

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*DOCUMENTER LA PANDÉMIE* : ANALYSE DE LA VALEUR PATRIMONIALE  
DE LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE SUR LA COVID-19 DU MUSÉE  
McCORD (MONTRÉAL, 2020)

TRAVAIL DIRIGÉ (9 cr.)  
PRÉSENTÉ À M. VINCENT LAVOIE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
À LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR

SOPHIE BERTRAND

DÉCEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont à Mm Hélène Samson pour s'être généreusement rendu disponible pour répondre à mes questions.

Je tiens à remercier M. Vincent Lavoie pour ses conseils, son encadrement et sa patience tout au long de ma rédaction.

Merci à ma fidèle partenaire de cursus de maîtrise en muséologie, Mylène Lachance-Paquin pour les rires, les doutes et les multiples travaux d'équipe.

Merci    Michel Huneault pour nos collaborations. Merci également à François Vallée et Audray Charbonneau, avec qui j'ai collaboré pour une mission muséale et qui m'ont partagé leur expérience de la maîtrise et de la rédaction du travail dirigé. Je remercie également à Marie-Hélène Roch pour le soutien et les conseils pratiques.

Merci à deux femmes importantes dans ma vie qui, sans le savoir, m'ont inspirée dans le processus complexe de la rédaction d'un mémoire : Anaïs Faucher et Muriel Guaveia.

Enfin je remercie ma famille, particulièrement ma mère, fidèle soutien dans mon cursus universitaire, et mon conjoint et mon fils, mes deux lumières.

## AVANT-PROPOS

L'intérêt de cette étude se situe à la rencontre de deux champs disciplinaires qui nous anime : la photographie et la muséologie. Le premier étant déjà confirmé par une carrière professionnelle de presque vingt ans, la formation de l'autre s'est présentée naturellement dans une continuité d'approfondissement du médium pratiqué. Notre engagement dans le cursus de la maîtrise a été dès le départ motivé par cet objectif : réfléchir aux usages muséaux de la photographie. En ce sens, nous avons mené la majorité de nos travaux universitaires autour des expositions et de leurs dispositifs scénographiques, et des collections de photographies.

Si la photographie fait constamment l'objet de nos recherches, le Musée McCord a lui aussi été le terrain récurrent de nos travaux tout au long de notre parcours universitaire. Outre sa mission, sa programmation et ses valeurs que nous apprécions, c'est son importante collection de photographies et les projets développés relatifs à celle-ci qui nous ont inspiré nos recherches. De ce fait, il nous a paru évident de poursuivre nos réflexions sur l'institution et ses initiatives muséales en nous appuyant ici sur nos expériences complémentaires. Ce travail est la continuité d'un questionnement survolé dans notre rapport de stage<sup>1</sup> à partir duquel nous tentons de fournir aujourd'hui des pistes de réflexion. Par conséquent, nous tenons à préciser que certaines informations

---

<sup>1</sup> Bertrand, S. (2021). *Immersion dans le Département de photographie du musée McCord : Collection et exposition*. [Rapport de stage].

factuelles indispensables ont été replacé dans notre étude afin de contextualiser notre propos.

\* Veuillez noter que l'utilisation du genre masculin a été adoptée en tant que valeur neutre afin de faciliter la lecture de ce travail.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	iii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	viii
RÉSUMÉ .....	x
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I.....	4
MISSION PHOTOGRAPHIQUE ET PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE .....	4
1.1 La mission exceptionnelle du Musée McCord (avril-juillet 2020).....	5
1.2 Concept et origines des missions photographiques .....	9
1.2.1 La Mission héliographique de 1851 .....	10
1.2.2 La mission de la Farm Security Administration (FSA) .....	13
1.2.3 La mission photographique de la DATAR .....	15
1.3 Évolution des formes et des usages de la photographie dans les missions photographiques .....	20
1.3.1 L'image comme document testimonial .....	20
1.3.2 La photographie documentaire : entre vocation sociale et parti pris esthétique .....	22
1.3.3 La fonction documentaire dans une approche artistique contemporaine .....	24
CHAPITRE II .....	27
CONSTITUTION D'UN PATRIMOINE DOCUMENTAIRE SUR LA PANDÉMIE DE LA COVID-19 : LE POTENTIEL DE LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE.....	27
2.1 Avril 2020 : la déclaration de l'UNESCO pour la sauvegarde d'un patrimoine documentaire.....	28
2.2 Qu'est-ce que le patrimoine documentaire ? .....	30

2.2.1	La notion de patrimoine .....	30
2.2.2	Le patrimoine documentaire .....	32
2.3	La valeur patrimoniale de la photographie .....	35
2.4	Exposer la pandémie, exposer un patrimoine documentaire ? .....	38
2.4.1	<i>Lockdown Italia</i> au Musée du Capitole.....	38
2.4.2	<i>COVID-19 et nous par Magnum photos et vous</i> au Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge .....	40
2.4.3	Projet collectif <i>Échappées</i> .....	43
CHAPITRE III .....		45
LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE SUR LA COVID-19 DU MUSÉE MCCORD : ANALYSE DE LA GENÈSE D'UN PATRIMOINE (ÉTUDE DE CAS) .....		45
3.1	Rappel et mise en contexte de la mission photographique .....	46
3.1.1	Les ambitions institutionnelles.....	46
3.1.2	Modalités de diffusion des images .....	49
3.2	Évaluation des critères de valeur patrimoniale de la mission .....	51
3.2.1	La photographie vernaculaire patrimonialisable .....	52
3.2.2	Anticiper le patrimoine .....	55
3.2.3	La mise en exposition de la mission photographique : une valeur ajoutée pour sa patrimonialisation ? .....	59
CONCLUSION .....		63
ANNEXE A Entretien avec Hélène Samson .....		68
ANNEXE B La mission photographique / volet 1 .....		69
ANNEXE C La mission photographique / volet 2 .....		70
ANNEXE D Exemples de missions photographiques .....		71
ANNEXE E UNESCO, Communiqué du 3 avril 2020 /1 .....		72
ANNEXE F UNESCO, Communiqué du 3 avril 2020 /2 .....		73

ANNEXE G UNESCO, Communiqué du 3 avril 2020 /3 .....	74
ANNEXE H Projets photographiques sur la pandémie .....	75
ANNEXE I Tableau Du système des valeurs patrimoniales selon Jean Davallon ....	76
ANNEXE J Critères évaluation du patrimoine documentaire (selon registre des Mémoires du monde du canada) / 1 .....	77
ANNEXE K Critères évaluation du patrimoine documentaire (selon registre des Mémoires du monde du canada) / 2 .....	78
APPENDICE A Critère d’acquisition d’un objet – Musée Mccord /1 .....	79
APPENDICE B Critère d’acquisition d’un objet – Musée Mccord /2 .....	80
BIBLIOGRAPHIE .....	81

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

ARIP	Association de la recherche sur l'image photographique
BnF	Bibliothèque nationale de France
CCI	Comité consultatif international
CCUNESCO	Commission canadienne pour l'UNESCO
CHSLD	Centres d'hébergement de soins de longue durée
CNRS	Centre nationale de la recherche scientifique
COVID	Corona Virus Disease
DATAR	Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale
FPAC	Fonds photographique d'auteurs contemporains
FR3	France Régions 3 (chaîne de télévision publique française aujourd'hui renommé France 3)
FSA	Farm Security Administration
ICA	Conseil international des Archives (International Council on Archives)
ICOM	Conseil International des Musées
IFLA	Fédération internationale des associations de bibliothécaires et des institutions (International Federation of Library Associations)

MCQ	Musée de la civilisation de Québec
MICR	Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge
MoMA	Museum of Modern Art
OMS	Organisation mondiale de la santé
O.W. I	Office of War Information
PCPD	Programme pour les collectivités du patrimoine documentaire
R. A	Resettlement Administration
UNESCO	Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
U. S	United States

## RÉSUMÉ

Ce travail dirigé s'intéresse à la valeur patrimoniale des missions photographiques et plus particulièrement, à celle de la mission photographique *Documenter la pandémie* du Musée McCord initiée au début de la pandémie de COVID-19. Pendant la crise sanitaire de 2020, l'UNESCO a lancé un appel pour la sauvegarde du patrimoine documentaire sur la pandémie en cours. Notre objectif est donc d'offrir ici une analyse visant à vérifier la valeur patrimoniale du projet muséal de l'institution montréalaise en regard des attentes de la structure onusienne. Pour ce faire, nous avons réfléchi sur l'usage du médium photographique et du modèle de « mission » en réponse à la pandémie. Afin de répondre à notre question de recherche à savoir si la mission photographique du Musée McCord remplit les conditions patrimoniales, nous avons tout d'abord voulu étudier le cas de missions photographiques ayant joué un rôle important dans la patrimonialisation de la photographie. Nous avons tenu également à vérifier comment la photographie documentaire s'inscrit dans une conception du patrimoine documentaire. Les résultats obtenus nous ont menés à reconnaître une dimension patrimoniale au projet photographique du Musée McCord. Pour finir, notre étude ouvre la réflexion vers une nouvelle problématique : à quelles conditions la constitution d'un patrimoine documentaire commun sur la pandémie est-elle possible ?

Mots clés : Musée McCord, mission photographique, patrimoine documentaire, UNESCO, documenter la pandémie.

## INTRODUCTION

Au début d'avril 2020, l'UNESCO publie une déclaration intitulée *Transformer la menace du COVID-19 en une occasion de soutenir davantage le patrimoine documentaire*. (UNESCO, 2020). Adressé aux institutions de mémoire et aux États membres, cet appel met en lumière la collecte et la préservation d'une documentation sur la pandémie en cours. Quelques jours plus tard, sans lien apparent avec la publication onusienne (H. Samson, conversation en visioconférence, 27 avril 2021), le Musée McCord décide de lancer une mission photographique pour rendre compte de la crise sanitaire à Montréal. Le projet photographique est nommé *Documenter la pandémie* et inclut deux volets : un volet participatif intitulé *Cadrer le quotidien : histoires de confinement*, et une commande institutionnelle offerte à un professionnel.

Michel Huneault, le photographe engagé pour réaliser le second volet, est l'un de nos collaborateurs réguliers. Bénéficiant d'une confiance entre pairs, celui-ci nous a partagé les enjeux rencontrés tout au long de sa mission, mais aussi des images qu'il a prises durant le mandat. D'août à décembre de la même année, nous avons effectué notre stage prévu dans le cadre de la maîtrise en muséologie<sup>2</sup> auprès d'Hélène Samson, la conservatrice Photographie du Musée McCord, qui a supervisé également la mission. L'une de nos tâches a été de collaborer à une future exposition des deux volets de la mission photographique. C'est, par ailleurs, au terme de ce stage que nous avons pris connaissance de la déclaration de l'UNESCO. Depuis, nous n'avons cessé de réfléchir

---

<sup>2</sup> Le stage était initialement prévu en juin 2020 mais il a été retardé par les enjeux pandémiques dont la fermeture des musées. La mission ne faisait donc initialement pas partie de notre stage.

sur l'existence d'une corrélation entre le projet du Musée McCord et le patrimoine documentaire. C'est ce que nous allons tenter de vérifier tout au long de ce travail.

Devant ces préoccupations institutionnelles à propos de la constitution d'un patrimoine documentaire sur la pandémie en cours, nous avons décidé d'utiliser nos observations de terrain combinées à une analyse théorique pour étudier la problématique suivante : la mission photographique du musée McCord possède-t-elle d'ores et déjà une valeur patrimoniale ? Si oui, selon quels critères ? La proximité et l'expérience dont nous avons bénéficié, associées à une analyse de la documentation sur le modèle des missions photographiques précédentes ainsi que sur le patrimoine documentaire, nous a permis de nourrir des pistes de recherche et d'avoir les outils nécessaires pour proposer des réponses.

Afin de vérifier notre hypothèse selon laquelle, de prime abord, la mission photographique présenterait plusieurs caractéristiques d'un patrimoine documentaire, nous avons choisi de nous référer autant aux théories muséales, à celles de la photographie, qu'à la documentation de l'UNESCO sur le sujet. Grâce à une collecte de données regroupant notamment les informations recueillies auprès d'Hélène Samson lors d'un entretien réalisé pour les besoins de cette recherche (Annexe A), et à une analyse théorique et documentaire de la notion de patrimoine, nous avons appliqué les caractéristiques propres au patrimoine documentaire à la mission photographique du Musée McCord. Ceci dans le but de vérifier la viabilité de notre hypothèse. L'enjeu principal étant ici d'anticiper la valeur patrimoniale d'un projet en lien avec l'actualité et dont les finalités sont encore à déterminer.

La structure de notre travail se présente en trois chapitres. Le premier chapitre se propose de situer l'interrelation entre la photographie et le modèle de mission photographique. Pour ce faire, nous nous proposons de définir le concept de mission photographique afin de le confronter à la proposition du Musée McCord dont nous

allons offrir une mise en contexte descriptive. Il nous a semblé nécessaire de situer ce type de projet dans une historiographie des missions en prenant exemple sur trois missions photographiques majeures. Ceci nous permettant, par la suite, de préciser les fonctions institutionnelles attribuées aux missions photographiques, mais aussi le rôle que ces dernières ont occupé dans l'évolution et la patrimonialisation de la photographie documentaire.

