

# NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec*

## **Le phare du train ou le son de la lanterne. Oliver Buell et l'imagerie coloniale au Québec**

**GERMAIN LACASSE**

### **Résumé**

La modernité et surtout le 20<sup>e</sup> siècle sont considérés comme des époques où s'est consolidée lentement mais sûrement l'hégémonie de l'image et de la vision [1]. Dans la sphère de la culture et des médias, la popularité de la lanterne magique puis celle du cinéma auraient rapidement contribué à assurer cette domination de la visualité. Cette façon de chercher et décrire l'histoire est pourtant encore marquée par un penchant téléologique et une négligence des composantes sonores des spectacles d'images. Il serait plutôt erroné de nier l'importance de ces dispositifs, mais il serait pertinent de pondérer leur apport par une reconsidération des dimensions orales de l'histoire des technologies et des spectacles. L'article qui suit examine et approfondit à cette fin l'histoire et la pratique d'Oliver Buell, lanterniste qui fit carrière au Québec pendant une trentaine d'années. Il montrait avec grand succès au Canada et au Québec ses impressionnantes photos de la construction du chemin de fer transcanadien et de la rébellion des Métis de l'Ouest qui s'y opposèrent. L'immense sympathie au Québec pour Louis Riel laisse supposer que Buell atténuait par son commentaire le discours colonialiste de ses images. L'étude de son activité permettra de mieux situer la lanterne magique dans l'épistémè de son époque, en prenant en compte le contexte et les traces de l'oralité comme indices signifiants dans le portrait historique, tout en précisant l'histoire et la pratique d'un photographe peu connu mais relativement important.

### **Le triomphe du visuel, vraiment?**

La lanterne magique est connue depuis longtemps au Québec et au 19<sup>e</sup> siècle elle faisait déjà partie du divertissement populaire et même de l'imaginaire des romanciers. Louis Fréchette parlait des lanternistes ambulants qu'on appelait « montreurs de villes » et le romancier Antoine-Gérin Lajoie inventait dans un de ses romans le personnage Pierre Guérin, qui visite la France vers 1830 et se retrouve sans le sou. Il achète une lanterne magique et gagne son pain en faisant des conférences illustrées sur Napoléon (Major, p. 192). L'historien Pierre Véronneau, qui a consacré une étude fouillée au projectionniste ambulant de cinéma William Shaw, précise que celui-ci avait commencé sa carrière comme lanterniste dont le circuit comprenait le Sud du Québec et le Nord des États-Unis (Véronneau, p. 47-80). Véronneau mentionne aussi un fournisseur montréalais « spécialisé en matériel pour lanterne magique » : « Hearn and Harrison, Established 1857, (Mrs. S. W. Harrison, Fred. G. Rowe, R. de Mesle), Manufacturers of Optical, Mathematical, Nautical and Surveying instruments, Magic Lanterns and Photographic Goods, 1640-1642 Notre Dame St. ». Le bottin montréalais de l'époque montre que ce commerce existait depuis 1866; il fabriquait et vendait des instruments d'optique et de mathématique, auxquels il ajouta en 1898 la mention de lanternes magiques et de matériel de

photographie, ainsi que d'instruments de navigation.

On pourrait longuement poursuivre cette énumération pour démontrer que le Québec du 19<sup>e</sup> siècle était déjà entré dans le paradigme de la visualité et suivait ainsi le parcours téléologique dans lequel on a souvent inscrit l'arrivée du cinématographe pour sa capacité de reproduire le mouvement du visible. Cette représentation des choses n'est pas dénuée de pertinence et le 21<sup>e</sup> siècle accentue ce qui se développait au 19<sup>e</sup> et s'exacerba au 20<sup>e</sup>. L'explosion du cinéma comme divertissement de masse et sa consécration comme 7<sup>e</sup> art ont certes donné beaucoup de poids à cette description surtout iconique de l'histoire. Lentement mais sûrement le cinéma s'est imposé au Québec comme ailleurs et a permis l'émergence d'un cinéma national dynamique et aujourd'hui aussi reconnu que bien établi.

On reconnaît cependant que l'originalité de ce cinéma a largement été liée à ses aspects sonores. Le cinéma direct est vu et surtout entendu comme le mouvement le plus important dans son histoire, et il est associé à la prise de son synchrone donnant une place majeure à la parole populaire et la langue vernaculaire. Plus récemment on s'est intéressé à l'époque du cinéma muet pour montrer comment la parole y était déjà importante dans l'appropriation nationale du cinéma étranger. Ces prises en considération de la parole et du contexte sonore pourraient maintenant être reportées de la même façon sur une histoire des dispositifs visuels au 19<sup>e</sup> siècle. L'objectif n'est pas de nier l'importance de ces dispositifs, mais de pondérer leur apport par une reconsidération des dimensions orales de l'histoire des technologies et des spectacles. L'article qui suit examinera à cette fin le contexte et la pratique d'Oliver Buell, lanterniste qui fit carrière au Québec pendant une trentaine d'années. Il montrait avec grand succès au Canada et au Québec ses impressionnantes photos de la construction du chemin de fer transcanadien et de la rébellion des Métis de l'Ouest qui s'y opposèrent. L'immense sympathie pour Louis Riel au Québec laisse supposer que Buell atténuait par son commentaire le discours colonialiste de ses images. L'étude de son activité permettra de mieux situer la lanterne magique dans l'épistémè de son époque, en prenant en compte le contexte et les traces de l'oralité comme indices signifiants dans le portrait historique.

### **1<sup>ère</sup> partie : l'œil et l'oreille, en théorie**

Il est maintenant généralement admis que le 19<sup>e</sup> siècle a été marqué par l'émergence de la visualité, culture iconique qui s'est élargie de façon exponentielle au 20<sup>e</sup> siècle. Des théoriciens majeurs ont étudié cette question, depuis Baudelaire et ses écrits sur la photographie, en passant par Heidegger qui définit la modernité comme l'époque où le monde devient objet de la vision, jusqu'à Jonathan Crary qui pense que les appareils du 19<sup>e</sup> siècle (ce qu'on appelle le pré-cinéma) ont constitué un nouveau sujet, l'observateur subjugué par la modernité technique. Crary et beaucoup de théoriciens contemporains sont inspirés par les écrits de Michel Foucault, dont les travaux sur l'assujettissement ont suscité beaucoup d'enthousiasme.

