographie amorcée dans ces publications se poursuivra par la création en 1966 de la Collection de la photographie esthétique, qui transforme une banque d'images en collection en bonne et due forme, et l'ouverture en 1967 de la Galerie de l'Image, la première au Canada entièrement consacrée à la photographie. Dans le sillage de ces deux avancées significatives sur le plan de l'histoire de la photographie au pays, la série de monographies *Image*, publiée entre 1967 et 1971, fait se côtoyer la diversité des pratiques de l'époque qui vont de propositions d'artistes d'avant-garde (7, 8 et 9) au documentaire d'auteur (4 et 10) en passant par les collectifs représentatifs des pratiques régionales (2 et 6) ou encore, la monographie d'auteur (1)¹⁰. Certains des textes qui servent d'introduction à ces livres présentent l'amorce d'un discours sur la photographie proprement dite, tel celui de Ronald Solomon, éditeur des photos présentant ses choix en introduction à *Image* 6 : « Dans son rôle de commentateur, le photographe est de plus en plus conscient des relations qu'il y a entre sa propre vision, la qualité de ses images et leurs effets sur le spectateur. Il y a dans cette analyse de situations des efforts sérieux déployés afin de clarifier les messages, les mettant ainsi

where the photograph was taken. It does not matter. The photographic moment alone is supreme.»⁸ In other words, the image takes undisputed centre stage. The book, "conceived as a Canadian *Family of Man*,"⁹ fits photographs of Canadians from all over the country into a mosaic that, like its model, flattens out distinction and proposes a unified vision of the country.

Although Lorraine Monk, the orchestrator of these ambitious projects, deliberately distanced herself from the propagandist discourse of the photo feature, she remained true to the Division's mandate in her presentation of a portrait of Canadians. It was the means used that changed. The photographs chosen were the work no longer of in-house photographers inured to the conventions of the institutional vision, but of a new generation of freelancers in step with the practices of the day. Although photographers such as Michael Semak, Michel Lambeth, Pierre Gaudard, John de Visser, John Max, and their colleagues highlighted their familiarity with their subjects, there was an air of spontaneity about their black-and-white snapshots; they embraced "the photographic moment"

In making their selection from this huge archive, the curators wanted to explore "how this agency imagined Canada and Canadian identity, what role photographs played in that imagining, and how the NFB's photographic archive was – and continues to be – used."

with a personal approach that put aesthetics and content on an equal footing. The linearity of the book strengthens the singularity of their images, reproduced on full pages and presented one after another in a play of reflections and references to a path along which readers can construct their own itinerary.

What changed just as radically in these publications was the nature of the accompanying texts and their degree of importance. They were poetic in nature. Their goal was no longer to overdetermine the images through dogmatic discourse, but to enwrap them in lyricism to open their way to the poetry that transfigures life. The images were thus ennobled by the words that described them. Legends that would inscribe the photographs' content in a tangible reality and affirm the specificity of their origin were wiped away in favour of a vision of their universal draw as autonomous entities in the world of beauty. This creative recontextualization made the photographers and their sovereign vision the sole landmark for situating their pictures.

The recognition of photography, initiated in these publications, would continue with the creation in 1966 of the Creative Photography Collection, which turned an image bank into a bona fide collection and the opening in 1967 of The Photo Gallery, the first gallery in Canada devoted entirely to photography. In the wake of these two significant advances in Canadian history of photography came the series of monographs titled *Image*, published between 1967 and 1971, each of which dealt with a different practice of the time: avant-garde art (7, 8, 9), auteur documentary (4, 10), collectives representative of regional practices (2, 6), and auteur monographs (1).¹⁰ Some of the essays introducing these books act as the inception of a discourse on photography in itself. One example is



à la portée de l'homme de la rue de plus en plus intéressé à tout ce qui est visuel¹¹. » Ce passage du discours institutionnel au moyen des images à un discours sur la photographie comme technique artistique à part entière pose les balises sur lesquelles le Service poursuivra ses activités.