Dans un cadre plus théorique, le second chapitre aborde le concept plus large de patrimoine et cherche à définir la notion de patrimoine documentaire. Cela dans le but de nous éclairer sur la reconnaissance d'une valeur patrimoniale à la photographie et d'établir un lien entre photographie et patrimoine documentaire. Pour illustrer le propos, cette question de la photographie comme patrimoine documentaire est suivie d'une présentation de trois projets photographiques et expographiques qui ont été réalisés récemment, montrant le potentiel de l'usage de la photographie documentaire dans la constitution d'un patrimoine commun sur la pandémie.

Enfin, notre dernier chapitre se consacre à notre étude de cas, la mission photographique du Musée McCord. Rappelant dans un premier temps les ambitions et les intentions muséales à l'origine du projet photographique, nous avons évalué, dans un second temps, les critères de patrimonialisation de celui-ci. En nous appuyant sur un système de classement des valeurs patrimoniales (Riegl, 2001/1903) adapté dans une perspective contemporaine (Davallon, 2006), il nous a semblé pertinent de vérifier le potentiel patrimonial de chacun des volets du projet *Documenter la pandémie*. À cet effet, notre premier sous-point se concentre sur les photographies vernaculaires soumises par les participants du projet *Cadrer le quotidien : histoires de confinement*. Le sous-point suivant s'intéresse au volet professionnel et tend à confirmer le respect des critères patrimoniaux des photographies destinées à la collection du musée. Enfin, le dernier sous-point propose de réfléchir au rôle qu'une exposition du projet serait appelée à jouer dans le processus de patrimonialisation.

## CHAPITRE I

### MISSION PHOTOGRAPHIQUE ET PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

Ce premier chapitre s'applique à démontrer la relation qu'entretiennent la photographie et les missions photographiques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous tenterons de démontrer l'efficacité de cette union pérenne pour témoigner des enjeux sociétaux et comment la mission photographique confère aujourd'hui une valeur testimoniale à la photographie. Dans un premier temps, nous situerons notre objet d'étude qui est la mission photographique initiée par le Musée McCord en avril 2020 durant la pandémie de COVID-19. Dans un second temps, nous nous proposons d'éclaircir le concept et les origines des missions photographiques. En nous basant sur les cas de trois missions pionnières, nous tenterons de mettre en lumière l'interrelation entre les institutions étatiques et culturelles et leur rôle dans la reconnaissance patrimoniale des missions photographiques. Cet angle nous permettra de développer, dans un dernier point, l'évolution des pratiques de la photographie documentaire et de ses fonctions concomitantes à l'histoire des missions photographiques.

## 1.1 La mission exceptionnelle du Musée McCord (avril-juillet 2020)

Le Musée McCord est une institution montréalaise qui a fêté son centenaire en 2021. Musée de l'histoire du Canada et plus particulièrement de l'histoire sociale de Montréal, il dédit sa mission à traiter des enjeux sociétaux et à présenter le patrimoine canadien par le biais d'expositions des objets de ses collections ou des œuvres d'artistes contemporains locaux (Musée McCord, 2021a). En 2021, le musée possède cinq importantes collections : « Art documentaire », « Costume, mode et textiles », « Cultures autochtones », « Culture matérielle » et « Photographie ». Le médium photographique occupe une place majeure dans l'institution qui se définit, entre autres, comme un « musée de la Photographie » (McCord, avril 2020). Les Archives photographiques Notman<sup>3</sup>, la collection documentaire, ainsi que la collection d'appareils photo constituent les trois axes de la collection et rassemble plus de 1 300 000 objets photographiques (McCord, 2021b). Selon la politique muséale, les critères relatifs à l'acquisition d'une photographie doivent répondre, entre autres, à des représentations de sujets locaux ou nationaux — tels que les événements, les traditions, l'architecture, les paysages, les différentes communautés, etc. — par des procédés techniques et des qualités esthétiques diverses (Musée McCord, 2018)

En mars 2020, la pandémie de COVID-19 et les directives sanitaires obligent la fermeture des musées montréalais. En réponse à l'arrêt forcé de ses activités, le Musée McCord décide de mettre en place une mission photographique thématique composée de deux volets photographiques. Le projet *Documenter la pandémie* est officiellement

---

<sup>3</sup> Du photographe canadien-écossais William Notman (1826-1891).

lancé le 8 avril 2020 avec la publication d'un communiqué de presse (McCord, avril 2020).

Le premier volet, géré par les départements des Communications et de l'Action éducative, citoyenne et culturelle, est consacré à la création d'une archive photographique par les citoyens confinés (voir Annexe B). Exclusivement soumises en ligne, les photographies illustrent le quotidien des participants. *Cadrer le quotidien : histoires de confinement* répond en cela à l'invitation lancée par le Musée de la civilisation de Québec (MCQ) aux institutions culturelles québécoises, de colliger les témoignages visuels, textuels ou matériels (objets) des Québécois sur les expériences du confinement et de la crise sanitaire (MCQ, 2020).

Le second projet comporte une visée archivistique dont une partie du contenu se destine à la collection du musée. Car dès le début de la pandémie, sans avoir pris connaissance du projet participatif du MCQ, le département Photographie pense lui aussi à entreprendre une action et produire une archive sur l'évènement historique qui se déroule ici et maintenant. Après une réflexion conjointe entre la direction et la conservatrice Hélène Samson, la forme adoptée par l'institution se révèle être une commande photographique (H. Samson, conversation en visioconférence, 27 avril 2021). L'objectif est le suivant : engager un photographe documentaire pour produire une documentation visuelle sur la crise sanitaire qui sévit, et mettre en lumière les impacts de la pandémie à Montréal. Tandis qu'une exposition du corpus photographique issu de ce mandat est ultimement envisagée par l'institution, une trentaine de photographies sont, dès lors, destinées à intégrer la collection muséale. (McCord, avril 2020, Bertrand, 2021).

Le Musée McCord est coutumier des missions photographiques (Bertrand, 2021). En 2018, l'institution montréalaise lance le programme *Montréal en mutation* dans le but d'étoffer sa collection de photographies sur la métropole québécoise. Hélène Samson

et Zoë Tousignant, ancienne adjointe à la conservation, sont à l'origine de cette idée (H. Samson, conversation en visioconférence, 27 avril 2021). Toutes deux ont sensibilisé et convaincu la direction du musée de la nécessité patrimoniale de ces missions. Pour la directrice Suzanne Sauvage, ces collaborations avec des photographes assignés permettent de « témoigner des changements survenus dans divers quartiers de Montréal au cours des ans » (Musée McCord, 2020). Au terme des trois ans du programme, plusieurs de ces photographies contemporaines sont conservées après avoir été exposées au sein de l'institution.

C'est dans la lignée de ce récent programme de missions photographiques à visée patrimoniale que l'idée d'en concevoir une sur la pandémie a germé au sein de la direction : « Partout dans le monde, nous traversons une épreuve qui marquera l'histoire à jamais, et ce moment sans précédent se doit d'être documenté. », mentionne Suzanne Sauvage dans le communiqué du lancement projet photographique (McCord, avril 2020). La supervision de la commande photographique a été confiée à Hélène Samson qui a eu la responsabilité de sélectionner un photographe professionnel pour remplir ce mandat impromptu. Basé sur des critères esthétiques s'accordant avec les thématiques de la pratique documentaire des candidats, son choix s'est porté en premier lieu sur deux photographes, dans le but de recueillir différents regards sur les événements. Devant le refus de l'un d'eux, cette enquête photographique a finalement été confiée exclusivement au photographe montréalais Michel Huneault (H. Samson, conversation en visioconférence, 27 avril 2021).

Photographe documentaire et artiste visuel impliqué dans des travaux au long cours — notamment sur les traumatismes collectifs — Michel Huneault a été engagé pour produire un travail qui se résume aujourd'hui aux premiers mois de la pandémie, soit du 7 avril au 7 juillet 2020. La mission couvre donc les conséquences de la crise sanitaire dans la métropole québécoise durant la première vague de la COVID-19. Le photographe dispose d'une « carte blanche pour capter ce qu'il observe aux quatre

coins de la ville selon son point de vue unique » (Musée McCord, avril 2020). En d'autres termes, il bénéficie d'une liberté dans la démarche documentaire et dans le choix de ses angles d'approche, qu'ils soient sociologiques ou esthétiques. Par ailleurs, les moyens techniques utilisés lui appartiennent, lui permettant d'avoir recours tant à la photographie qu'à la vidéo. Bien que consultée pour avoir son aval, l'institution n'intervient pas dans le processus artistique ou l'approche documentaire choisie, respectant ainsi l'autonomie auctoriale du photographe.

Par un droit d'accès exceptionnel dans les hôpitaux — la presse québécoise en était alors pratiquement privée à ce moment-là — Michel Huneault a côtoyé et a tenté de rendre compte du quotidien des membres du corps médical et des patients atteints du virus en s'immergeant dans trois services hospitaliers de l'île (les unités « COVID » des hôpitaux de Verdun et de Notre-Dame ainsi qu'au Centre d'hébergement de soins de longue durée (CHSLD) Maimonides) (Musée McCord, février 2021). En parallèle, il s'est attardé à représenter l'inactivité de la ville et ses espaces désertés. Par l'entremise d'une « chaîne de portraits » pris en extérieur, il a également recueilli le témoignage des Montréalais confinés — selon les normes de distanciation sociale en vigueur à ce moment-là, soit deux mètres entre le sujet et le photographe (Radio-Canada, 2021). Dans un premier temps, les sujets ont été sélectionnés, dans l'entourage du photographe. Celui-ci en a ensuite appelé à la collaboration de chacun d'eux pour lui transmettre les coordonnées de personnes susceptibles de vouloir participer à leur tour au projet de la mission.

Les images réalisées sont fidèles à la pratique hybride de Michel Huneault, à savoir une conjugaison de photographie documentaire et d'arts visuels « avec un parti pris humaniste et intimiste » (Huneault, 2021, site internet). Elles relèvent autant des moments instantanés, notamment les scènes dans les hôpitaux, que des rencontres préméditées donnant lieu à des portraits mis en scène. Cette mission singulière, « remplie d'incertitude et de défis » (Musée McCord, février 2021), s'est clôturée à

l'été 2020, à l'aube de la seconde vague. En tant que commanditaire de ce projet, le Musée McCord, va prochainement posséder une « archive visuelle de la pandémie » en disposant des trente photographies initialement prévues pour la collection muséale.

Cependant, les photographies retenues pour l'acquisition comptent parmi près de cent cinquante photographies réalisées dans le cadre de la mission photographique. (Bertrand, 2021). C'est par ailleurs ce corpus d'images qui avait été retenu en vue de l'exposition jumelée avec le volet participatif et prévue au printemps 2021. À ce jour, compte tenu des circonstances et de la persistance de la crise sanitaire, le projet expographique semble être reporté en 2022. Devant ses contretemps, l'institution a finalement décidé, en février 2021, de diffuser sur son site une douzaine de photographies prises par Michel Huneault tout au long de la mission photographique, ceci permettant ainsi d'officialiser le travail effectué et d'en présenter un échantillon au grand public (voir Annexe C).

## 1.2 Concept et origines des missions photographiques

Les missions photographiques ont pour objectifs de produire une archive visuelle d'artefacts, de territoires ou d'évènements présentant un intérêt historique, politique, géographique, topographique ou sociologique (Bertrand, 2021). À partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, elles deviennent des pratiques courantes et prennent la forme de commandes institutionnelles proposées à un ou plusieurs photographes. Parmi les missions photographiques les plus emblématiques régulièrement citées dans l'historiographie de la photographie documentaire, nous proposons d'étudier les suivantes : la Mission héliographique de 1851 en France, la Mission photographique de la Farm Security Administration (FSA) aux États-Unis (1935-1943) et la Mission

photographique de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) en France (1984-1988) (voir Annexe D).

### 1.2.1 La Mission héliographique de 1851

Depuis la Révolution française (1789), une conscience des trésors nationaux et des richesses des bâtiments historiques de la France fait naître un désir étatique de protection et de conservation d'un patrimoine national. En 1830, François Guizot, ministre et secrétaire d'État au département de l'Intérieur soumet un rapport au roi Louis Philippe lui suggérant la création d'une entité qui s'occuperait de la conservation des monuments reconnus d'intérêt patrimonial (ministère de la Culture et de la Communication, 2013, p.5). La notion de « monument historique » est ainsi officialisée (Denoël, 2011b) avec la création du service de l'Inspection générale des monuments historiques, suivie quelques années plus tard par la fondation de la Commission des monuments historiques (1837) dirigée par l'historien, écrivain et archéologue Prosper Mérimée. Chargée d'« un travail d'inventaire, de classement et de répartition des fonds consacrés par l'État à la sauvegarde des monuments jugés intéressants. » (Sénat, s. d.), la Commission établie une première liste des « monuments préhistoriques et des bâtiments antiques et médiévaux » du territoire français à partir de 1840, puis une seconde liste en 1846 (ministère de la Culture et de la Communication, 2013, p.5). Les monuments sont sélectionnés en fonction de leur valeur patrimoniale, historique ou architecturale.