Nous proposerons ici une autre approche de cette épistémè appelée généralement « culture visuelle », en nous basant sur nos travaux antérieurs sur les bonimenteurs de film et en les associant

à des études récentes sur la lanterne magique au tournant du 20<sup>e</sup> siècle. La réflexion d'une théoricienne américaine, S. J. Nayar, nous sera particulièrement précieuse pour développer notre réflexion. Dans un article publié en 2009, elle propose la notion de « oral épistémè of visual narrative » (Nayar, p. 147). En s'inspirant comme nous des travaux de Walter Ong sur l'oralité, elle écrit que le cinéma muet apparaît dans une « économie noétique » où les figures de l'oralité sont encore souvent prédominantes et ne seront secondarisées qu'après le passage à un cinéma plus littéraire et une privatisation de l'expérience spectatorielle : « capitalistically motivated privatization of the spectatorial process » (p. 107). Nous écrivions en 2000 dans notre ouvrage sur les bonimenteurs de film que ceux-ci ont été les médiateurs d'une expérience semblable à celle du passage de l'oralité à l'écriture à la fin du Moyen Âge : « L'émergence de la prose écrite introduisit l'usage d'une deixis littéraire fondée sur l'absence du locuteur, son abstraction. La deixis assigne une position au sujet; la deixis orale était un système exigeant la présence de l'énonciateur et de l'énonciataire. La prose écrite a substitué à cette relation une autre où l'énonciataire est présent (le lecteur) mais l'énonciateur devient une figure abstraite. Le cinéma introduit à son tour une nouvelle deixis où l'énonciataire est présent mais l'énonciateur représenté par des figures sur un écran, lesquelles se meuvent dans un monde clos assignant une position au spectateur » (Lacasse, p. 190). Notre argumentation reposait sur une analyse de l'énonciation dans le cinéma muet où le bonimenteur s'appropriait la position de l'énonciateur. Nayar ne tient pas compte de la présence du bonimenteur et fonde son approche de « l'épistémè orale de la narration visuelle » sur d'autres figures de l'oralité qu'elle retrouve dans le cinéma muet et dans le cinéma indien populaire (Bollywood), autant dans leur structure (narration épisodique, répétition, etc.) que dans leur mode d'adresse (frontalité, clichés) ou leur vision du monde (collective, non intérieure, manichéenne) (p. 148). Son approche fondée sur une argumentation parallèle recoupe pourtant la nôtre de nombreuses façons.

Plusieurs autres historiens et théoriciens de la lanterne magique démontrent de façon convaincante et bien documentée l'importance de l'oralité dans le spectacle de lanterne du 19<sup>e</sup> siècle et dans le spectacle de cinéma qui s'y insère souvent avant de le remplacer. La théorie générale en est une de l'oralité bien plus que de la visualité; cette dernière deviendra un des aspects de la modernité émergente, par exemple au Japon où le « Pure Film Movement » voulut évincer les « benshis », ces bonimenteurs locaux. Mais l'oralité demeure très importante dans toute l'histoire du cinéma muet et reprend ses droits de façon plus audible après les débuts du « parlant ». Dans les articles parus dans la presse corporative britannique du tournant du 20<sup>e</sup> siècle pour prodiguer des conseils aux conférenciers de lanterne magique, il est toujours entendu que la parole est déterminante dans ces spectacles lanternistes, et qu'une projection sans commentaire verbal est un spectacle sans intérêt et raté : « Instead of having to explain the slides, the lecturer should have the slides explaining him. That really is the main object of having the lantern at lectures at all, namely, to let the audience have a better idea of the subject or place spoken of, by showing them pictures of the same. It too often seems that the slides are the principle attraction, and the lecturer a mere accessory to the entertainment, or, as it then becomes, show of slides. » (Kember, p. 423). Que les promoteurs soient

des entrepreneurs ou des propagandistes, que leurs buts soient commerciaux, ou éducatifs, ou politiques de gauche ou de droite, les spectacles proposaient le divertissement en même temps que l'instruction, et leurs promoteurs étaient soucieux de cet effet combiné. Au près de ces populations les projections ont joué un rôle important dans l'atteinte de ces objectifs et pour le développement des organisations qui les propageaient, mais aussi dans la diffusion de la culture visuelle moderne. Les historiens qui s'occupent de cette période insistent cependant sur l'importance de l'orateur et son talent, qui sont pour eux déterminants dans le succès du spectacle (Eifler, p. 376–378).

Cette démonstration ne nous semble plus à faire. Pourtant nous proposons ici de la déconstruire pour la consolider. Le cas que nous décrivons, celui du lanterniste québécois Oliver Buell, constitue un véritable contre-exemple de la théorie que nous avons développée. Comme nous le verrons, Buell compte peu sur la parole et sur sa capacité oratoire, il laisse ses images prendre la place principale, justifie sa façon de faire et fournit les arguments aux journalistes qui font l'éloge de sa méthode. Sa pratique pourrait donc être interprétée comme un exemple parfait d'une domination de la culture visuelle au tournant du 20<sup>e</sup> siècle et une réfutation de notre approche. Nous proposerons cependant des conclusions différentes basées sur notre théorie des pratiques visuelles orales et prenant appui sur le concept d'« épistémè orale de la narration visuelle » formulé par notre collègue Nayar. Nous montrerons que ce n'est que lentement que la visualité s'est imposée comme dominante dans la définition de la modernité, et qu'elle ne s'est jamais vraiment affranchie de l'oralité. La singularité de la pratique de Buell telle qu'étudiée au Québec montre que son usage parcimonieux de la parole était plutôt exceptionnel chez les lanternistes et que cette exception atteste de l'importance de l'oralité même à l'époque où les images et leurs projections deviennent une industrie.

## **2<sup>e</sup> partie : Olivier Buell « Biopic »**

Oliver Buell est né à Henry County, Illinois, en 1844, fils d'un photographe dont il apprit le métier (Monaghan, p. 2). Il semble avoir débuté sa carrière de photographe vers 1856, puis être devenu un montreur ambulant de lanterne magique, dont on trouve une première trace dans la région de Détroit en 1873. Il a ensuite pratiqué ce métier toute sa vie, voyageant aux États-Unis, au Canada et peut-être en Europe. Pour ses spectacles, il utilisait un système appelé « stereopticon » qui comportait deux projecteurs opérés par un assistant (souvent son épouse Alice, qui voyageait avec lui) qui assurait la suite des vues pour ne pas briser le rythme. La source lumineuse était un brûleur au gaz. Buell insistait pour appeler ses spectacles « entertainments » et ses photographies des « transparencies » (Monaghan, p. 3). Il ne semble pas avoir expliqué cette dernière préférence mais elle pourrait signifier qu'il préparait lui-même ses négatifs au lieu d'utiliser le matériel disponible dans le commerce.

Ses archives montrent que les églises catholiques étaient son principal client, car il y présenta un nombre considérable de spectacles pendant toute sa carrière. On devine donc qu'au Québec il dut être très populaire. Il partageait les profits avec l'église hôte, ce qui lui permettait d'obtenir gratuitement la salle et de bénéficier du réseau publicitaire de l'institution. Ce modèle d'affaires était peut-être suggéré par le commanditaire (l'église) car il fut le même pour d'autres ambulants, par

exemple la comtesse d'Hauterives lors de ses tournées au Québec. On ne sait pas si Buell était catholique, mais il a épousé une Canadienne nommée Alice et si celle-ci était catholique, elle pouvait certainement être une excellente conseillère. Buell était peut-être aussi un catholique de descendance irlandaise, car ses deux filles ont été baptisées à l'église St-Patrick de Québec.

Son premier passage au Québec semble avoir eu lieu en 1873. On le trouve d'ailleurs inscrit dans l'annuaire Lovell's de Montréal en 1875-76 : « Buell O.B., Buell's Stereopticon, bds at Ottawa Hotel, 246 St-James ». Mais il n'est pas inscrit l'année suivante, on ne le retrouve ensuite qu'en 1883-84 : « Buell O.B., professor, 120 St Famille ». Il visita Montréal et Québec où il prit plusieurs clichés, qu'il présenta plus tard dans un spectacle intitulé « Views of Two Continents » qui comportait des vues de Montréal, Québec, le fleuve St-Laurent et la rivière Gatineau, de même que des photos des États-Unis et de l'Angleterre, ces dernières sans doute achetées auprès de divers fournisseurs. Il profitait évidemment de ses déplacements pour prendre de nouvelles images qu'il intégrait à ses « entertainments ». Buell protégeait son exclusivité : il ne vendit presque jamais ses photographies, en gardant la quasi-exclusivité pour ses spectacles (Monaghan, p. 6).