L'exposition propose en conclusion, à partir d'un corpus choisi, une réflexion sur la vie des images qui se perpétue dans les relectures successives auxquelles nous les soumettons. *Project Naming* et *Views from the North* se sont donnés pour mission de rapatrier dans leurs communautés d'origine les milliers d'images produites dans le Nord canadien par le Service au cours des années 1950–1960, afin d'identifier les personnes qui y figurent et recueillir les récits qu'elles suscitent. Par le recours à la parole vivante, ces documents d'une valeur ethnographique certaine qui détaillent dans une somme d'informations un univers largement inconnu à l'époque de leur production, reprennent vie et existent alors dans un nouveau regard qui n'est plus celui d'un représentant du gouvernement venu du Sud, mais dans la mémoire de la communauté qui vient complexifier le récit dont ils sont porteurs en redonnant à l'image son épaisseur. Les figurants, jusque-là figés dans leur représentation d'un type humain dans un théâtre social muet, s'animent et deviennent des personnes de chair et de sang, protagonistes d'une histoire personnelle et parties prenantes au destin collectif. Les archives vivent ainsi par leur remise en circulation dans de nouveaux contextes créés par les avancées de la recherche et dans le sillage de l'avancement de nos méthodes d'analyse tout autant que par les usages sociaux qui en sont faits et les regards successifs qui s'y sont posés.

1 On consultera avec profit les ouvrages et article suivants portant sur l'histoire du Service de la photographie : Carol Payne, *The Official Picture – The National Film Board of Canada's Still Photography Division*, Montréal, McGill-Queens University Press, 2013, 244 pages et, de la même auteure, *Un document canadien*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1999, p. 43–67; Renate Wickens-Feldman, « The National Film Board of Canada's Still Photography Division: The Griersonian Legacy », dans *History of Photography*, vol. 20, n° 3, automne 1996, p. 271–277. 2 L'exposition a été présentée à la Robert McLaughlin Gallery d'Oshawa du 23 janvier au 1^{er} mai 2016 et à l'Agnes Etherington Art Centre de Kingston du 27 août au 4 décembre 2016. 3 Panneau mural d'introduction à l'exposition. (Notre traduction.) 4 John Grierson, « The Challenge of Peace » (1945), *Grierson on Documentary*, Forsyth Hardy (sous la dir. de), Londres, Faber and Faber, 1966, p. 328. 5 Chris Lund et Malak, *Témoin d'un siècle : Le Palais du parlement canadien*, essai de Stanley Cameron, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1967. 6 Lorraine Monk, *Canada du temps qui passe*, texte de Jean Sarrazin, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1967. 7 Lorraine Monk, *Ces visages qui sont un pays recueillis par les photographes du Canada*, légendes de Rina Lasnier, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1968, 240 pages. On se référera aux p. 155 à 162 de l'ouvrage de Payne pour une analyse pointue des différences marquées entre *Ces visages* et son pendant anglais. 8 Monk, *op. cit.* 9 Note de service de Lorraine Monk à Grant McLean en date du 19 août 1963 citée par Payne, *op. cit.*, p. 146. (Notre traduction.) 10 Pour une analyse détaillée de ces productions : Martha Langford, *Photographie canadienne contemporaine de la collection de l'Office national du film*, Edmonton, Hurtig Publishers Ltd, 1984, et, de la même auteure, « The Canadian Museum of Contemporary Photography », *History of Photography*, vol. 20, n° 2, été 1996, Oxford, p. 174–180. 11 Ronald Solomon, « Introduction », *Image 6 – Une revue de la photographie contemporaine au Canada*, Ottawa, 1970, n.p.

Pierre Dessureault est spécialiste de la photographie canadienne et québécoise. À titre de conservateur, il a conçu une cinquantaine d'expositions, publié plusieurs catalogues, collaboré à plusieurs ouvrages et produit nombre d'articles sur la photographie. Depuis sa retraite, il se consacre à l'étude de la photographie internationale dans une perspective historique et, renouant avec ses premiers centres d'intérêt que sont la philosophie et l'esthétique, à l'approfondissement des approches théoriques qui ont marqué l'histoire du médium.

the introduction by Ronald Solomon, photography editor, presenting his choices for *Image 6*: "In his [the photographer's] role as commentator he is becoming more and more conscious of the relation between his vision, the quality of his images and its effect upon his audience. There are in the analysis strong indications of a continuous struggle to make the message in the photograph clear and its meaning plain to the large and ever increasing audience for visual media."¹¹ This transition from institutional discourse conveyed through images to discourse on photography as a medium on its own set the course for the Division's later activities.