À la suite de ces premiers recensements, Mérimée et les membres de la Commission analysent les prouesses du procédé photographique récemment breveté — les premières démonstrations publiques du procédé inventé par Nicéphore Niepce et Louis Jacques Mandé Daguerre ont lieu en 1839 en France — et entrevoient l'usage de la

photographie comme représentation testimoniale. En effet, l'outil photographique permet de documenter l'état des monuments, d'estimer leur valeur patrimoniale et de les inscrire sur la liste des monuments historiques. Grâce à la photographie, il est dorénavant possible d'évaluer les besoins de réfection et de ce fait, de convaincre l'État d'octroyer le financement nécessaire à la mise en place d'un programme de restauration (De Mondenard dans France Culture, 2020).

La Commission décide de lancer une commande officielle prise en charge par le ministère de l'Intérieur pour dresser un « inventaire photographique du patrimoine monumental français » (Denoël, 2011a) : « la Commission des monuments historiques souhaite « recueillir des dessins photographiques d'un certain nombre d'édifices historiques » » (Ministère de la Culture et de la Communication, 2013, p.6). Pour ce faire, elle engage cinq photographes en début de carrière qui vont mener à bien ce que l'on désignera ultérieurement comme la Mission héliographique — si la notion d'héliographie [écrire avec la lumière] est apparue au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec la technique d'impression inventée par Nicéphore Niepce, Anne De Mondenard (1997) relève que la « Mission héliographique de 1851 » est nommée officiellement comme telle « pour la première fois en 1979 » par Bernard Marbot, conservateur à la Bibliothèque nationale de France et historien de la photographie (De Mondenard, 1997, ministère de la Culture et de la Communication, 2013, p.6).

De juillet à octobre 1851, Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Édouard Baldus, Gustave Le Gray et Auguste Mestral reçoivent le mandat de photographier cent soixante-quinze bâtiments relatifs à l'Histoire de France, de l'Antiquité à la Renaissance, parmi lesquels on retrouve des cathédrales, des châteaux, des ponts ou encore des arches et des portes. Chacun doit suivre un itinéraire établi par la Commission qui a préalablement répertorié les bâtiments d'intérêt patrimonial. Pendant plusieurs mois, ils parcourent le territoire français, seul ou en duo à la recherche de bâtiments en ruine ou à sauvegarder, tout en explorant par la même occasion le procédé photographique. À postériori, il semble que

les photographes aient pris la liberté de modifier le parcours au fil de la mission qui leur a été assignée ou d'omettre de photographier certains bâtiments au profit d'autres pour des raisons supposées de limitations techniques (De Mondenard, 1997).

Livrées l'année suivant la commande institutionnelle, les archives photographiques de cette entreprise sont pourtant demeurées longtemps dans des tiroirs, disséminées, oubliées ou ignorées une fois la mission accomplie. Car à l'époque, si la Commission des monuments historiques fournit des recommandations à l'État, elle ne dispose pas de réel pouvoir légal pour agir (Sénat, s. d.). En effet, la loi pour la sauvegarde des monuments historiques ne sera adoptée qu'en 1913, ceci explique peut-être pourquoi les photographies n'ont pas été publiées ou utilisées une fois la mission terminée. Le projet de la Mission héliographique a été revisité par des chercheurs au détour des années 1980 où des archives administratives ont permis de vérifier le déroulement de la mission. De nouvelles recherches ont alors été engagées dans le but de colliger les informations relatives aux négatifs et aux tirages recouverts (De Mondenard, 1997), et s'en ait suivi une exposition itinérante organisée par la Direction des Musées de France (aujourd'hui connu sous l'intitulé Service des Musées de France).

Aujourd'hui, on considère que ces archives ont participé à l'émergence d'une volonté de sauvegarde du patrimoine architectural et qu'elles constituent à ce titre un patrimoine documentaire d'une grande valeur. Après avoir été conservés dans diverses instances nationales, deux cent cinquante-huit négatifs et des tirages papier sont réunis aujourd'hui à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine qui relève du service du patrimoine du ministère de la Culture. La Mission héliographique de 1851 est la première commande publique française financée pour un projet photographique. Elle a inspiré de nombreuses missions photographiques institutionnelles et elle continue d'être citée comme exemple auprès des instances gouvernementales.

### 1.2.2 La mission de la Farm Security Administration (FSA)

En 1929, la dépression économique entraînée par le krach boursier de New York plonge de nombreux pays dans une crise sans précédent. Les États-Unis subissent de plein fouet ces bouleversements, tant au niveau économique, politique que social. Ceux-ci vont perdurer tout au long de la période de la Grande Dépression. En conséquence, les activités fermières et agricoles dans les zones rurales sont particulièrement touchées par une augmentation du chômage et rencontrent une forte précarité.

En 1935, le gouvernement Roosevelt forme la Resettlement Administration, une agence indépendante dont la mission est d'aider financièrement les paysans et de les relocaliser dans des communautés agricoles, vers des terres plus fertiles (The U.S. National Archives and Records Administration, s. d). Cette mesure s'inscrit dans un programme politique plus large appelé le New Deal destiné à redynamiser l'économie du pays. La même année, une division de l'information au sein du département historique de la R.A est mise en service et dirigée par l'économiste Roy E. Stryker jusqu'en 1943. Son mandat est de collecter et d'archiver les dossiers et le matériel photographique documentant les actions de l'agence. Devant certaines réticences du Congrès face aux intentions de ce programme, celle-ci se renomme la Farm Security Administration en 1937.

Dès la formation de l'agence, le gouvernement américain souhaite promouvoir et communiquer sur ses actions. La photographie représente à la fois un moyen efficace pour ses besoins publicitaires et une forme archivistique complémentaire aux documents textuels (Lugon, 2001, p.94). Ceci justifie le lancement d'une mission photographique d'envergure qui va durer huit ans et qui va constituer l'une des plus importantes collections de photographies vernaculaires sur *l'American life* des années de la Grande Dépression (Melville, 1985, p.11) : « Between 1935 and 1943, FSA

photographers produced nearly eighty thousand pictures of life in Depression-era America. This remains the largest documentary photography project of a people ever undertaken. » (The U.S. National Archives and Records Administration, s. d.).

Bien qu'il soit inexpérimenté sur les propriétés du médium photographique et qu'il soit moindrement éclairé sur les ambitions de cette documentation visuelle (Lugon, 2001, p.95), Stryker supervise la commande et engage une quinzaine de photographes pour sillonner le pays, chacun assigné à une région des États-Unis et à un projet spécifique de la FSA. Leur mandat est de rendre compte des impacts sociaux et économiques dus notamment à une vague de sécheresse qui sévit dans les terres agricoles. Pour ce faire, ils doivent rapporter des images illustrant les mesures prises par l'État pour solutionner les problèmes auxquels font face les agriculteurs et les fermiers.

Dès 1938, la FSA va collaborer avec le Museum of Modern Art de New York (MoMA) pour présenter une exposition itinérante des premiers travaux réalisés lors de la mission encore en cours, participant ainsi à la popularisation à la fois de la photographie documentaire (Lugon, 2001, p. 101) et du projet gouvernemental de l'agence. Plusieurs publications incluant les images réalisées paraissent également tout au long de la mission. Elles illustrent majoritairement la « détresse sociale, et plus spécifiquement rurale » (Lugon, 2001, p. 102-103) des plus démunis, ce qui promeut les bienfaits des actions politiques et économiques entreprises par l'agence et donc, par le gouvernement.

Si dans un premier temps, la FSA privilégie une photographie misérabiliste, dépeignant la pauvreté et la précarité du milieu rural, l'entrée du pays dans la Seconde Guerre mondiale après l'attaque de Pearl Harbor en 1941 va ajouter de nouvelles perspectives à la mission. Pour remonter le moral de la nation qui réclame du réconfort et face à une critique qui juge la photographie documentaire « déprimante », Stryker va demander aux photographes de réorienter les prises de vue vers la représentation des « aspects

positifs de l'agriculture nationale » (Lugon, 2001, p. 103), et de témoigner en même temps des « activités patriotiques » entreprises par le pays pour se défendre :

And while FSA photographers continued to document poverty and inequality, they were told to increase their output of photographs featuring reassuring images of American life. Pictures of defense factories, war workers and patriotic activities on the home front also began entering the FSA files.  
(The U.S. National Archives and Records Administration, s. d).

Alors que l'agence change une troisième fois de nom pour devenir the Office of War Information en 1942, cela soulève des controverses politiques quant aux motivations propagandistes du service photographique. La mission, quant à elle, se termine en 1943, un an avant la fermeture définitive de l'agence. Elle reste à ce jour « l'exemple le plus important d'un grand projet documentaire financé par l'État dans le monde » (Price, 2009, p. 97).

Le fonds des photographies réalisées durant la mission fait désormais partie de la collection photographique FSA/O.W.I de la Bibliothèque du Congrès de Washington. Il contient plus de 175 000 photographies papier et négatifs (Library of Congress, 2021) qui sont conservés au Packard Campus of the National Audio-Visual, un centre de conservation affilié à l'institution fédérale (Fleischhauer, 2011).

### 1.2.3 La mission photographique de la DATAR

S'inspirant des deux précédentes (Lugon, 2007, p. 416), cette mission est l'initiative du Comité interministériel d'aménagement du territoire pour célébrer les vingt ans de sa Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR) fondée en 1963. Sa direction est confiée à Bernard Latarjet, secrétaire général du Fonds

interministériel de développement et d'aménagement rural géré par la DATAR, et au photographe François Hers, désigné comme responsable de la direction artistique. Elle se déroule entre 1983 et 1989 et fera appel tout au long de la mission à un total de vingt-neuf photographes (Bertho, 2013c). Parmi eux, de jeunes talents émergents sont conviés à participer au projet, mais aussi des photographes avec une carrière déjà établie dans la communauté artistique tels que Raymond Depardon ou encore Robert Doisneau.

Bien que des thématiques soient discutées et délimitées en amont, les photographes ont carte blanche dans leur approche, tant géographique qu'esthétique, en autant que leurs images permettent « de rendre intelligible une expérience sensible tout en renouvelant l'expérience du territoire. » (Bertho, 2013a p.115).

La Mission a utilisé les méthodes de travail de la Datar, jouant le rôle d'un mécène exigeant sur la manière de travailler des photographes, en particulier le temps passé sur le terrain. En revanche, elle n'est pas regardante sur l'éventuelle concordance entre le résultat produit et les thématiques de l'aménagement du territoire. (Guigueno, 2006, p.7)

À l'inverse des deux autres missions précédemment évoquées, l'objectif de la Mission de la DATAR ne souhaite pas dresser un inventaire visuel sur l'état d'un territoire en proie à des transformations urbaines. Dans la perspective d'une « réflexion territoriale », les directeurs tendent plutôt à proposer une campagne artistique de sensibilisation au paysage français afin d'« exercer le regard des Français face à leur territoire. » (Guigueno, 2006, p.10) :

D'ampleur nationale, la mission photographique se présente comme un modèle d'action culturelle ayant pour objet d'affirmer la dimension artistique de la photographie et de renouveler la représentation du territoire. Les vingt-neuf photographes qui y participent sont en effet chargés de « recréer une culture du paysage. (Leyris, 1997)

La DATAR est une entité qui dépend directement de l'autorité gouvernementale du Premier ministre de la République française. Son rôle est le suivant : « préparer, impulser et coordonner les politiques d'aménagement du territoire menées par l'État selon deux objectifs conjoints : le renforcement de l'attractivité des territoires et la garantie de leur cohésion » (Préface d'Emmanuel Berthier dans Bertho, 2013a, p. 7). Depuis les années 1970, la DATAR possède un service photographique et use de la photographie aérienne pour fournir des outils aux urbanistes et architectes de l'aménagement. Elle entretient également des liens avec des instances photographiques mises en place par le gouvernement français (Guigueno, 2006, p. 2). C'est le cas avec la Fondation nationale de la photographie, premier organisme national pour la photographie créé en 1975 à Lyon qui servira de médiateur entre la Mission et les photographes (Guigueno, 2006, p. 5). Le changement de gouvernement qui s'opère ensuite au début des années 1980 va poursuivre cette volonté de valoriser le patrimoine photographique et le métier de photographe permettant ainsi la légitimation culturelle de la photographie (Morel, 2006).

Selon Gaëlle Morel (2006), la DATAR « souhaite renouveler ses outils traditionnels (statistiques, relevés, etc.) par l'utilisation d'un nouvel objet, la photographie ». Le médium lui permet ainsi de créer « [l]es bases d'une connaissance par l'image de l'espace français », d'encourager « des partenaires décentralisés à recourir à la photographie comme moyen de connaissance et de travail », et « de proposer une nouvelle forme de commande publique, de nouveaux usages pour la photographie et de nouveaux débouchés pour les photographes ». Elle se veut à la fois un projet

pédagogique (Bertho, 2013a, p. 26) « culturel » et « intellectuel d'une commande étatique majeure » (Morel, 2006), tout en s'identifiant comme « un acte d'aménagement du territoire. » (Bertho, 2013a, p. 22-23).

Grâce aux multiples partenariats établis avec les institutions de la photographie, les différents services de l'état — citons parmi ceux-là les ministères de la Culture, de l'Urbanisme et du Logement, de l'Équipement ou des Transports — ou encore les collectivités territoriales (Bertho, 2013a, p.27-28), la Mission photographique de la DATAR profite d'une large visibilité éditoriale.