Jusqu'en 1884, les tournées de Buell semblent s'être déroulées dans le Nord-Est des États-Unis et dans l'Est canadien. Ensuite il décide de profiter, comme les autres photographes, de l'immense intérêt que suscite la construction du chemin de fer canadien vers l'Ouest et le Pacifique. Il obtient la permission de voyager sur les trains du CPR, probablement en échange de photos qu'il fournit à ce commanditaire, pour lequel ses spectacles seront aussi une publicité considérable. Il est donc témoin des événements liés à la construction de la voie ferrée, dont la rébellion des Métis francophones en 1885, la répression sévère dont ils sont victimes, et la mise à mort de leur chef, Louis Riel, que Buell a photographié pendant son procès à Regina et montré ensuite au Québec dont il connaissait l'intérêt passionné pour cette cause. La pendaison de Riel a suscité au Québec une indignation qui a mené à la création d'un parti nationaliste dont le chef, Honoré Mercier, est devenu premier ministre.

Buell fit pendant cette période des centaines de photographies des Prairies, des montagnes Rocheuses, de la voie ferrée et des trains, mais aussi des autochtones de l'Ouest, entre autres le chef Blackfoot Poundmaker, qu'il photographia pendant son emprisonnement et le procès qu'il subit en 1886 pour s'être opposé à la cession des terres autochtones au gouvernement du Canada. Buell ne doutait pas de l'intérêt que ses photos d'Amérindiens susciteraient dans l'Est, car il en fit de soigneuses versions teintées. Il photographia également le premier ministre Macdonald en tournée dans l'Ouest; Monaghan écrit que Buell était très doué pour introduire des éléments dramatiques ou romanesques dans des photographies de paysage, où il répartissait adroitement quelques personnages dans des poses étudiées [6].

Pendant son voyage dans l'Ouest, Buell fit connaissance des missionnaires oblats à qui il semble avoir enseigné l'art de la photo et de la lanterne magique qu'ils utilisèrent ensuite pour la prédication. Dans l'ouvrage *Les Indiens de l'Ouest canadien vus par les Oblats*, Anne-Hélène Kerbiriou parle abondamment du père oblat Émile Legal, qui fut missionnaire dans l'Ouest canadien et laissa de bonnes archives personnelles (Kerbiriou, p. 79). Il possédait une lanterne magique et des plaques

achetées en France, qu'il utilisait dans la prédication auprès des autochtones. Il fit la connaissance de Buell, dont Kerbiriou dit qu'il était un des importants producteurs et exploitants de vues de lanterne (et stéréoscopiques) pour les églises catholiques (p. 79). Legal passa deux jours avec Buell en 1885 et prit des cours de photographie l'année suivante chez un autre photographe de la frontière, Francis. D'autres Oblats de l'Ouest, Le Vern et Le Guen, faisaient encore de la photo sur plaques vers 1920. Kerbiriou écrit que « la photographie a précédé les colons en invitant à la colonisation, et par la suite les photographes ont accompagné les colons » (p. 76). Elle explique que les photos des autochtones de l'Ouest canadien ont contribué à répandre l'idée de « vanishing race », laissant croire qu'ils disparaissaient du territoire qu'on invitait les blancs à venir occuper.

Buell revient à Montréal en 1886 et reprend ses spectacles dans l'Est du Canada et des États-Unis. Il photographie la grande inondation de Montréal en 1886 (Glenbow, p. 1). Il s'installe à Québec en 1887 et devient père de famille; sa première fille Frances naît en 1889 et est baptisée à l'église St-Patrick (Monaghan, p. 9 et 11). Il présente des spectacles à Québec et ailleurs, mais étend ses voyages jusqu'en Ontario, les Maritimes et Terre-Neuve pour présenter des projections et faire des photos qu'il ajoutait constamment (Glenbow, p. 2). En 1893 sa vie est bouleversée par une tragédie : sa femme donne naissance à une deuxième fille, Alice, mais celle-ci meurt au cours des mois suivants [2]. Buell déménage à Boston mais semble avoir poursuivi la même activité, rayonnant dans tout l'Est américain et canadien [3]. Il revient s'installer à Montréal vers 1900. Il présente de nombreux spectacles au Québec (Trois-Rivières, Valleyfield, Richmond, etc.) et photographie entre autres Hull et Ottawa juste après l'incendie qui ravage les deux villes le 26 avril 1900. Il présente ces photos dans des spectacles en Ontario pendant les semaines suivantes, en particulier dans la région de Peterborough qui est un diocèse catholique. Il fait d'autres voyages dans l'Ouest en 1904 et 1905, photographiant entre autres la cérémonie d'inauguration de la province de l'Alberta le 1<sup>er</sup> septembre 1905. Il est à Victoria au printemps 1906 et projette de passer les mois suivants dans les Rocheuses (Glenbow, p. 3). Aux États-Unis son activité a aussi été assez intense. Il a fait de nombreux séjours dans les montagnes du New Hampshire qu'il a photographiées pour les projeter dans des spectacles présentés à Nashua, Berlin, Lewiston, etc. Il déclare à plusieurs reprises vouloir se consacrer à la Nouvelle-Angleterre et y faire autant de photos qu'au Canada.

Rien n'est connu de son activité après 1906. Monaghan écrit qu'il est décédé d'une crise cardiaque et a été enterré à Montréal le 14 avril 1910, à l'âge de 66 ans [4]. Ses archives ont été léguées en 1980 par son petit-fils né à Calgary [5]. Elles ont été données au Glenbow Alberta Institute Archives de Calgary. Ce musée détient environ 150 photos de Buell, consacrées surtout à l'Ouest canadien et la rébellion métisse, toutes visibles en ligne sur le site web du musée. Quelques dizaines d'autres photos sont dispersées dans d'autres collections : Musée McCord, Archives Nationales, Musée ferroviaire canadien. C'est très peu comparé aux milliers de clichés qu'il a faits durant sa carrière. Le reste de sa considérable production semble perdu. Les autres documents de la collection sont des lettres et des coupures de presse relatives à ses spectacles. Il en avait conservé des dizaines, rendant compte de ses projections dans l'Est canadien et américain. Curieusement, il n'a noté ni les dates ni

de quel journal elles sont tirées; elles semblent cependant toutes postérieures à 1893, année du décès de sa fille.

En 1984 eut lieu à l'Université Concordia (Montréal) une exposition partielle de ses photos, préparée par l'historien canadien David Monaghan. Un catalogue fut publié pour accompagner l'exposition. Il contenait une courte biographie et les reproductions d'une trentaine de photos montrant la grande qualité du travail de Buell, qui n'avait rien à envier à des sommités comme Notman et Livernois. Cette exposition fut le seul mais très louable effort de perpétuation du travail de ce grand artiste de la photo. Voici deux exemples tirés de la collection et exposés en 1984.