As a conclusion, the exhibition offers a reflection, from a selected corpus, on how images have a life that is perpetuated in successive rereadings of them. Two projects, *Project Naming* and *Views from the North*, are repatriating into their communities of origin thousands of images produced by the Division in the North in the 1950s and 1960s, so that the people in them can be identified and the stories they evoke can be told. Through the use of oral history, these ethnographically important documents, which provide some detailed information on a world that was largely unknown at the time they were produced, are coming back to life and existing no longer through new eyes representative of the government in the South, but through the living memory of the community, which adds complexity to the narrative that they portray by returning depth to the image. The people in the pictures, previously frozen in a portrayal of a type of human being in a mute social theatre, come to life and become flesh-and-blood actors in a personal history and stakeholders in the communal destiny. The archives are thus revived by being put back into circulation in new contexts created by advances in research, and in the wake of advances in analysis methods, as much as by social uses that are made of them and the retrospective looks at them. *Translated by Käthe Roth*

1 For a wealth of information on the history of the Still Photography Division, see Carol Payne, *The Official Picture – The National Film Board of Canada's Still Photography Division* (Montreal: McGill-Queens University Press, 2013), and *A Canadian Document*, exh. cat. (Ottawa: Canadian Museum of Contemporary Photography, 1999), 13–36; Renate Wickens-Feldman, "The National Film Board of Canada's Still Photography Division: The Griersonian Legacy," *History of Photography* 20, no. 3 (Autumn 1996): 271–77. 2 The exhibition was also presented at the Robert McLaughlin Gallery in Oshawa from January 23 to May 1, 2016, and at the Agnes Etherington Art Centre in Kingston from August 27 to December 4, 2016. 3 Exhibition introductory wall panel. 4 John Grierson, "The Challenge of Peace" [1945], in *Grierson on Documentary*, ed. Forsyth Hardy (London: Faber and Faber, 1966), 328. 5 Chris Lund and Malak, *Stones of History: Canada's Houses of Parliament*, essay by Stanley Cameron (Ottawa: Queen's Printer, 1967). 6 Lorraine Monk, *Canada: A Year of the Land*, essay by Jean Sarrazin (Ottawa: Queen's Printer, 1967). 7 Lorraine Monk, *Call Them Canadians: A Photographic Point of View*, poems by Miriam Waddington (Ottawa: Queen's Printer, 1968). See Payne, *Official Picture*, 155–62, for a detailed analysis of the major differences between *Call Them Canadians* and its French-language co-publication *Ces visages qui sont un pays recueillis par les photographes du Canada*, legends by Rina Lasnier (Ottawa: Queen's Printer, 1968). 8 Monk, *Call Them Canadians*. 9 Memorandum from Lorraine Monk to Grant McLean, August 19, 1963, quoted in Payne, *Official Picture*, 146. 10 For a detailed analysis of these productions, see Martha Langford, *Contemporary Canadian Photography from the Collection of the National Film Board* (Edmonton: Hurtig, 1984), and "The Canadian Museum of Contemporary Photography," *History of Photography* 20, no. 2 (Summer 1996): 174–80. 11 Ronald Solomon, Introduction, *Image 6 – A Review of Contemporary Photography in Canada*, Ottawa, 1970, n.p.

Pierre Dessureault is an expert in Canadian and Quebec photography. As a curator, he has organized some fifty exhibitions, published catalogues, contributed to books, and written a number of articles on photography. Since his retirement, he has devoted himself to studying international photography in a historical perspective and, reviving his early interest in philosophy and aesthetics, to exploring in greater depth the theoretical approaches that have marked the history of the medium.



PAGE 68

Photographe inconnu / Unknown photographer

Veronica Foster, an employee of John Inglis Co. Ltd. and known as "The Bren Gun Girl" posing with a finished Bren gun in the John Inglis Co. Ltd. Bren gun plant, Toronto, 10 May 1941

PAGE 69

Harry Rowed, Women munitions workers enjoy a lunch-time walk with friends at the Dominion Arsenals Ltd. Plant, Quebec City (From left to right: Hélène Perry, Celine Perry, Roberte Perry, Alphonsine Roy, Laurette Maurice), 24 August 1942

PAGE 71

Gar Lunney, Governor General's Northern Tour. Three Inuit men (Joseph Idlout stands in the centre) with their Brownie cameras await the arrival of the Governor General, Vincent Massey, at Resolute Bay, Northwest Territories (Qausuittuq, Nunavut), March 1956

PAGE 73

Chris Lund, Mrs. E. Marr, physiotherapist, with Gifford, 2 ½ years old, at the walking bars in the polio clinic at the Sudbury General Hospital, March 1953

PAGE 75

Chris Lund, Examining new arrivals in Immigration Examination Hall, Pier 21, Halifax, March 1952

TOUTES LES IMAGES / ALL IMAGES

épreuves récentes à partir des négatifs originaux / contemporary prints from vintage negatives
Office national du film du Canada. Photothèque / Bibliothèque et Archives Canada
National Film Board of Canada. Photothèque / Library and Archives Canada