La médiatisation de l'évènement est assurée par la revue *Photographies* [...]. Éditée par la Mission du patrimoine photographique et la Bibliothèque nationale, elle comprend dans son comité de direction des représentants des institutions nationales concernées par la photographie. *Photographies* se veut une « revue d'art » et représente, jusqu'en 1986, un organe de liaison chargé d'associer les personnalités du champ photographique aux grands établissements de l'État. (Morel, 2005, p. 4)

Il nous semble important de mentionner que la revue *Photographies* est également financée par le ministère de la Culture. Les résultats photographiques de la mission sont aussi relayés au fur et à mesure de son déroulement par le biais des communications télévisuelles publiques ou encore d'expositions dans ces mêmes instances photographiques :

En 1985, treize films de huit minutes sur les photographes sont produits par la chaîne publique FR3 et l'Institut national de l'audiovisuel. La Mission bénéficie également de l'aide du Centre de recherche sur la conservation des documents graphiques, rattaché au CNRS, pour assurer la conservation des images, la réalisation de tirages d'archive pour un fonds documentaire accessible au public, le légendage et le classement des photographies, la production d'albums en vue d'éditer des maquettes, des catalogues et de proposer des expositions itinérantes, la réalisation d'un nombre restreint de tirages par les photographes, etc. Plusieurs expositions circulent au cours de la Mission, au palais de Tokyo à Paris, dans les salles du Patrimoine photographique (1985), à l'École nationale de la photographie d'Arles (1986), à la Fondation nationale de la photographie de Lyon (1987), etc. (Morel, 2006, paragr. 49).

Décrite comme un « laboratoire du paysage contemporain » (Bertho, 2013a), la Mission photographique de la DATAR est marquée à la fois par une « légitimité institutionnelle » (Bertho, 2013c) que lui confère l'atteinte des objectifs d'une nouvelle « politique du paysage » de la délégation à savoir, mettre en lumière les enjeux d'aménagement du territoire (Bertho, 2013a p.115-119), et d'une reconnaissance artistique. La médiatisation et l'institutionnalisation de la Mission photographique DATAR ont permis de renouveler le regard porté sur l'outil photographique, fédérant ainsi « patrimoine et production contemporaine, création artistique et images répondant à un usage » (Morel, 2005, p.3). Plusieurs administrations françaises ont par ailleurs successivement suivi l'exemple de ce projet en finançant d'autres missions de ce genre à des échelles régionales ou préfectorales<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Citons *Regards du Grand Paris* (2016-2026, ministère de la Culture), *La jeunesse en France* (2017, ministère de la Culture), Centre méditerranéen de la photographie (1994-2014, Collectivité territoriale de Corse), Observatoire photographique national du paysage (depuis 1991, ministère de l'Environnement et ses directions régionales), Euroméditerranée (2002-2009, l'établissement public d'aménagement Euroméditerranée, la ville de Marseille, le Centre national des arts plastiques et la direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur), Bureau audiovisuel du ministère de l'Agriculture et de la Pêche (1988-1999), etc.

Le fonds photographique de la DATAR est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France (BnF). Il réunit environ mille deux cent quatre-vingt-cinq tirages d'épreuve sélectionnés selon des thématiques généralistes tels que « Le processus d'urbanisation », « Les espaces d'habitation », « Les espaces de production », « Les espaces de consommation et de loisirs », et « Les espaces naturels et protégés » (Bertho, 2013a, p. 119).

### 1.3 Évolution des formes et des usages de la photographie dans les missions photographiques

#### 1.3.1 L'image comme document testimonial

En 1851, lorsque débute la Mission héliographique, le procédé photographique est récent. L'image – et ce qu'elle représente – est perçue comme fiable, sans truchements, et attestant d'une réalité. Avant son utilisation dans la presse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle est considérée comme un document dans le sens littéral d'un « objet servant de preuve, de témoignage » (Larousse, 2020). De prime abord, la Mission héliographique choisit le médium photographique comme objet témoin pour illustrer la décrépitude des bâtiments nationaux. En ce sens, la photographie devient un outil de documentation visuelle permettant de rendre compte devant l'État de la nécessité de financer les opérations de restauration nécessaires à la préservation des monuments.

Les photographies de la Mission héliographique fournissent une considérable documentation de travail aux architectes chargés de la restauration des monuments et, d'une manière générale, constituent un précieux outil de travail pour étudier les différents styles d'architecture. (Denoël, 2011b).

Précisons encore une fois que la Commission des monuments historiques ne confère pas un intérêt patrimonial aux photographies en tant que telles. En d'autres termes, les ambitions patrimoniales du projet sont seulement attribuées aux monuments nationaux, d'où l'objectif de la commande. L'hypothèse selon laquelle « la vocation première de ces images est avant tout patrimoniale » (Denoël, 2011b) est donc à nuancer : dans ce cas, la photographie sert à documenter le patrimoine et la mission photographique à fournir un inventaire. Jusque-là, les photographies sont alors considérées comme des documents dans leur acception historique, informative ou testimoniale et sont simplement relayées à des fins archivistiques. Leur valeur esthétique et patrimoniale ne leur sera attribuée qu'ultérieurement, à leur redécouverte vers 1980.

Si les passionnés de photographie et la critique accueillent avec enthousiasme le fruit de leur travail et en louent les qualités techniques et esthétiques, la Commission refuse en revanche d'accorder à ces vues le statut d'œuvres d'art et de les publier. Elle les traite comme de simples documents destinés à alimenter l'œuvre d'inventaire et de restauration des monuments qu'elle mène.  
(Denoël, 2011a)

Car il est vrai que les photographes ont une vision artistique et saisissent, par ailleurs, l'occasion de la mission pour explorer les possibilités du médium : « les auteurs ont tenté de concilier les exigences documentaires de la mission avec leurs ambitions esthétiques. » (Denoël, 2011a). Ainsi, outre les explorations techniques de l'appareil photo par des procédés variés et innovateurs — Gustave le Gray va, par exemple, développer un procédé négatif qui lui permette de prendre trente photographies par jour tandis que Édouard Baldus va s'exercer au format panoramique par le truchement de plusieurs prises de vues qu'il va assembler (France Culture, 2020) — les photographies issues de la Mission héliographique vont proposer de nouveaux « codes » pour une photographie documentaire d'architecture : « La Mission héliographique est le point

de départ de la sauvegarde du patrimoine et de l'essor de la photographie en extérieur » (France Culture, 2020).

Cette commande va jouer un rôle important dans la reconnaissance d'attributs artistiques à la photographie documentaire. Les tirages retrouvés vont ainsi révéler des esthétiques distinctes traduites par des choix de cadrages ou des exercices de jeux de lumière. Les photographies de la Mission héliographique vont s'éloigner de leur statut de documents pour participer au glissement du statut de la photographie, considérée à la fois comme œuvre d'art et objet de patrimoine.

### 1.3.2 La photographie documentaire : entre vocation sociale et parti pris esthétique

Les usages de la photographie documentaire au début du XX<sup>e</sup> siècle relèvent d'une « tendance encyclopédique et pédagogique », d'une « ligne patrimoniale », et de « veine sociale » (Lugon, 2007, p. 358). La Mission photographique de la FSA qui a lieu outre-Atlantique presque un siècle plus tard après celle de la Mission héliographique, va marquer un tournant manifeste et imposer la photographie documentaire comme l'un des éléments fondateurs des missions photographiques qui vont suivre. Entre les deux missions, la photographie s'est développée et a été le fruit de nombreuses explorations, tant techniques qu'esthétiques. De nouvelles écritures photographiques sont nées, dont la photographie documentaire par laquelle s'installe un nouveau discours sur le médium. Les photographes de la mission photographique de la FSA, qui s'identifient pour certains comme les héritiers de la photographie sociale déjà pratiquée en ce début de siècle, vont à la fois défendre un discours social tout en imposant leurs critères esthétiques. C'est à partir de là que l'on voit se développer la notion de photographie documentaire.

Tout au long de la mission de la FSA, deux approches photographiques vont se démarquer : la photographie considérée comme un outil de démonstration et d'éducation tel qu'appliqué par des photographes comme Berenice Abbott, et le « style documentaire » revendiqué par Walker Evans (Lugon, 2001, p. 18). Sans toutefois expliquer ce style qu'il proclame en 1935, peu après son engagement au sein de la mission, son approche défend une intention esthétique et tend à se détacher du témoignage social, soutenant l'idée d'une représentation impartiale et objective. Evans réfute l'idée que sa photographie soit associée au document photographique ou à une documentation d'enquête. Cependant, les deux approches anticipent une visée patrimoniale et tiennent compte du regardeur du futur (Lugon, 2007, p. 333-364).

Aux scènes domestiques et de la vie quotidienne des travailleurs agricoles, les photographes vont ajouter des vues topographiques, architecturales ou encore paysagères, souvent frontales et parfois dépourvues de sujets humains et du misérabilisme visuel préconisé de prime abord dans la commande photographique (Lugon, 2001, p.96). Cette formule donne naissance à des corpus d'image répondant à un même canon esthétique d'où découle la série photographique (Lugon, 2001, p.14), format que l'on retrouve de mise dans plusieurs images du fonds photographique de la FSA.

La Mission photographique de la FSA va ainsi ouvrir le pas au « genre documentaire », auquel les institutions muséales vont désormais porter un grand intérêt, y voyant le fruit d'une « œuvre collective » (Lugon, 2007, p.386-399). Le partenariat entre la FSA et le MoMA de New York va permettre de présenter en 1938 dans une exposition itinérante les premiers résultats de la mission (Lugon, 2001, p.99-101), entraînant à la fois un « éveil politique et social » et une légitimation artistique la photographie documentaire.

### 1.3.3 La fonction documentaire dans une approche artistique contemporaine

Tout comme la mission photographique de la FSA, c'est la Mission photographique de la DATAR qui va jouer un rôle déterminant dans la mutation du document en œuvre d'art, ou plutôt, dans la reconnaissance de la fonction documentaire dans les pratiques photographiques hybrides des années 1980 en France. Elle est considérée comme étant l'une des « opérations de légitimation » qui a permis de convaincre de l'éligibilité du mariage d'une « fonction documentaire et d'une approche esthétique », et par là même, de reconnaître un statut d'auteur-artiste aux photographes (Poivert, 2010, p. 124-125).

[...] le goût désormais admis, dans le champ esthétique, pour une certaine forme de l'archive permettra de croiser sans hiatus relevé documentaire et création personnelle, un photographe pouvant fournir à travers une seule et même image une pièce d'archives destinée au service de l'aménagement et une œuvre d'art, exposée à l'occasion dans les musées ou les centres d'art. (Lugon, 2007, p.417)

Tout en s'inspirant des travaux photographiques de la FSA, les photographes engagés par la DATAR vont réaliser de « nouvelles topographies françaises » (Bertho, 2013a, p. 74) en portant attention aux « lieux communs » des usages quotidiens (Bertho, 2013a, p. 76), mais aussi aux « non-lieux », « portions de territoire en mal de définition » où l'homme transite sans y prêter attention (Bertho, 2013a, p. 79).

La DATAR souhaite prendre en compte l'auctorialité des participants dans le processus de production des photographies (Morel, 2006). Ceux-ci sont donc invités à « proposer un discours en images » et à « élaborer un propos plastique et sensible » (Bertho, 2013a, p. 23) : « Nous cherchons des photographes qui au travers de la Mission ne font que continuer une œuvre personnelle » (Hers, 1984, cité dans Guigueno, 2006, p.7). Pour le directeur artistique, la mission constitue, dans sa globalité, une œuvre collective

(Guigeno, 2006, p.6). Elle s'apparente davantage à de la recherche qu'à de la documentation, et tend à s'ouvrir vers une exploration personnelle, visuelle et contemporaine sur le territoire.

Privilégiant une expérience du territoire marquée par la déambulation, les photographes doivent en percevoir la physionomie, en saisir les rythmes, les aspérités. Ce parti-pris initial, qui ne les astreint pas à une géolocalisation des images, permet d'affirmer la dimension créatrice des photographies en les distinguant d'un travail d'inventaire. L'absence de mentions explicites du lieu de prise de vue, volontairement exclues des publications de la Mission, a pour objet d'identifier des archétypes et de mettre en avant la dimension poétique de ces représentations. Loin d'être un quadrillage systématique du territoire hexagonal, les campagnes photographiques sont avant tout le lieu d'une recherche artistique, impliquant un engagement personnel, du corps comme de l'imaginaire, afin de faire ressortir la dimension sensible de cette expérience. (Bertho, 2013c)

Dès le départ, les ambitions de la Mission photographique de la DATAR sont clairement définies : incorporer la photographie « dans le champ de l'art contemporain ». Les photographies n'ont donc pas pour objectif d'illustrer, mais de dégager une « valeur symbolique, esthétique et significative du lieu » (Bertho, 2013c). Par conséquent, les photographes vont être invités à se détacher de l'objectivité du style documentaire et à proposer une expérience à la fois collective et esthétique (Poivert, 2015, p. 134) via une écriture photographique personnelle. De ce fait, on retrouve dans les images des photographes l'utilisation de filtres chromatiques, du format panoramique ou de montage photo pour énoncer un discours. Lors des premières diffusions, les photographies, couleur ou noir et blanc, sont volontairement dépourvues de légendes qui auraient permis d'identifier les lieux de prises de vue. Ces données seront cependant ajoutées dans le catalogue des collections de la Bibliothèque nationale de France à des fins d'usage patrimonial. En mêlant ainsi « patrimoine et pratique contemporaine » (Morel, 2005), la Mission de la DATAR est parvenue à

réunir plusieurs champs disciplinaires et à réconcilier les sciences sociales et l'art, l'approche plasticienne et l'enquête photographique, l'œuvre et le document.