Cette impressionnante photographie d'Oliver Buell, intitulée « Engine 154 on Mountain Creek Bridge, Beaver Valley, Selkirks » (coll. Glenbow Archives) montre les travaux d'ingénierie considérables que nécessita la construction du chemin de fer transcontinental canadien [6]. Les dimensions considérables du viaduc ferroviaire, mises en évidence dans ce très large plan d'ensemble, marquent le triomphe du chemin de fer et de la machine à vapeur sur une nature aussi sauvage et démesurée que celle des montagnes Rocheuses et des arbres géants de la côte Ouest. Le train semble minuscule dans une nature gigantesque, mais le pouvoir de la photographie correspond à celui de l'ingénierie de l'époque : la technique est au poste de commande et la politique suit ses ordres, l'alliance des deux triomphe de tous les obstacles, et la lanterne magique projette vers l'arrière du train la nature vaincue que le phare éclairait vers l'avant. Quelques années plus tard, pendant la Première Guerre mondiale, le cinéma remplira une fonction similaire, les caméras filmant depuis l'avion les résultats au sol du bombardement aérien. Le projecteur montre dans l'obscurité de la salle ce que le phare du train éclairait pendant la nuit, mais ce positif obtenu dans le noir est la trace d'une destruction de cultures autant que de natures : les Métis et Louis Riel, tout comme les Blackfoot et PoundMaker, sont condamnés à partir du moment où ils sont visibles dans l'objectif de la caméra ou dans le faisceau du phare. Pour les cultures du passé, la visibilité est mortelle lorsqu'incluse dans le paradigme de la

modernité. Pour survivre il faut se trouver derrière l'appareil photo plutôt que devant. D'autres l'ont déjà écrit, mais avec raison : les indigènes n'avaient nullement tort quand ils pensaient que la photographie supprimait leur âme, car elle annonçait aussi la destruction de leur corps.



Fig. 2: Oliver Buell, « Harrison Lake », giclée *on watercolour paper*, 11" x 14", coll. Glenbow Archives.

Cette autre photographie est considérablement différente, dans un style qu'on pourrait appeler le romantisme postferroviaire. Au lieu du cheval de fer rompant la jungle boréale, sont ici montrées au milieu d'une nature gigantesque deux embarcations que la dimension du paysage cadré rend minuscules. Buell a composé sa photographie avec grand art, attendant patiemment le moment où la surface de l'eau serait assez calme pour refléter les montagnes éclairées par un soleil de plomb. La surface du fjord est d'un calme rare et ajoute à la tranquillité qui semble tout entière offerte aux canotiers contemplatifs. On remarque cependant que les barques ne sont pas celles des Amérindiens et qu'aucun d'entre eux n'est visible dans le cadre; pour profiter au Blanc, la nature ne doit montrer aucun autre Sauvage. Les nombreux travelogues qui montrent à cette époque la nature sauvage et le chemin de fer pour s'y rendre sont en fait la preuve que cette nature a perdu son altérité, qu'elle est désormais offerte à la vue et à la propriété du plus offrant. La carte postale est le premier titre de propriété de la modernité photographique, son impression coïncide avec l'éviction du squatteur, autochtone, métis, immigrant, Canadien français ou autres.

### **3<sup>e</sup> partie : images sans bruit (d'abord)**

Avant d'étudier la bande sonore des projections de Buell, examinons d'abord comment étaient montrées les images, la visualité du spectacle, en somme. Buell projette ses photographies sur de très grands écrans, jusqu'à 10 mètres de large quand il peut, sinon il prévient qu'un écran trop petit nuit à la qualité des images. Sa femme l'assiste (Glenbow, p. 4). Il semble avoir parfois eu d'autres auxiliaires (Glenbow, p. 5). Il utilise deux lanternes : « The canvas was twenty-five feet back of the proscenium, and the great double lantern was on the parquet floor ». Un journaliste de Lewiston

(Maine) qui semble bien connaître l'art de la photo vient l'interviewer et rend compte de la conversation avec admiration. Il écrit que Buell a été le premier lanterniste aux États-Unis à avoir abandonné les cylindres de gaz « oxy-hydrogen » pour utiliser plutôt une pompe à essence. Il ajoute qu'il projette trois fois plus de photos que son compétiteur alors très connu, John Stoddard. Buell n'aime pas qu'on appelle ses photos « lantern slides »; tel qu'indiqué et expliqué précédemment. Il préfère le terme « transparencies » [7]. Il n'utilise pas les « dry plates » courantes qu'il trouve opaques et médiocres. Il se sert d'un grand-angulaire qui lui permet d'obtenir une netteté d'image qui semble avoir constamment ébloui le public. Le journaliste croit que Buell est l'inventeur de la méthode qu'il utilise.

Le spectacle de Buell est ce qu'on appelle un « travelogue » et est clairement conçu comme un voyage (Glenbow, p. 6). Il commence souvent par des photos prises en mer depuis un bateau, l'arrivée de ce bateau à Halifax ou St-John (NB), et se poursuit sur des images de tout le Canada d'est en ouest. Au Québec, il comporte de nombreuses photos de la Gaspésie et du Golfe qui impressionnent souvent les journalistes et le public : « Prof. Buell is a genuine artist, the cloud and atmospheric effects which he introduces into his photographic being far in advance of anything we have heretofore seen in the finest work » (Glenbow, p. 7). Il montre les grandes villes canadiennes reliées par le chemin de fer (Montréal, Winnipeg, Calgary) et insiste beaucoup sur les montagnes Rocheuses. La deuxième partie du spectacle est souvent consacrée à l'Europe, mais semble varier selon le lieu de projection : le Royaume-Uni, l'Allemagne, la France, les « lieux saints », le « tour du monde » (Égypte, Turquie) et les États-Unis.

Pour les parties non canadiennes, il utilisait sans doute des photos achetées. Il insère aussi des photographies de sculptures célèbres et des reproductions en couleurs de tableaux de grands peintres. Des villes d'Europe, il montre aussi les grandes églises et les prélats importants. Le spectacle a eu plusieurs titres qui ont évolué dans le temps : « Across the Continent »; « New Way Around the World »; « Many Scenes in Many Lands »; « Two Continents ». Sa collection considérable lui permettait de présenter différents spectacles au même endroit pendant quelques jours. Très souvent est projetée une photo du curé de l'église où est présenté le spectacle, de même que les photos des Premiers ministres canadiens et de la reine Victoria. Quand il retourne dans une ville déjà visitée, il montre des photos anciennes et d'autres nouvelles. Il insère des parties religieuses pour lesquelles il semble avoir préparé des fonds qui impressionnent le public : « At intervals the religious and allegorical pieces were shown, the dissolving manipulation of which excited the wonder of the audience, while the subjects conveyed highly moral lessons » (Glenbow, p. 8).

Buell se déplace en train et prend des photos le long du parcours. Aux États-Unis, il voyage entre autres sur le « Bangor and Aroostook », le « Maine Central » et le « Boston and Maine » (Glenbow, p. 9). En Nouvelle-Angleterre, il projette de nombreuses photographies de cette région avant de montrer celles du Canada et du monde. Il présente très souvent son spectacle dans les villes où se trouvent d'importantes communautés canadiennes-françaises. Le public et les journalistes québécois sont aussi impressionnés que ceux du Canada ou des États-Unis : « Tout cela passait devant nous comme

dans un mirage féérique, et cela vivait, agissait, respirait; l'illusion était complète, le spectateur pouvait se croire faisant partie des scènes qu'il admirait et applaudissait » (Glenbow, p. 10). Les spectacles sont souvent présentés les dimanches, sans doute parce que c'est le jour de congé des travailleurs. Les autres jours de la semaine, Buell prend ses photos et se déplace. « Buell is the best limelight operator in the country » (Glenbow, p. 11).