Ce chapitre nous amène à conclure que l'évolution des modèles de missions photographiques a permis de considérer la photographie documentaire tant dans un registre artistique que dans sa fonction de documentation. L'exposition thématique *Paysages français – Une aventure photographique, 1984-2017* présentée à la Bibliothèque nationale de France en 2017 et réunissant les résultats de près d'une vingtaine de missions photographiques réalisées sur le territoire français illustre pertinemment un renouvellement des pratiques et des usages de ce modèle. Force est de constater que les institutions étatiques usent encore aujourd'hui de la forme de la mission photographique pour proposer une représentation des enjeux majeurs sociétaux. Rappelons également que les institutions culturelles et muséales se préoccupent elles aussi d'en conserver les traces et choisissent ce modèle pour des usages archivistiques ou patrimoniaux. Sur le territoire québécois, citons en exemple les missions développées au Centre Canadien d'Architecture de Montréal qui possède une importante collection de photographies issues de ces propres projets photographiques (CCA, 2021). Ou encore celles des Rencontres internationales de la photographie en Gaspésie au Québec, nées elles-mêmes d'une mission photographique réalisée en 2009. En effet, l'évènement artistique lance annuellement un appel à une « mission photographique sur le paysage contemporain » adressé aux photographes ayant une pratique reconnue. En partenariat avec des instances régionales, elles favorisent les propositions singulières mêlant pratique documentaire et plasticienne et envisagent de constituer un « fonds d'archive photographique national » d'ici 2024 où prendra fin ce programme (Rencontres de la photographie en Gaspésie, 2021). En définitive, il semble que les missions photographiques et la photographie documentaire s'unissent afin d'honorer des ambitions patrimoniales institutionnelles.

## CHAPITRE II

### CONSTITUTION D'UN PATRIMOINE DOCUMENTAIRE SUR LA PANDÉMIE DE LA COVID-19 : LE POTENTIEL DE LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE

Le second chapitre entend étudier la corrélation entre le patrimoine documentaire, les institutions et les projets photographiques réalisés durant la période de la pandémie de la COVID-19. Pour ce faire, nous évoquerons dans un premier temps la déclaration du 3 avril 2020 émise par l'UNESCO appelant les institutions de mémoire à prendre les mesures nécessaires pour valoriser et assurer un patrimoine documentaire sur la pandémie. Dans un second temps, nous tenterons d'expliquer la notion générique de patrimoine selon les théories de la muséologie, puis nous présenterons les caractéristiques du patrimoine documentaire selon les normes onusiennes. Nous nous attèlerons ensuite à situer la reconnaissance de la valeur patrimoniale de la photographie en expliquant le rôle joué par l'institution dans la prise en considération du médium en tant qu'objet de patrimoine. Enfin, notre dernier point présentera trois projets photographiques réalisés pendant et sur la crise sanitaire, en collaboration avec des instances gouvernementales ou muséales. Ces exemples nous amèneront à démontrer par quelles manières des projets d'expositions ou des œuvres collectives sur

la pandémie, soutenus par des partenariats institutionnels, peuvent venir conforter la valeur patrimoniale de la photographie. À la suite de cette démonstration, nous pourrions nous prononcer sur l'intérêt d'un patrimoine documentaire mondial sur la COVID-19.

## 2.1 Avril 2020 : la déclaration de l'UNESCO pour la sauvegarde d'un patrimoine documentaire

Le 3 avril 2020, au début de la pandémie de COVID-19 et des premiers confinements, l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) et son programme Mémoire du monde appellent les institutions de mémoire (incluant musées, bibliothèques, centre d'archives et lieux d'enseignements et de recherche) et les États membres à conserver et protéger le patrimoine documentaire sur la pandémie mondiale (voir Annexe E, F, G). La déclaration onusienne convoque la nécessité de sauvegarder, de collecter et de transmettre toute documentation relative à la crise sanitaire pour « comprendre, contextualiser et surmonter » la situation vécue et inspirer des actions adéquates (UNESCO, avril 2020). La Fédération internationale des associations de bibliothécaires et des institutions (IFLA), le Conseil international des archives (ICA), le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM), le Conseil international des musées (ICOM) et le Conseil de coordination des associations d'archives audiovisuelles (CCAAA) ainsi que différents comités régionaux de la Mémoire du monde appuient cette déclaration.

Dans ce document, l'UNESCO précise vouloir porter une attention tant aux documents officiels provenant des gouvernements ou des médias qu'aux « archives des expressions artistiques et créatives de l'humanité, qui constituent une partie essentielle de notre patrimoine documentaire ». L'organisme considère, d'une part, qu'elles « sont

une source de connectivité sociale et de résilience pour les communautés du monde entier » (UNESCO, 2020), et d'autre part, que cette documentation est complémentaire à la compréhension d'un phénomène d'envergure telle que la crise sanitaire de la COVID-19. En somme, la déclaration incite à la constitution d'un patrimoine documentaire commun accessible qui englobe objets textuels, photographies, documents audiovisuels, ou collecte d'objets sous toutes leurs formes et provenant d'initiatives gouvernementales, professionnelles ou citoyennes.

Par cet appel, l'UNESCO entend démontrer son soutien aux états membres et les aider dans cette mesure de préservation et d'accessibilité à leurs ressources. Cet acte tend à les inciter à participer à la constitution d'un « dossier complet sur la pandémie ». Ceci en écho aux archives sur la variole, maladie éradiquée en 1980, lesquelles constituent une vaste documentation inscrite au registre international de Mémoire du monde depuis 2016 (UNESCO, 2020, Bertrand, 2021). Il est utile d'ajouter que l'Organisation mondiale de la Santé (OMS), unique dépositaire des documents sur la variole, avait soumis quinze mille images parmi près de deux mille cinq cents fichiers (UNESCO, 2016). La considération patrimoniale de ces images par l'UNESCO traduit ici la préciosité des archives photographiques dans le patrimoine documentaire.

La déclaration précise les responsabilités des institutions de mémoire qui, selon les signataires, occuperont une place majeure dans « la représentation de cette pandémie pour les générations futures » (UNESCO, avril 2020). Elle souligne également la nécessité d'une mise à disposition « des ressources et des droits nécessaires pour collecter des documents — tant des documents officiels que de la société en général, en ligne et hors ligne — afin de garantir une documentation aussi complète que possible sur la crise » (UNESCO, avril 2020).

## 2.2 Qu'est-ce que le patrimoine documentaire ?

### 2.2.1 La notion de patrimoine

Examinons tout d'abord la notion générique de patrimoine, dont la datation officielle du mot en français semble remonter à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Desvallées, Mairesse et Bergeron, 2011, p.424), en nous référant à une définition énoncée dans le domaine de la muséologie :

Peut être considéré comme patrimoine tout objet ou ensemble, matériel ou immatériel, reconnu et approprié collectivement pour sa valeur de témoignage et de mémoire historique, et méritant d'être protégé, conservé et mis en valeur. (Arpin, 2000, cité dans Desvallées, Mairesse et Bergeron, 2011, p. 422).

Selon Jean Davallon (2002), « le patrimoine implique l'idée de quelque chose qui nous a été transmis par ceux qui nous ont précédés ». Cependant, l'auteur considère également ce qu'il nomme les « nouveaux patrimoines » et revient sur l'élargissement de « la conception qui veut que le patrimoine soit transmis d'une génération à l'autre ne décrirait que le mode de transmission d'un patrimoine déjà constitué qui vise à assurer une double continuité entre générations : une continuité physique (conservation) et une continuité de statut (continuité symbolique du patrimoine) » (Davallon, 2006, p. 95). Si la référence à l'objet matériel ou monumental s'est longtemps imposée, la notion de patrimoine s'imbrique aujourd'hui dans une terminologie plus vaste, dans laquelle les « objets » prétendants à un statut patrimonial peuvent faire preuve d'ubiquité et d'ambiguïté :

[...] loin d'être fixe et figé, le patrimoine est sans cesse fait, défait et refait au fil des déplacements, des contacts, des interactions et des échanges entre individus et groupes différents. Il est une continuelle réinterprétation du passé, une recreation anachronique des traces que les acteurs sociaux tentent souvent de stabiliser, voire d'« essentialiser ». [...] Le patrimoine est aussi mouvement, s'inscrivant autant dans les contextes régionaux que nationaux et internationaux, s'exprimant tant dans le matériel que dans l'immatériel et s'imposant, dans la société contemporaine, comme un enjeu à la fois économique, politique et social. (Turgeon, s. d.)

La notion de patrimoine est donc devenue malléable au fil du temps et recouvre aujourd'hui un large spectre de catégories (Desvallées, Mairesse et Bergeron, 2011) dont les pays ou les structures intergouvernementales fixent les critères. L'acception du terme s'est notamment étoffée avec l'inscription de sites ou d'objets qualifiés d'une « valeur universelle exceptionnelle » et considérés comme patrimoine de l'humanité par le Comité du Patrimoine mondial de l'UNESCO.

Fondée en 1945 au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'UNESCO se constitue dès lors par un regroupement de pays désireux de défendre la paix et la culture (UNESCO, 2021a). L'institution qui dépend de l'Organisation des Nations unies, est depuis devenue l'entité de référence de la limitation de la patrimonialisation et tend à « renforcer[r] les liens entre les Nations en promouvant le patrimoine culturel ». Si elle fait figure d'autorité dans le processus d'attribution du statut des biens inscrits au patrimoine mondial, l'UNESCO admet par ailleurs la difficulté à circonscrire unanimement la notion de patrimoine :

La terminologie en matière de patrimoine n'a pas été rationalisée ou normalisée au niveau des pays. Pour cette raison, les définitions de travail ci-dessous doivent être prises comme guide afin d'identifier le patrimoine culturel et les mécanismes pour promouvoir sa durabilité. En définitive, il demeure de la prérogative de chaque pays de formuler sa propre terminologie et sa propre interprétation du patrimoine. (UNESCO, 2014, p.134)

« Les définitions de travail » font ici écho au régime taxinomique des différents patrimoines déclinés par la structure onusienne et ses composantes à savoir le patrimoine culturel, le patrimoine naturel, le patrimoine matériel, le patrimoine immatériel ou encore le patrimoine documentaire pour ne citer que ceux-là. Pour prétendre à recevoir la distinction patrimoniale d'une structure institutionnelle et se qualifier dans l'une des catégories officielles citées, l'objet et son potentiel « patrimonialisable » sont évalués aujourd'hui dans un « processus dynamique » (Casemajor Loustau, 2009, p.82), selon des valeurs sociales, historiques, d'usage ou encore d'art. À l'intérieur de ces catégories, des sous-catégories existent également, établies par les institutions ou les théoriciens. En exemple, citons le livre *Patrimoine et société* de Jean-Yves Andrieux (1998) qui en recense quelques-unes : celles-ci se réfèrent soit à un territoire ou à un paysage (patrimoine français, régional, de l'industrie), soit à une catégorie de personnes (patrimoine des pauvres (l'habitat social), patrimoine des gens de la mer), ou encore à une discipline artistique (patrimoine sculpté, cinématographique, photographique).

### 2.2.2 Le patrimoine documentaire

En 1992, l'UNESCO fonde le programme Mémoire du monde né d'un constat des conséquences matérielles de conflits ou des manquements en matière de conservation du patrimoine documentaire (UNESCO, 2019). Par ce programme, l'organisation entend valoriser, rendre accessible et protéger l'ensemble des documents (Bertrand, 2021) — les objets textuels comme les manuscrits et les livres anciens, les objets cinématographiques et audio visuels, ou encore les photographies — qui permettent de conserver et de pérenniser la mémoire collective (UNESCO, 2010), au même titre que les opérations de protection qu'elle développe pour les sites naturels ou les monuments

classés patrimoine mondial. Mémoire du monde recense des projets nationaux, régionaux et internationaux. Certains projets porteurs d'une valeur patrimoniale jugée collective sont soutenus par des institutions de mémoire telles que le Conseil International des Musées (ICOM), la Fédération internationale des associations de bibliothécaires et des institutions (IFLA) ou encore le Conseil international des Archives (ICA).

Les fondements du patrimoine documentaire établis par l'UNESCO définissent les caractéristiques du document selon le contenu informatif enregistré sur un support, et la forme que peut prendre celui-ci, tous deux au service de la constitution d'une mémoire collective (Edmonson, 2002, p.6-7). S'ils respectent les principes directeurs, un document unique, une collection ou un fonds soumis par un état ou une instance internationale sont susceptibles de s'inscrire dans le registre de Mémoire du monde.

Un Comité consultatif international est nommé afin d'évaluer les « critères de sélection qui en déterminent l'universalité » (UNESCO, 2010), puis un comité national est mis en place dans chaque pays membre pour évaluer les objets soumis à candidature. La Commission canadienne pour l'UNESCO (CCUNESCO) représente, quant à elle, le Canada (Bertrand, 2021) et juge les dossiers selon leur valeur « artistiques, culturelles, économiques, géographiques, identitaires, linguistiques, politiques, scientifiques et spirituelles » (CCUNESCO, 2021a) :

La définition des critères de sélection aux fins de l'inscription sur les registres régionaux et nationaux s'inspirera des critères régissant les inscriptions au registre mondial, sous réserve des modifications qui s'imposent, et couvrira éventuellement d'autres aspects propres au contexte régional ou national. (CCUNESCO, 2021a)

Les principes directeurs pour la sauvegarde du patrimoine documentaire énoncés dans le document éponyme de l'UNESCO et rédigés à l'attention des membres du Comité consultatif international (CCI) précisent la complexité à juger de la valeur documentaire d'un objet :

La définition du patrimoine documentaire demandera parfois à être interprétée et c'est au CCI qu'il appartiendra de trancher en dernier ressort. Compte sera dûment tenu de l'objectif premier, de la perception ou de l'intention associée au document concerné. Par exemple, dans quels cas une peinture relève-t-elle du patrimoine documentaire et dans quels cas n'en relève-t-elle pas ? L'objectif premier de la peinture était-il de documenter, ou bien était-il en premier lieu d'exprimer la subjectivité de l'artiste ? (Edmonson, 2002, p.8)

Ceci étant dit, les dossiers des candidats canadiens doivent contenir quant à eux « des éléments qui rendent compte de moments marquants de l'histoire du Canada » et répondre aux trois critères suivants : l'« intérêt national », « l'authenticité et le caractère unique et irremplaçable ». La notion d'intérêt national se décline en sous-critères — « l'époque, le lieu, les personnes et la société, le sujet et thème, la forme et le style, et la portée spirituelle et communautaire » — et doit se justifier par l'explication de l'un d'eux (CCUNESCO, 2021a).

En 2021, dix-huit collections ont respecté ces critères et sont désormais inscrites au registre canadien de Mémoire du monde tandis que sept d'entre elles figurent également au registre du patrimoine mondial de l'UNESCO (CCUNESCO, 2021b). Notons aussi l'éligibilité de trois fonds photographiques parmi lesquelles les Archives photographiques Notman inscrites en 2019 et dont le Musée McCord est dépositaire (Bertrand, 2021).

Par ailleurs, entre 2020 et 2021, l'institution montréalaise a reçu une subvention du Programme pour les collectivités du patrimoine documentaire (PCPD)<sup>5</sup>. Cette mesure est destinée à soutenir financièrement les établissements nationaux dépositaires de patrimoine documentaire, dans l'accès et la documentation de la « mémoire continue du Canada » (Gouvernement du Canada, 2021). L'institution gouvernementale ouvre le programme entre autres aux musées et elle s'appuie sur des critères semblables à ceux du programme Mémoire du monde pour déterminer les éléments du patrimoine documentaire éligibles à la subvention. Le Musée McCord a ainsi bénéficié d'un soutien financier (Bertrand, 2021) sur une période de deux ans pour développer une exposition de sa collection de photographies d'Alexander Henderson, photographe canadien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui aura lieu en 2022. Ces deux exemples de distinctions, Mémoire du monde et le soutien du gouvernement canadien démontrent que les instances reconnaissent déjà l'institution montréalaise comme la détentrice de patrimoine documentaire.

### 2.3 La valeur patrimoniale de la photographie

En Europe, la notion de patrimoine et la photographie naissent toutes deux officiellement au XIX<sup>e</sup> siècle. Si dans un premier temps, la photographie « a joué un rôle important dans les campagnes d'inventaire du patrimoine culturel [...] [elle] a participé à l'émergence du « regard patrimonial » » (Montier, 1998, cité par Casemajor Loustau 2009, p. 104). Raphaële Bertho, historienne et spécialiste de la mission

---

<sup>5</sup> Le Programme pour les collectivités du patrimoine documentaire a été mis en place par Bibliothèque et Archives Canada en 2015

photographique de la DATAR assure également qu'à cette époque, « la diffusion du procédé photographique est concomitante du développement en Europe d'une nouvelle conscience patrimoniale. » (2013b, p.6), comme en témoigne l'historiographie de la Mission héliographique de 1851. Cependant la valeur patrimoniale de la photographie ne semble se développer qu'à postériori :

Les politiques de préservation de l'héritage du passé s'institutionnalisent, et font appel à la photographie qui s'impose progressivement comme l'outil de l'inventaire du patrimoine. Cette dynamique aboutit à la constitution de fonds qui acquièrent eux-mêmes le statut de patrimoine près d'un siècle plus tard. Ce passage du document à l'œuvre pose la question du traitement et de la gestion de ces ensembles photographiques, de leur classification, de leur redocumentarisation et de leur valorisation. (Bertho, 2013b, p.6).

Jean-Pierre Montier (1998, p.104) confirme cette patrimonialisation tardive de la photographie « en tant qu'elle-même objet d'art ». Dans son étude sur la « double dimension des rapports entre photographie et patrimoine », l'auteur rappelle les fonctions premières de documentation du médium mais il souligne aussi également que la photographie est désormais une candidate éligible à un patrimoine artistique (1998, p. 103- 112).

Cette valorisation pour l'objet photographique débute, en partie, avec la popularisation de la Mission de la FSA aux États-Unis et bien plus tard en France, au tournant des années 1970 et 1980, avec « la reconnaissance de la valeur patrimoniale des fonds photographiques » qui « a entraîné une nouvelle articulation entre photographie, patrimoine et représentation des identités culturelles. » (Gellereau et Casemajor Loustau, 2008). On peut affirmer que la redécouverte des corpus d'images des missions photographiques et plus précisément leur « caractère monumental » — a donc joué un rôle essentiel dans la considération patrimoniale de la photographie : « Le fait de rassembler intentionnellement un corpus d'images photographiques destiné à

conserver et à transmettre une mémoire sociale construit en effet une sorte de « monument visuel » (Casemajor Loustau, 2009, p. 96-97). Selon l’auteure, cette monumentalité des fonds photographiques se justifie notamment par la quantité de photographies réunies dans les collections institutionnelles, leur reproductibilité, leur circulation publique et leur pérennité artistique une fois acquises par les institutions.

La valeur patrimoniale de la photographie réside tant dans la matérialité de l’objet lui-même — le développement du procédé, la prouesse technique, la reproduction mécanique — que dans son contenu documentaire relevant des caractéristiques sociales, mémorielles ou esthétiques (Casemajor Loustau, 2009, p. 96). La photographie documentaire est donc à la fois « porteur[se] de valeurs d’ancienneté, de témoignage historique ou de valeur esthétique » (Gellereau et Casemajor Loustau, 2008). Depuis les débuts de sa légitimation par le monde de l’art et son entrée dans les collections muséales, notamment celle du MoMA de New York à partir de 1930, elle est devenue progressivement une candidate réputée à la patrimonialisation.

Les précédents points nous ont amenés à voir que la valeur patrimoniale attribuée à un objet ou à un lieu dépend du soutien et de la validation des grandes instances étatiques — nationales ou internationales — et/ou culturelles. La patrimonialisation de la photographie n’échappe pas à ce processus et le soutien indéfectible que lui accordent depuis longtemps les institutions tend à favoriser sa reconnaissance patrimoniale sur la base de multiples critères.

## 2.4 Exposer la pandémie, exposer un patrimoine documentaire ?

Entre 2020 et 2021, la photographie va rapidement occuper une place importante dans la documentation de la pandémie. Regroupés en collectif ou en agence, certains photographes répondent aux commandes des organes de presse tandis que d'autres praticiens choisissent de saisir différents angles de la crise sanitaire. Vont alors circuler d'une part, les images des urgences hospitalières ou des villes désertées publiées dans les médias d'information, d'autre part, des histoires plus intimes représentant les expériences vécues pendant le confinement par d'autres moyens de diffusion.

Certaines institutions gouvernementales ou muséales ont rapidement affiché leur soutien à la diffusion de ces images sur la pandémie, jugeant probablement de l'importance de colliger des photographies pour la postérité. Les projets ont été présentés selon différentes modalités : expositions en présentiel, livres ou galeries en ligne. Il a donc semblé pertinent à notre réflexion sur le potentiel patrimonial de la photographie documentaire sur la pandémie de COVID-19 de présenter trois exemples de projets photographiques (voir Annexe H) soutenus par des institutions européennes majeures.

### 2.4.1 *Lockdown Italia* au Musée du Capitole

Dévoilée au public italien du 8 octobre 2020 au 28 février 2021, l'exposition *Lockdown Italia* a été la première exposition mondiale portant sur les prémices de la pandémie. Elle a été présentée au Musée du Capitole à Rome et regroupait plus de soixante-dix photographies prises en Italie par une trentaine de photographes locaux et internationaux affiliés à l'Italian Foreign Press Association (Associazione Stampa

Estera Milano)<sup>6</sup>. L'exposition représentait un « hommage » national à la résilience de la population italienne qui, rappelons-le, a été la plus durement touchée par la première vague de la pandémie de COVID-19, et le premier pays à être confiné. L'exposition a reçu le soutien du ministère du Patrimoine et des Activités culturelles et du Tourisme italien.

Les images exposées ont principalement été réalisées pour les besoins des médias et ont été présentées dans l'exposition non pas comme une succession d'images tentant une représentation exhaustive de l'expérience vécue, mais plutôt comme « un voyage photographique consacré à la documentation historique » qui rend hommage à la population italienne et salue les risques pris par les acteurs de la presse (Musée du Capitole, 2020). Un parcours chronologique a été pensé pour amener les visiteurs à suivre « un itinéraire temporel et émotionnel à travers les différentes phases de la pandémie ». Outre les nombreux angles abordés sur la situation sanitaire, le communiqué précisait qu'une ultime section était dédiée aux conditions de travail des photographes durant cette « fermeture » du pays.

Le Musée du Capitole est considéré dans l'histoire muséale comme le premier musée au monde (Pomian, 2020). L'institution, fondée à la Renaissance, se situe au cœur de la capitale italienne et se compose de multiples palais et galeries. Il possède l'une des plus importantes collections d'œuvres antiques et se donne pour mission de préserver la mémoire et le patrimoine des Romains. Aux premiers abords, cette exposition contraste avec la programmation de l'institution, habituellement orientée vers l'architecture ou la sculpture. Cependant, la portée historique et mémorielle des

---

<sup>6</sup> L'Italian Foreign Press Association regroupe les membres des trois plus grandes agences de presse que sont Reuters (Angleterre), l'Associated Press (AP, États-Unis) et l'Agence France-Presse (AFP, France).

photographies sur la crise sanitaire a, semble-t-il, convaincu l'institution de les exposer sur ses cimaises, leur reconnaissant ainsi une valeur documentaire et muséale.

#### 2.4.2 *COVID-19 et nous par Magnum photos et vous* au Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge

De mars à mai 2020, plusieurs photographes de l'agence Magnum Photos ont constitué un journal photographique quotidien de la pandémie, publié simultanément sur le réseau social Instagram et sur le site internet de la structure. L'agence de renommée internationale fondée en 1947 est basée à Paris, Londres et New York, et regroupe aujourd'hui près d'une centaine de photographes documentaires établis dans différents pays — elle représente également des archives de photographes décédés qui ont marqué l'histoire de la photographie, comme celles de son co-fondateur Henri Cartier-Bresson ou celles de William Eugene Smith. Les photographes membres travaillent sur des projets au long cours et pratiquent des écritures esthétiques variées, propres à la démarche de chacun. C'est depuis la France jusqu'en Angleterre, de la Russie en Inde, en passant par l'Afrique du Sud, les États-Unis ou encore le Brésil qu'ils ont donc tenté de représenter et rassembler les multiples facettes de la crise sanitaire.

Le journal photographique de Magnum intitulé *Diary of a Pandemic* s'est terminé au printemps 2020. Il a donné lieu à l'exposition *COVID-19 et nous par Magnum photos et vous*, programmée au Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR) à Genève<sup>7</sup>. L'évènement a été présenté du 9 juin 2020 au 31 mars 2021 dans

---

<sup>7</sup> Le MICR avait déjà présenté les images des photographes de l'agence Magnum en 2018 lors de l'exposition thématique *EXIL* sur les enjeux de migration.

« la capitale mondiale de l'action humanitaire ». Le projet annoncé comme expérimental et collectif (MICR, 2020) incluait un volet participatif et un volet professionnel (Magnum). En raison de la fermeture des musées, il a été présenté dès le 18 mai 2020 sur la plateforme virtuelle du musée.

Dans un premier temps, les photographies de l'agence Magnum ont été répertoriées sous les thématiques suivantes : « défier », « exprimer », « se reconstruire », « garder le lien », « prévenir », « regarder ». Elles ont ensuite été publiées hebdomadairement en ligne dans le but d'inspirer les témoignages des futurs participants à la suite de quoi, ces derniers ont été invités à partager photos ou récits de leur expérience pandémique. Dans le but d'enrichir ces échanges conversationnels, des panels de discussion entre le public et des intervenants professionnels de l'agence et du musée ont également été offerts en mode de visioconférence.