#### **4<sup>e</sup> partie : images et autres bruits**

Il manque à l'histoire d'Oliver Buell un volet qu'il faut aujourd'hui essayer d'éclaircir : sa pratique de conférencier, aussi importante que ses projections, puisqu'il s'agit de leur vie dans l'espace social de l'époque. Le son associé à cette pratique est un élément essentiel de l'histoire, il s'agit du bruit de la rencontre entre les images et leurs spectateurs par l'intermédiaire des manipulations et des commentaires de Buell et des médiateurs auxquels il recourait, et des réactions des spectateurs. Le bruit et l'écho de ces images en quelque sorte. Bien sûr l'expression semble stéréotypée; pourtant on ne tend presque jamais l'oreille vers ces bruits.

Parfois Buell fait une petite introduction verbale pour résumer le spectacle, par exemple à Nashua : « It is my intention to show you some splendid photographic scenes in different parts of the world. We will start in Turkey and Europe, and from there go to the Holy Land... ». Il continue en disant qu'ils verront ensuite les villes, églises et monuments d'Europe et des Îles britanniques, puis le Canada d'est en ouest (Glenbow, p. 12). Dans la suite du spectacle Buell agit très différemment des autres lanternistes populaires (Stoddard, Holmes, etc.). Il projette ses « transparencies » de façon plutôt rapide et peut en montrer plusieurs centaines pour un spectacle de deux à trois heures. Il n'est pas un très bon orateur et préfère s'en tenir à des commentaires brefs et explicatifs, sans effet rhétorique : « The professor lets the pictures largely speak for themselves and does not burden his company with too much talk. » (Glenbow, p. 13) Mais quand il présente son spectacle devant un auditoire francophone, il requiert une personnalité locale pour traduire. C'est souvent le curé de l'église: à Marbleton (Québec), Buell donne les explications en anglais et le curé J.-A. Bussière traduit en français (Glenbow, p. 14). À Québec, Buell fait preuve de perspicacité en faisant commenter les photos de la rébellion des Métis par un des avocats de Louis Riel, F.-X. Lemieux (Glenbow, p. 15).

En Nouvelle-Angleterre, il présente ses spectacles dans des villes où vivent des communautés canadiennes-françaises qui assistent en grand nombre à ses représentations (Glenbow, p. 16). Il agrmente le spectacle en s'informant pour pouvoir montrer des éléments familiers : « He asked several where their native place was just before the entertainment and then carried them back to their childhood during the entertainment by showing the scenes of their native village. This was much appreciated. » (Glenbow, p. 17) Lors d'une représentation à Saint-Jean de Terre-Neuve, Buell montre un énorme iceberg près du port et un spectateur s'écrie : « You can almost hear the waves splashing against the berg » (Glenbow, p. 18). À Arthabaskaville, il montre les lieux de la déportation acadienne et la « résidence d'Évangéline » (Glenbow, p. 19). En une occasion (Portland, Maine) il signale qu'un habitant de la ville est visible sur la photo du procès de Riel : W. P. McCormack qui était propriétaire de l'Hôtel où Buell logeait pendant le procès à Regina (Glenbow, p. 20). À Lewiston (Maine), il présente

les plaines d'Abraham en parlant surtout de Wolfe (Glenbow, p. 21).

Les réactions du public sont en général décrites comme enthousiastes; ça n'étonnera personne puisque le spectacle est conçu dans la plus grande complaisance et répond aux attentes : « ...the Professor explained to his charmed hearers the various points of interest. So beautifully does he connect the incidents of Canadian History with the views of her matchless scenery, that his exhibition combines a treasure of art with a school of historical instruction. » (Glenbow, p. 22) Lors d'un spectacle présenté à Windsor (Ontario), Buell montre le premier ministre Macdonald que l'auditoire applaudit; Wilfrid Laurier est présenté, mais ne suscite que peu d'applaudissements. Lorsque sont projetées les photos de la rébellion, les gens applaudissent « enthusiastically » à la vision des troupes et de leurs officiers, mais pas pour Riel et les chefs métis et autochtones (Glenbow, p. 23).

L'accompagnement musical est toujours important. Il y a généralement un chanteur ou une chorale qui font entendre des chants religieux ou patriotiques, et des musiciens ou un orchestre qui jouent des airs connus : « Throughout the evening Miss Eliza Gibbon, that charming little pianist, followed the tourists around the world with a continuous melody of national and popular airs. » (Glenbow, p. 24) Les artistes sont recrutés sur place et les œuvres sont probablement sélectionnées par Buell dans le répertoire familier de l'époque. Des pièces sont interprétées pendant la projection, d'autres pendant les intermèdes, mais toujours assorties aux images qu'elles accompagnent ou précèdent. Les noms des artistes sont mentionnés dans les comptes rendus; c'était peut-être leur cachet, aucune mention ne laissant croire que Buell leur en versait un. La plupart étaient sans doute recrutés par le curé de l'église visitée et leur contribution permettait d'augmenter les entrées et le pourcentage perçu par la paroisse.

### **5<sup>e</sup> partie : dire et montrer Louis Riel**

La partie consacrée à Riel et la rébellion du Nord-Ouest est présentée comme la seule série de photos existante illustrant ce conflit. Buell soulignait d'ailleurs très souvent qu'il était le seul détenteur de ces images : « Remarquons en passant que le portrait de Riel que nous avons vu hier soir est le véritable portrait, le seul qui soit fidèle. » (Glenbow, p. 25) La série montre l'arrivée des troupes, les officiers, les prisonniers métis, le procès de Riel. Ses photos de ces événements montraient cependant surtout les troupes canadiennes et leur déploiement sur place. Monaghan écrit que ces photos étaient « produced no doubt, to convey an idea of law and order imposed through military might » (p. 4).

Lorsque Buell montre au Québec le procès de Riel, cette partie du spectacle suscite beaucoup plus d'attention, de sa préparation et sa présentation jusqu'à son compte rendu. Les articles de journaux mentionnent la chose avec plus de détails : à Trois-Rivières, le dimanche 30 avril 1899, il a été abondamment annoncé par le journal local. Le premier article insiste sur « l'intérêt particulier pour des spectateurs français » [8]. Le texte comporte ensuite une liste de photos montrant l'intervention des troupes contre la rébellion des Métis : l'arrivée des troupes; la route de Batoche; les Métis prisonniers; Riel s'adressant au jury [9]. Le compte rendu du spectacle est plutôt dithyrambique. Le rédacteur écrit que le clou de la soirée a été « la série de vues relatives à l'insurrection de 1885 [...] »

les spectateurs ont réellement vécu à nouveau ces heures émouvantes et déjà si lointaines ».