À partir de l'été 2020, la réouverture autorisée des musées suisses a permis de visiter en présentiel *COVID-19 et nous par Magnum photos et vous* réunissant une centaine de photographies de l'agence Magnum. Des témoignages visuels ou textuels des citoyens ont également été retenus pour apparaître dans le film éponyme, projeté dans l'exposition permanente du musée intitulée *L'Aventure humanitaire* – rappelons que certains photographies et écrits citoyen sont destinés à intégrer la collection du musée genevois à des fins d'archives historiques. En septembre 2020, ce film a même été programmé au festival international de photographie japonais Kyotographie en regard d'autres corpus photographiques réalisés durant la pandémie.

Le MICR, ouvert au public en 1988, œuvre principalement à représenter les enjeux humanitaires et les actions de la Croix-Rouge : sa mission est de préserver l'histoire de l'humanitaire « avant et après la création de la Croix-Rouge » et de présenter des contenus permettant une meilleure compréhension de ces enjeux. Il tend également à favoriser le dialogue entre le public, les institutions, les artistes et « tous les acteurs du

Mouvement international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge ». En somme, il souhaite s'inscrire en tant que « lieu de mémoire, de création et de débats », tel un gardien de la mémoire collective. À ce titre, le musée possède plusieurs collections composées d'objets relatifs à ses activités telles que de la documentation de campagne d'opérations, de préventions ou de financement, des photographies des missions humanitaires, des objets confectionnés à l'effigie de l'organisme ou bien des vidéos promotionnelles, lui permettant de « constitue[r] et valorise[r] ainsi un patrimoine unique ».

Par conséquent, le MICR affirme son rôle d'institution de mémoire et de « fabricant » de patrimoine sur le projet Magnum :

Dans son ensemble, *COVID-19 et nous par Magnum Photos et vous* a également été conçue pour développer les collections du Musée. À l'issue du projet en janvier 2021, ces dernières seront enrichies de trois éléments clefs : la mémoire collective de la pandémie constituée par la récolte de témoignages, le film ainsi qu'un portfolio de 15 tirages produits à partir du corpus des images de l'exposition et donné par Magnum Photos. (MICR, 2021, p.17)

Par ce projet, le MICR installe la photographie documentaire et la photographie vernaculaire sur la pandémie dans une permanence muséographique. En d'autres termes, en participant à la production et au collectionnement de ce patrimoine documentaire, il met une nouvelle fois en lumière la valeur patrimoniale de la photographie documentaire dans le processus de documentation et d'archivage visuel sur la COVID-19.

### 2.4.3 Projet collectif *Échappées*

Lors de la première vague de la crise sanitaire en 2020, le ministère de la Culture français a créé un projet exceptionnel pour permettre la visibilité de projets photographiques. Pour ce faire, il a instauré le Fonds photographique d'auteurs contemporains (FPAC) dont l'objectif est de « soutenir la création photographique française et mettre en valeur sa richesse et sa diversité en réunissant différents regards » autour de la thématique de la pandémie (FPAC, 2020). Le projet financé s'intitule *Échappées* et réunit au total vingt-cinq photographes issus des collectifs Tendance Floue et Moods Cie et des agences MYOP, VU et Signatures.

À l'instar des membres de l'agence Magnum Photos, les différents regroupements de photographes ont saisi l'occasion de rassembler les images prises par leur membre pour réaliser un récit visuel commun sur la pandémie. Freinés dans leurs activités professionnelles, les photographes ont, dans un premier temps, partagé leurs images entre eux via des applications de messagerie (Ministère de la Culture, 2021). Sous la forme de l'essai photographique, les séries traduisent des sujets intimistes ou des mises en scène, réalistes ou poétiques qui documentent chacune une expérience de la pandémie. Dans un second temps, une plateforme d'exposition virtuelle des travaux photographiques a été mise en ligne dans la continuité de la création du fonds d'urgence.

Le projet *Échappées* est en définitive une œuvre collective qui comporte des similitudes avec une mission photographique. Au regard de l'intérêt récurrent des institutions françaises pour ce modèle, nous pouvons d'ores et déjà supposer que ce projet puisse donner lieu à une exposition future et/ou à l'acquisition de photographies pour des collections publiques.

Il nous apparaît évident que la photographie documentaire occupe un rôle essentiel dans la construction de la mémoire collective, tant par sa dimension documentaire qu'esthétique, objective que subjective. Les modes ou espaces de diffusion proposés pour montrer les différents projets photographiques leur confèrent une valeur culturelle, artistique, historique, et participent au potentiel éligible de la photographie à un patrimoine documentaire sur la pandémie.

## CHAPITRE III

### LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE SUR LA COVID-19 DU MUSÉE MCCORD : ANALYSE DE LA GENÈSE D'UN PATRIMOINE (ÉTUDE DE CAS)

Dans cet ultime chapitre, nous tenterons une analyse permettant de vérifier le caractère patrimonial de la mission photographique produite par le Musée McCord en réponse à la pandémie de COVID-19. L'expérience résultante de notre séjour en stage au Musée McCord et notre implication dans le processus de sélection des images des deux volets du projet muséal en projection des différentes modalités de diffusion profiteront à la réflexion de cette étude de cas. Pour ce faire, nous essaierons tout d'abord de replacer les ambitions institutionnelles et de comprendre le choix du médium photographique comme réponse à la pandémie. Après avoir énoncé les stratégies de production et de diffusion envisagées pour la mission photographique, nous serons amenés à évaluer les critères patrimoniaux du projet et les éléments favorables à une éventuelle patrimonialisation. Pour ce faire, nous calquerons les théories liées aux classements des valeurs patrimoniales établis par l'historien de l'art Aloïs Riegl (2001/1903), et revisités de façon plus contemporaine par Jean Davallon (2006, p.57-88), sur les réalités de notre étude de cas. Les normes onusiennes relatives au patrimoine documentaire, notamment celles du Registre de la Mémoire du monde du Canada, serviront également de fil conducteur dans l'analyse suivante. Enfin, nous nous

interrogerons sur le rôle à jouer d'une exposition de la mission photographique dans une volonté patrimoniale.

### 3.1 Rappel et mise en contexte de la mission photographique

#### 3.1.1 Les ambitions institutionnelles

Comme nous l'avons mentionné dans notre premier chapitre, musées et institutions culturelles font aujourd'hui parties intégrantes des commanditaires de missions photographiques. Rappelons qu'une mission photographique est un mandat institutionnel qui offre de rendre compte par la photographie de la ou des réalités d'un territoire ou d'un événement à dimension sociale.

La mission photographique du Musée McCord commandée au photographe Michel Huneault pour couvrir les premiers mois de la pandémie à Montréal en 2020, portait une première ambition, à savoir constituer une archive muséale de l'évènement historique que nous avons vécu. Aux vues de la situation exceptionnelle, le musée tenait à poser une action concrète pour acquérir une documentation visuelle de la crise sanitaire dans la métropole québécoise, remplissant ainsi son rôle de « gardien d'une collection photographique fondamentale sur l'histoire de Montréal » (McCord, février 2021).

Pour compléter la création de ce corpus documentaire sur la crise sanitaire, le Musée McCord ne s'est pas contenté de produire une commande photographique. Dans son communiqué de presse du 8 avril 2020, l'institution avait annoncé une mission

photographique conjointe, proposant deux volets destinés à faire front commun pour créer une documentation sur la pandémie : d'une part, la mission professionnelle, lancée par la directrice et la conservatrice de la photographie du Musée McCord et confiée au photographe, d'autre part, une mission collective intitulée *Cadrer le quotidien : histoires de confinement*, supervisée par l'équipe du département des Communications et de l'Action éducative, citoyenne et culturelle. Le projet qui englobait les deux formes de corpus photographique s'intitulait *Documenter la pandémie*.

Ayant fait le choix du médium photographique pour sa mission, le Musée McCord s'était donné pour mandat à la fois de produire une documentation visuelle garante d'un regard professionnel sur un phénomène sociétal, mondial, contemporain et historique, et de fournir un espace de dialogue aux citoyens confinés en développant une action fédératrice fidèle à la muséologie participative. Le musée jugeait par ailleurs que « les deux volets de ce projet, les témoignages des Montréalais et celui de l'artiste sont d'une valeur inestimable » (McCord, août 2020). Opérés par des départements distincts, les deux volets réunis dans un projet commun étaient pourtant voués à des finalités différentes.

Avec *Cadrer le quotidien : histoires de confinement*, l'initiative collective du musée s'enquerrait d'une nouvelle portée conversationnelle avec son public via les médias sociaux, devenus l'unique moyen de communication entre les citoyens et l'institution dans le contexte du confinement. Si l'ambition était de rejoindre la communauté et de perpétuer la médiation muséale pendant la fermeture du musée, l'objectif résidait aussi dans celui de colliger une documentation au plus proche du quotidien vécu par les citoyens, capables eux seuls de le représenter en raison des normes restrictives sanitaires qui empêchaient, pendant le confinement, l'entrée dans leur domicile.

Chaque image devait donc illustrer une réponse à la question posée par le musée : « Dans ce contexte, que devient notre relation au monde extérieur et à l'autre ? ». Pour ce faire, la photographie semblait être le médium approprié pour maintenir le lien social. Accessible et facilement partageable, elle devenait un outil pour témoigner de cette période singulière et historique. En intervenant par le biais du médium photographique, le musée faisait de ce projet un événement social qui mobilisait son public. En observant la galerie photo sur le site du musée ou sur Instagram, force est de constater que les citoyens confinés ont trouvé, via leur appareil photo et les médias sociaux de partage en ligne, les moyens d'interagir avec « l'extérieur » de leur domicile et de documenter leur quotidien.

La mission photographique dite professionnelle confiée au photographe Michel Huneault perpétuait quant à elle la tradition des commandes institutionnelles, à l'image de celles des missions de FSA aux États-Unis ou de la DATAR en France. Détachée d'une ambition politique, l'intention du Musée McCord était de prendre acte par la photographie d'un événement historique à des fins de collectionnement et d'archives. Par cette action, l'institution rejoignait certaines des orientations de sa mission muséale, notamment promouvoir la contemporanéité de la photographie documentaire locale et inclure la communauté montréalaise dans une autoproduction photographique. En engageant un photographe documentaire québécois pour répondre au mandat de la mission professionnelle tout en invitant la communauté montréalaise à s'exprimer par la photographie sur la période du confinement, le Musée McCord encourageait définitivement la constitution d'un patrimoine collectif. Avec ces deux opérations ayant une vocation mémorielle et sociale, l'institution ancrerait les diverses modalités de la photographie, à la fois documentaire et artistique (mission) et la photographie comme un élément fédérateur et accessible (projet collaboratif).

### 3.1.2 Modalités de diffusion des images

Trois finalités étaient prévues pour le projet *Documenter la pandémie* : la diffusion web (via la galerie sur le site du musée et les médias sociaux), les acquisitions et l'exposition.

La diffusion du volet participatif a d'abord bénéficié d'une large visibilité sur le web, via la galerie photo sur le site du Musée McCord, Instagram ou la page Facebook de l'institution. Pour ces citoyens, il y avait lieu de s'approprier ces espaces par le choix et la fréquence de leurs publications, le Musée procédant à une sélection plus qualitative pour la diffusion sur la galerie de son site. Les directives à suivre pour les participants se résumait à identifier les photographies avec les mentions suivantes : titre, lieu, mot-clé #CadrerLeQuotidien, @nom du musée. Bien que le musée ait décrit cette mission dans son ensemble comme un acte de mémorialisation et de collecte de témoignages par la photographie, il ne faisait pas mention des finalités de collectionnement des images rassemblées dans *Cadrer le quotidien : histoires de confinement*. Autrement dit, les photographies des citoyens ne semblaient pas destinées à intégrer la collection de photographies du Musée McCord, à la différence de celles réalisées par Michel Huneault dans le cadre de la mission photographique professionnelle.

L'acquisition de trente tirages de ce photographe devait en effet constituer l'un des fondements de la mission. Initialement, le Musée McCord projetait de présenter « éventuellement » la série documentaire réalisée par le photographe, sans en préciser davantage les modalités de monstration (McCord, avril 2020). Quelques mois plus tard, dans le fil d'actualité du blog du musée, Hélène Samson, la conservatrice du département Photographie, affirmait qu'une exposition serait présentée au printemps 2021, soit un an environ après le début de la crise sanitaire, une date symbolique pour diffuser l'entièreté du corpus photographique (McCord, août 2020). En février 2021,

l'institution annonçait l'achèvement de la mission professionnelle et maintenait la tenue d'une exposition, mais cette fois-ci, en mentionnant « lorsque les conditions le permettront », en référence à la situation de fermeture des musées qui venaient à peine de rouvrir. Devant un bouleversement de la programmation, le musée a déprogrammé l'exposition dont le sujet était, de toute évidence, trop « arrimé à l'actualité », selon Hélène Samson (2021, conversation en visioconférence, 27 avril 2021). Enfin, dans l'une des dernières publications qui présentait en primeur un échantillon des photographies sur le web, le Musée McCord annonçait la présentation d'une exposition à l'automne 2022 (McCord, 9 mars 2021).