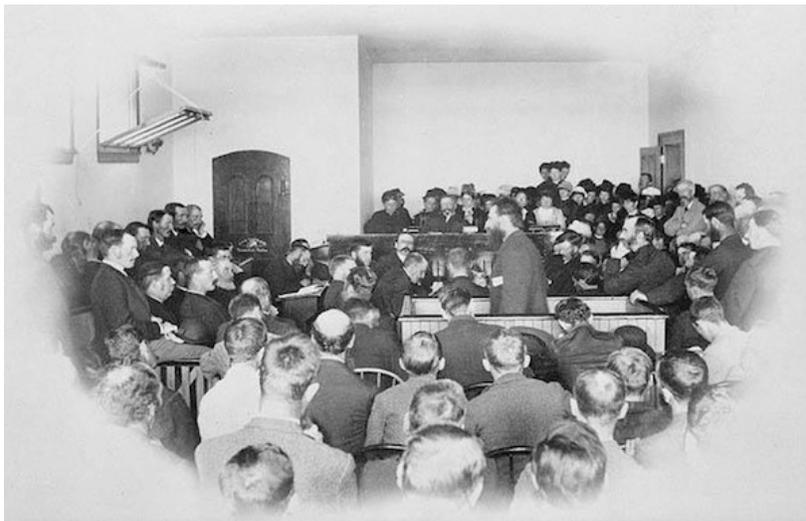
C'est à Québec que les photos de la rébellion sont les plus médiatisées. Un régiment de soldats de la ville avait participé à l'expédition contre Riel, dont les avocats étaient aussi des habitants de la capitale. Buell montre les photos de ces personnes, et fait commenter le procès de Riel par l'avocat Lemieux qui l'a défendu. Les journaux rendent compte de détails beaucoup plus précis que dans les comptes rendus habituels : « Nous avons vu Riel et sa prison, le palais de justice où Riel fut jugé et condamné, les portraits des prisonniers métis, celui de Lépine, de Garnot, du juge Richardson, de Poundmaker, de Gros-Ours, de Crow-Foot, etc. » (Glenbow, p. 26) La réception semble avoir été particulière. Alors que dans les autres régions les spectateurs applaudissent les militaires, ici ils semblent avoir manifesté leur antipathie envers le juge : « La galerie, en apercevant le portrait du magistrat stipendiaire Richardson, siffle. Elle acclame les défenseurs de Riel à la barre. » (Glenbow, p. 27). L'avocat Lemieux commente les photos illustrant le procès, mais il se permet également des détails dont la trivialité étonne aujourd'hui : « On revoit des figures amies, le 9<sup>e</sup> voltigeur de Québec, qui a été salué au passage par une formidable bordée d'applaudissements. On reconnaît parmi eux le révérend Faguy, aumônier du bataillon. On voit aussi le capitaine Pinault, qui se trouvait en ce moment dans la cuisine, semblait tout alléché par l'odeur du fumet. M. Lemieux fit alors une remarque piquante en disant que le brave capitaine était toujours le premier rendu quand il s'agissait de manger. » (Glenbow, p. 27)

La série de textes de journaux québécois conservés par Buell date surtout de 1898 et après; on ne sait pas s'il montrait les photos de la rébellion avant. Lors d'un spectacle à Winnipeg, il montre des vues du Canada, des États-Unis et de l'Angleterre, mais aucune photo de la rébellion des Métis, qu'il présente presque toujours ailleurs (Glenbow, p. 28). Sans doute voulait-il éviter la controverse dans les endroits où le sujet était trop délicat. Cependant la rébellion est le seul « événement » montré par Buell, le reste est intemporel. L'histoire qu'il raconte sous forme de travelogue, c'est l'épopée du chemin de fer canadien et le mythe national du pays qui justifie cette construction. Il est le scientifique qui a enregistré les traces de cet événement et peut ensuite les montrer et les magnifier. La rébellion des Métis est le climax de cette épopée, le seul épisode où la construction piétine : elle s'arrête parce que des gens sans culture, qui n'ont pas compris ses bienfaits, s'y opposent. Ils doivent être maîtrisés, écartés, alors l'armée intervient, combat les rebelles, les livre à la justice qui les juge et les condamne.

Il fallait donc documenter soigneusement cet épisode de l'épopée et le montrer aussi soigneusement afin que la raison en soit comprise et que le pouvoir de la locomotive et de la lanterne soit définitivement admis. Pour éviter de frustrer les sensibilités des Canadiens français, Buell avait trouvé la rhétorique appropriée : il s'agissait d'une « rébellion romantique » (entendre : dépassée, cherchant à préserver le passé contre la modernité) et son chef, malgré ses grandes qualités, ne pouvait que connaître un destin tragique : « ...romantic rebellion wherein the eloquent young Riel met his lamented death. » (Glenbow, p. 29)

Présentant les choses ainsi, il justifiait de façon démagogique la répression des Métis et insinuait

qu'il s'agissait d'un épisode clos, un triste souvenir, une fatalité dont les images montraient qu'elle faisait désormais partie du passé. On peut évidemment émettre des doutes sur l'efficacité de cette rhétorique. Un siècle et demi plus tard, le souvenir de Riel est encore bien vivant au Québec et ailleurs, alors les spectateurs canadiens-français de cette époque n'étaient peut-être pas si crédules ou convaincus qu'ils auraient dû l'être par les photographies et les paroles. Mais ces spectacles présentés dans des églises, supervisés par des curés et des évêques à qui on versait une partie des profits, ne laissaient pas beaucoup de place au questionnement ou à la contradiction. Malheureusement, les journaux de l'époque ne semblent pas avoir non plus publié de critique de Buell et de sa vision des choses. Mais qui aurait songé alors à critiquer la perfection de la locomotive et de l'appareil photographique?



Examinons la photo de Riel à son procès, mais aussi comment Buell l'annonce et comment le journal rend compte du spectacle. Riel est cadré en plan d'ensemble dans la salle du tribunal, entouré par les avocats, juges, officiers divers et d'autres personnes qui sont peut-être des spectateurs, dont plusieurs femmes tout au fond. Riel est debout dans le box des accusés, une sorte de clôture en bois qui masque le bas de son corps. Il est tourné vers la gauche et fait face au jury devant lequel il est en train de plaider sa cause. Tous sont tournés vers lui et très attentifs; le moment paraît crucial. À Trois-Rivières, les annonces du spectacle insistaient sur les images de Riel plus que sur tout le reste, détaillant les sujets des photos de cette partie. Le compte rendu indique que cette série fut jugée la plus intéressante, et qu'elle rappelait des souvenirs lointains mais émouvants. Les autres photos de la rébellion étaient comme une sorte de crescendo menant au procès : l'arrivée des troupes, les prisonniers et Riel parmi eux, le palais de justice. L'exécution ne fut pas photographiée, mais elle était par défaut l'élément central que tout le reste préparait. Buell en arrivait ensuite à la conclusion : les photos du chemin de fer qui put être achevé après que les Métis et leur chef eurent été vaincus.

Buell a présenté ces images de Riel et de la rébellion à Trois-Rivières, mais ne les montre pas à Valleyfield un an plus tard, offrant plutôt un spectacle très centré sur la religion : Rome et la Terre Sainte. Pourquoi? Peut-être les avait-il déjà présentées à Valleyfield? Mais avait-il déjà montré ces images au Québec auparavant? Même si Buell respectait probablement la sensibilité canadienne-

française face à ces événements, le média pouvait être le message : ses photographies si réussies et la machine qui les projetait contribuaient à constituer une représentation nouvelle et impressionnante de ces événements. Riel n'avait pas été vaincu par le train, mais par la lanterne magique. Celle-ci réactualisait les événements et leur triste mais inéluctable conclusion : le chef métis et son peuple avaient été vaincus par la technologie moderne qui permettait de le démontrer encore 15 ans plus tard. C'est ce que permettent de souligner autant le compte rendu que les annonces de la projection : ce qui est annoncé, c'est la perfection de la machine, et les réactions rapportées sont les applaudissements que les spectateurs lui adressent.

### **La dite visualité**

Concluons notre rencontre avec Buell par un retour sur la conversation avec les théoriciens étudiés en introduction et pendant le parcours. Ceux-ci nous proposent une théorie générale où la modernité est associée à une primauté de la culture visuelle. Cette théorie est aujourd'hui difficilement contestable, mais elle peut être raffinée en prenant en considération son rapport avec l'oralité. Oliver Buell était un photographe de talent qui voulait fonder son succès sur la mise en évidence d'une technologie complexe. Il impressionnait les publics par la qualité de ses photographies et de leur dispositif de présentation et concevait des spectacles qui correspondaient au paradigme émergent de la modernité technologique. Ses images et ses montages montraient aux spectateurs canadiens et américains les victoires de l'industrie ferroviaire sur une nature autrefois dominante et sur des populations considérées comme des obstacles à l'expansion de cette modernité vue comme incontournable.

Pourtant ces images ne pouvaient se passer de commentaires. Chacune devait être brièvement présentée pour la localiser et l'ancrer dans le temps et l'espace; des textes auraient pu remplir cette fonction, mais la parole était alors l'adjuvant le plus simple et le plus commun. Une suite d'images pouvait constituer un montage narratif rudimentaire, mais la narrativité reposait encore sur la continuité des commentaires. Ce qui démontre de façon convaincante l'importance de l'oralité et de la parole dans ces spectacles qu'on voulait peu volubiles, c'est la fréquente et importante médiation verbale effectuée par des agents locaux à qui Buell devait confier la création et la gestion du rapport entre le public local et des images venues d'ailleurs. Ceux-ci ne se contentaient pas de traduire un discours immuable, ils créaient un dialogue entre les images et le public, transformant au besoin la rhétorique de mise en valeur des photos et de leur assemblage.

Cette compréhension plus fine de la pratique de Buell correspond aux différentes théories d'une oralité photographique et cinématographique, développées par notre équipe et les recherches de S. Nayar et autres cités plus haut. Le concept le plus pertinent ici nous semble celui d'« épistémè orale d'une narration visuelle », puisqu'il permet de mieux situer l'émergence et l'ascension de la visualité au sein d'un environnement encore dominé par l'oralité. Pour avoir une vision élargie du phénomène, il faudrait aussi retourner aux travaux brillants de Miriam Hansen qui proposait l'idée de « modernité vernaculaire ». Elle pensait que la rapide évolution du langage cinématographique avait permis le développement d'une esthétique moderne dont le cinéma hollywoodien fut un moment l'épicentre, mais elle constatait également que cette modernité avait suscité toutes sortes de formes hybrides par

la transformation ou l'adaptation locale de ses récits et de ses figures (Hansen, p. 59–77). La pratique d'Oliver Buell correspond à cette description même s'il ne fit jamais de films ni de projections cinématographiques. Il misait sur l'attrait d'un dispositif analogique nouveau et d'une esthétisation technique des images pour propager le récit de la modernité canadienne, mais la rencontre de ses images fixes et de son récit prétentieux avec des publics disparates exigeait une médiation qui devait être confiée à la parole d'un intervenant local. L'orateur extraordinaire qu'était Louis Riel aurait pu un jour remplir ce rôle, mais il était debout sur la voie devant le phare du train et ne pouvait finir ailleurs que dans le faisceau du projecteur commenté par une autre voix.

## NOTES

[1] Cet article a été écrit dans le cadre d'une recherche intitulée « Pratiques cinématographiques orales » financée par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. L'auteur tient à souligner l'appui reçu du Glenbow Museum de Calgary, détenteur d'une importante collection d'archives de photos et de lettres d'Oliver Buell.

[2] David W. Monaghan, p. 6. Il ne parle pas du décès d'Alice, mais la naissance, le décès et le déménagement durant la même année permettent de supposer avec justesse cette tragédie. Durant les années suivantes d'ailleurs, les journaux mentionnent souvent que Buell voyage avec sa femme et sa fille.

[3] David W. Monaghan indique que Buell déménagea à Boston, mais les articles de journaux indiquent parfois qu'il habite New York, ville mentionnée parfois aussi comme son lieu de naissance.

[4] Dans l'annuaire Lovell's de Montréal en 1907–08 est inscrite « Buell Mrs O B 108 University »; c'est probablement sa femme. Elle reste inscrite jusqu'en 1911–12.

[5] Un communiqué accessible en ligne annonce le don: [scaa.sk.ca/ourlegacy/solr](http://scaa.sk.ca/ourlegacy/solr) (Consulté en février 2012).

[6] Les photos incluses dans l'article viennent du Glenbow Institute de Calgary, où sont disponibles pour visionnement en ligne 145 photographies faites par Buell.

[www.knowalberta.ca/results/q/oliver%20buell/;jsessionid=DA6E48230AD275C256F1C3ECC51106B8](http://www.knowalberta.ca/results/q/oliver%20buell/;jsessionid=DA6E48230AD275C256F1C3ECC51106B8) (Consulté en février 2012). Il semble n'y avoir aucune photo du Québec.

[7] Anonyme, « Amusements. Prof. Buell's Entertainment », *Lewiston Evening Journal*, 17 février 1892, p. 8 (trouvé dans *Google News Archive* en mai 2012).

[8] Articles (anonyme) dans *Le Trifluvien* du 25 et du 28 avril et du 2 mai 1899.

[9] Les photos de Buell conservées dans les archives semblent celles consacrées aux troupes, mais les annonces du spectacle de Trois-Rivières laissent penser qu'il y avait plusieurs autres photos montrant les rebelles.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1.– MONOGRAPHIES

*Annuaire Lovell de Montréal et sa banlieue* (1842–1999), disponible en ligne à l'adresse :

<http://bibnum2.banq.qc.ca/bna/lovell/index.html> (Consulté le 15 mars 2012).

KERBIRIOU, Anne-Hélène, *Les Indiens de l'Ouest canadien vus par les Oblats*, Septentrion, Québec, 1996.

LACASSE, Germain, *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma muet entre tradition et modernité*, Paris/Québec, Méridiens-Klincksieck/Éditions Nota Bene, 2000.

MAJOR, Robert, *Jean Rivard ou l'art de réussir. Idéologies et utopies dans l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie*, Presses de l'Université Laval, Québec, 1991.

MONAGHAN, David W., *Professor Oliver Buell (1844-1910), Photographer*, Concordia Art Gallery, Montreal, 1984. La plupart des informations biographiques viennent de cette monographie, la seule connue sur le travail de Buell. Elle accompagnait une exposition de ses photos qui a eu lieu à l'Université Concordia; elle contient aussi les reproductions d'une quinzaine de clichés.

## 2.- ARTICLES DE REVUES

EIFLER, Karen, « Between attraction and instruction: Lantern shows in British poor relief », *Early Popular Visual Culture*, vol. 8, n° 4, 2010, p. 363-384. Accessible en ligne : [www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17460654.2010.513819](http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17460654.2010.513819) (Consulté le 15 octobre 2012).

HANSEN, Miriam, « The Mass Production of the Senses : Classical cinema as Vernacular Modernism », *Modernism/Modernity*, vol. 6, n° 2, 1999, p. 59-77.

KEMBER, Joe, « Go thou and do likewise: Advice to lantern and film lecturers in the trade press 1897-1909 », *Early Popular Visual Culture*, 8:4, 2010, p. 419-430.

To link to this article: [dx.doi.org/10.1080/17460654.2010.513822](http://dx.doi.org/10.1080/17460654.2010.513822) Consulté le 15 octobre 2012.

NAYAR, Sheila J., « Seeing voices: Oral pragmatics and the silent cinema », *Early Popular Visual Culture*, 7:2, 2009, p. 147. To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/17460650903010691> (Consulté le 15 octobre 2012).

VÉRONNEAU, Pierre, « Cinéma ambulant et implantation urbaine : l'activité de William Shaw dans le contexte des Cantons-de-l'Est », *Cinémas*, vol. 6, n° 1, 1995, p. 47-80.

## 3. - ARCHIVES PUBLIQUES

GLENBOW ALBERTA INSTITUTE ARCHIVES, CALGARY, CANADA, FONDS OLIVER BUELL

(identifiées ci-après comme suit : Glenbow Archives, n° 1, etc.)

ATTENTION : les articles découpés par Buell et conservés par le Glenbow Museum sont souvent sans indication de provenance ou de date, et sans numéro de référence. La localisation indiquée ici est celle des fichiers numérisés transmis à l'auteur par le Glenbow Museum. La numérotation qui suit est celle de l'ordre de présentation dans le présent article.

Glenbow Archives, n° 1 : Article « Music and Drama. At Music Hall Last Evening ». (Lewiston, Maine) Début du fichier n° 1.

Glenbow Archives, N° 2 : Article « Prof. Buell. Prof. Buell is busy taking photographs... » Début du fichier n° 5.

Glenbow Archives, N° 3 : Article « Official Photographer of CPR Pays Victoria Second Interesting Visit ». Début du fichier n° 1.

Glenbow Archives, N° 4 : Article « Prof. Buell's Lecture. He Entertained a Large Audience at City Hall on Sunday Evening ». Milieu du fichier n° 4.

Glenbow Archives, N° 5 : Article « New Way Around the World. Prof Buell's Exhibition », probablement à St-John Terre-Neuve. Début du fichier n° 1.

Glenbow Archives, N° 6 : Article « Across the Continent. Prof. Buell's Beautiful exhibition in the Music Hall » à Lewiston Maine. Début du fichier n° 1. Cet article décrit avec beaucoup de détails un spectacle et les impressions du chroniqueur.

Glenbow Archives, N° 7 : Article « Across the Continent. Prof. Buell's Beautiful Exhibition in the Music Hall » à Lewiston Maine. Début du fichier n° 1.

Glenbow Archives, N° 8 : Article « Prof. Buell's Entertainment. A Crowded Audience », à St-John Terre-Neuve. Début du fichier n° 1.

Glenbow Archives, No 9 : Article « Prof. Buell's Lecture. He Entertained a Large Audience at City Hall on Sunday Evening ». Milieu de fichier no 4.

Glenbow Archives, N° 10 : Article « Salle Jacques-Cartier. Les vues de paysages, de villes... ». Milieu de fichier n° 4.

Glenbow Archives, N° 11 : Article « Across the Continent. A large audience gathered in the Rink on Tuesday... ». Début de fichier n° 3.

Glenbow Archives, N° 12 : Article « Nashua Daily. In Many Lands », Nashua Telegraph. Début de fichier n° 6.

Glenbow Archives, N° 13 : Article dont le titre manque dans la copie numérisée. Milieu du fichier n° 4. On trouve plusieurs autres commentaires du même genre : « ...as the various panoramic scenes passed over the canvas, attended as these were by the succinct explanations vouchsafed by the Professor... » (Article « Professor Buell's Entertainment », St-John Terre Neuve. Début du fichier n° 2.) « He delivers no lecture but simply announces the views » (Articles sans titre « Views by Prof. Buell along the Gaspé coast are wonderful. » Fin de fichier n° 6).

Glenbow Archives, N° 14 : Article « Marbleton et East Angus ». Début du fichier n° 4.

Glenbow Archives, N° 15 : Article « Le procès de Riel ». Fin de fichier n° 3.

Glenbow Archives, N° 16 : Article « Prof. Buell Attracts a Large Audience of French Canadians ». Milieu de fichier n° 4.

Glenbow Archives, N° 17 : Article sans titre « Prof. Buell's Entertainment was one of the best ever given in town... »

Glenbow Archives, N° 18 : Article au titre manquant, débutant ainsi « Last night fog, rain, and mud... » rendant compte d'un spectacle à St-John's, Terre-Neuve.

Glenbow Archives, N° 19 : Article « Le professeur Buell » Début de fichier n° 4.

Glenbow Archives, N° 20 : Article « Four Thousand Miles of Travel » Début de fichier n° 3.

Glenbow Archives, N° 21 : « Music and Drama. At Music Hall Last Evening », Lewiston Maine Début du fichier n° 1.

Glenbow Archives, N° 22 : Article « Around the World. The Exhibition given Tuesday... » Début du fichier n° 3.

Glenbow Archives, N° 23 : Article « Prof. Buell's Entertainment », Windsor Ontario. Début du fichier n° 2.

Glenbow Archives, N° 24 : Article « A Pleasing Entertainment. Prof. Buell's stereopticon at Bullard's Hall... ». Milieu du fichier n° 5.

Glenbow Archives, N° 25 : Article « Salle Jacques Cartier. Les vues de paysages, de villes... ». Milieu du fichier n° 4.

Glenbow Archives, N° 26 : Article « À la salle Jacques-Cartier. La représentation donnée hier soir... » Début de fichier n° 5.

Glenbow Archives, N° 27 : Article « La représentation de M. Buell. Hier soir à la salle St-Pierre... » Début du fichier n° 5.

Glenbow Archives, N° 28 : Article « Around the World. A Highly Pleased Audience... » Début du fichier n° 3.

Glenbow Archives, N° 29 : « Official Photographer of CPR Pays Victoria Second Interesting Visit » Début du fichier n° 1.

### **DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE**

**Germain Lacasse** est professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Spécialiste du cinéma des premiers temps et du cinéma québécois, il a consacré ses premières recherches à l'histoire comparée du bonimenteur dans différents pays. Depuis quelques années il dirige un projet de recherche consacré aux rapports historiques et théoriques entre le cinéma et la tradition orale, dans les films ou autour d'eux. Il est aussi associé depuis 2005 au CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture du Québec) avec lequel il étudie la contribution du cinéma dans l'émergence de la culture artistique au Québec. Ses principales publications sont *Histoires de scopes* (1989), *Le bonimenteur de vues animées* (2001) et *Pratiques orales du cinéma. Textes choisis* (2011).