Amorcée pourtant dès décembre 2020, la conception scénographique prévoyait la présentation des deux volets de la mission photographique dans l'une des grandes salles d'exposition du musée. Comme nous l'avons précisé précédemment, l'ensemble était composé d'une exposition monographique, avec les photographies de la mission professionnelle, et d'une projection vidéo rassemblant une sélection de photographies de *Cadrer le quotidien : histoires de confinement*. Les deux volets réunis devaient amener ainsi une complémentarité de l'expérience du confinement : après un parcours, entre autres, au cœur des urgences hospitalières, il était prévu de terminer la visite par un diaporama des images des citoyens qui représentait davantage le milieu familial et les moyens de « subsistances morales » développés par les participants (Bertrand, 2021).

*Documenter la pandémie* était, de toute évidence, un projet non programmé dans le calendrier des expositions du musée, habituellement fixé entre trois et quatre ans à l'avance (Bertrand, 2021). De plus, la chronologie des communications institutionnelles – jusqu'au printemps 2021 – qui évoluaient parallèlement à la situation sanitaire tend à montrer comment la finalité de ce projet d'exposition ne parvenait pas à s'insérer dans la programmation. Pour pallier cela, le Musée McCord avait finalement choisi, en mars 2021, de dévoiler un échantillon de photographies de la mission

professionnelle sur son site internet. La diffusion d'un diaporama de douze images en ligne a finalement devancé les ambitions expographiques du musée. Une décision institutionnelle qui semble avoir davantage favoriser l'action institutionnelle (le lancement de la mission et les acquisitions) et le pouvoir symbolique de la photographie que les résultats photographiques de la mission eux-mêmes.

### 3.2 Évaluation des critères de valeur patrimoniale de la mission

La sélection des images d'un corpus photographique se détermine en fonction de l'usage prévu. Dans le présent cas, notre responsabilité a été de distinguer un ensemble de photographies pour les différentes finalités de diffusion envisagées par le musée et décrites précédemment. Dans un premier temps, se sont déroulées en parallèle la sélection des images de la projection vidéo du projet *Cadrer le quotidien : histoires de confinement* et celle des photographies de la mission professionnelle envisagées pour l'exposition (Bertrand, 2021). Dans un second temps, la conservatrice nous avait demandé de proposer trente photographies pour la collection. Certaines d'entre-elles ont été diffusées sur le site web du musée lors de la présentation de l'échantillon. En nous appuyant sur nos compétences mises à profit dans ce projet, nous proposons d'examiner ce qui a motivé ces choix et d'observer le potentiel patrimonial qui résulte de ceux-ci pour chacune des modalités de la mission photographique.

### 3.2.1 La photographie vernaculaire patrimonialisable

Lors de notre collaboration avec le Musée McCord, nous avons eu la charge d'examiner le corpus photographique du volet participatif de la mission et d'extraire environ cent cinquante photographies parmi les quatre mille images soumises par les participants. Cette opération s'inscrivait dans le cadre de la réalisation de la boucle vidéo prévue dans l'exposition censée réunir les deux volets de la mission. Marquées par le confinement et la distanciation sociale, ces photographies ont été prises relativement proches du domicile, dans les cours et jardins, ou à l'intérieur des logements. Les photographies intimistes illustraient cette nouvelle réalité, soit par des scènes créatives et des mises en scène soit par le retour de la photographie de famille ou des instantanés du quotidien. En somme, il en résultait que la photographie était devenue la complice d'un moment, d'une émotion, en cela un exutoire à une situation extraordinaire permettant de documenter sa propre expérience.

Dans un premier temps, nous avons procédé à une classification par thèmes de récurrence : les animaux, l'architecture, la famille, les jeux de lumière, les typographies, la nature et le jardinage, les mises en scène, les portraits ou autoportraits, ou encore la représentation du travail à distance (les bureaux improvisés, les « pause-café », la combinaison famille-travail, etc.). Dans un second temps, nous avons localisé les lieux : intérieur (essentiellement la maison ou l'appartement) ou extérieur (jardin, cours, rues alentour). Une troisième catégorie s'est démarquée avec les activités et les occupations (cuisiner, jouer, jardiner, réparer, bricoler, bricolage, pratiquer un sport). Enfin, nous avons repéré les photographies des événements de la vie survenus au cours de cette période tels que les naissances, les anniversaires ou encore la perte d'une dent de lait.

De cette vision d'ensemble, quatre angles se sont ensuite démarqués : scènes cocasses et légères, prises sur le vif ou mises en scène, les scènes "émotion" et complicité, les

photographies de nature/nature morte que nous avons retenues pour intercaler des moments sans présence humaine, et enfin, les photos d'expressions abstraites relevant de la créativité. À l'intérieur de cette sélection, des qualités esthétiques ont évidemment été observées. L'intention était en définitive de retenir différentes expériences représentatives du vécu des participants pendant le confinement.

Dans de nombreux moments importants qui ponctuent la vie sociale tels que des rassemblements culturels, des célébrations familiales ou dans un cas exceptionnel comme une pandémie mondiale, la photographie est reconnue comme un instrument de témoignage visuel dont chacun peut user. Aujourd'hui, via les téléphones mobiles, l'utilisateur peut, à sa guise, acter un moment. Dans le cadre de la mission collaborative et participative, elle a notamment fait office de connectivité sociale au quotidien et elle a eu, de ce fait, une portée communautaire.

Dans un article de *La Presse*, Hélène Samson mentionnait clairement la valeur des photographies amateur, qu'elle distingue de celles réalisées dans le cadre d'une commande institutionnelle à des fins de collectionnement (Simard, 27 mai 2020). Par ailleurs, il n'a jamais été question pour le musée de collectionner les images vernaculaires du projet collaboratif, même si la conservatrice n'écartait pas l'idée d'« un appel aux dons de photographies. » Mais peut-être faudrait-il d'ores et déjà anticiper la valeur historique de ces images prises dans l'intimité du confinement, car, notons-le, la photographie vernaculaire tend aujourd'hui à gagner en valeur documentaire.

Citons en exemple comparatif, le patrimoine photographique de l'exposition universelle présentée en 1967 à Montréal. Aujourd'hui, *Expo 67* rassemble encore les Québécois soit par le souvenir de l'avoir vécu soit par celui d'en connaître par le biais de la diffusion de documents visuels. Jusqu'à encore récemment, seules les photographies officielles étaient présentées dans les expositions thématiques

consacrées à l'évènement. Mais depuis quelques années, les institutions muséales en appellent aux images et témoignages amateurs des Québécois qui ont vécu l'expérience afin de compléter la construction du récit et nourrir la mémoire collective de cet évènement culturel majeur. En 2017, le Centre d'histoire de Montréal a, par exemple, colligé des archives et des témoignages de Montréalais ayant visité le site. Cette collecte a donné lieu à l'exposition *Explosion 67. Terre des jeunes*<sup>8</sup>. Dans un même registre, la Biosphère, située dans le parc Jean Drapeau, présente, jusqu'en février 2022, une exposition temporaire intitulée *Écho 67*<sup>9</sup> qui réunit, entre autres, des images d'amateurs.

Ces exemples traduisent un fort attrait institutionnel pour la photographie vernaculaire. D'où la conviction que le volet participatif de la mission photographique a son rôle à jouer dans la construction du patrimoine photographique montréalais. Le jumelage de photographies amateurs et professionnelles participe à une volonté de constituer un patrimoine documentaire plus complet avec des ressources variées. Considérant la nécessité d'une sélection parmi les images participatives, les photographies citoyennes retenues peuvent venir s'adosser au récit des images construit par la pratique documentaire d'un photographe professionnel. L'alliance de ces deux corpus semble ainsi nécessaire pour tenter de mieux saisir la réalité vécue par les Montréalais. D'autant plus que l'appel à la sauvegarde du patrimoine documentaire de l'UNESCO émis en début de pandémie tend à considérer « tant des documents officiels que de la société en général », ceci permettant, selon l'organisme, de s'approcher d'une collecte pertinente pour comprendre les différents enjeux de la crise sanitaire (UNESCO, 2020).

---

<sup>8</sup> Pour plus de détails, voir le lien : <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/expo-67-les-temoignages-vivre-levenement>

<sup>9</sup> Pour plus de détails, voir le lien : <https://www.parcjeandrapeau.com/fr/biosphere-musee-de-environnement-montreal/#exhibitions>

### 3.2.2 Anticiper le patrimoine

Comme le rappelle Davallon, le rapport à la temporalité – passé, présent, futur – est toujours un enjeu lorsqu’il s’agit d’établir le concept de patrimonialisation (2006, p. 99). Il regroupe à ce propos la valeur historique et la valeur d’ancienneté dans ce qu’il nomme les valeurs du passé, en adaptant celles-ci à une perspective contemporaine (Davallon, 2006, p. 67). Pour évaluer la valeur patrimoniale de la mission photographique professionnelle, il importe de prendre en considération ces « régimes de temporalité ». En tenant compte d’une anticipation des critères de patrimonialisation, précisons ce qui a motivé le choix des photographies destinées à la collection.

Le défi, dans ce cas précis, a été de mesurer le devenir et la pertinence patrimoniale de la mission photographique relative aux faits qui se déroulaient simultanément. À la suite des communiqués de l’UNESCO et de la majorité des institutions de mémoire, incluant le Musée McCord, nous pouvions déjà deviner que la documentation de la pandémie de COVID-19, sous quelques formes que ce soit, allait devenir une source de documentation essentielle pour l’Histoire. Malgré ces certitudes, selon quels critères pouvions-nous anticiper un patrimoine documentaire et photographique ? Basons-nous sur les critères qui nous ont menés à la sélection des trente images issues de la mission photographique professionnelle destinées à intégrer la collection de photographies du Musée McCord. Pour justifier ceux-ci, nous nous aiderons du système de typologies des valeurs établi par Riegl (2001/1903) et actualisé par Davallon (2006, p.57-88) (Voir Annexe I), que nous avons choisi d’adapter librement à nos objectifs de recherches.

Rappelons succinctement les définitions de la valeur historique ainsi que celle de la valeur d'ancienneté instaurées d'abord par Riegl pour qualifier les monuments historiques. Selon l'historien de l'art, la notion historique se réfère à « tout ce qui a été, et n'est plus aujourd'hui » (2013, p.45) ; chez Davallon, la valeur historique sous-tend « une approche scientifique et une culture historique » (2006, p. 63). Quant à la chercheuse Nathalie Casemajor Loustau, elle la synthétise comme telle : « La *valeur historique* caractérise la mémoire attachée à un objet qui symbolise un moment de l'histoire de la communauté. » (2009, p. 81). La valeur d'ancienneté quant à elle, découle de la valeur historique et repose sur des valeurs de remémoration difficilement mesurables et d'avantage subjectives, comme l'action du temps et la sensibilité à l'objet ou ce qu'il représente (Davallon, 2006, p. 64-65).

Dans le cas qui nous incombe, il nous a semblé pertinent d'aborder, en premier lieu, la notion de valeur historique en nous référant aux théories muséales et scientifiques tout en tenant compte des éléments sociopolitiques et mémoriels. Tel que nous l'avons déjà mentionné, l'enjeu posé lors de la sélection du corpus destiné au collectionnement a été d'anticiper sa valeur patrimoniale alors que la situation pandémique était toujours en cours. À défaut d'une « rupture » mémorielle, nécessaire à la patrimonialisation (Davallon, 2006, p. 119), il est donc compliqué d'anticiper les valeurs historiques ou d'ancienneté. C'est pourquoi nous nous sommes interrogés sur l'intérêt national que pouvait présenter la mission photographique. Si l'on étudie les critères établis par Registre de la Mémoire du monde du Canada (2021) pour considérer un élément comme patrimoine documentaire, l'exigence d'une valeur historique réside dans certains des sous-critères de l'intérêt national.

Le critère de l'intérêt national doit satisfaire à « au moins un » des sous-critères suivants : l'époque, le lieu, le sujet, la forme et style et la portée communautaire. (CCUNESCO, 2021a) (Voir Annexe J, K). Ces sous-critères participent de concert à la considération du corpus choisi pour la collection. Les éléments formels et factuels

présents sur les photographies (file d'attente, urgences hospitalières, centre d'hospitalisation éphémère, présence de l'armée, ville désertée, etc.) constituent un ensemble composite des différentes réalités montréalaises qui amène une représentation de l'évènement vécu par tous. La Commission canadienne pour l'UNESCO (CCUNESCO) précise en outre que l'élément doit être pertinent dans la représentation d'une époque (valeur historique), évoquant au passage l'exemple d'une « crise ou des changements sociaux ou culturels importants » (2021). Les intentions du Musée McCord étant de constituer une archive visuelle pour, entre autres, répondre à une mémoire collective sur les premiers mois de la pandémie à Montréal, les photographies suggérées devaient refléter ces ambitions.

Le lieu est l'un des critères considérés dans le processus de sélection. Réalisée entièrement dans la métropole québécoise, il fallait anticiper également la portée sociale des images collectionnées. C'est pourquoi les photographies extérieures (parcs, rues, etc.) devaient présenter un intérêt géographique et familial développant un sentiment d'appartenance pour mettre en exergue la valeur sociale du corpus. En ce sens, le « lien identificateur », développé par Krzysztof Pomian, s'apparente à la vision patrimoniale considérée dans le processus de sélection :

[...] ce lien identificateur, émotionnel et intellectuel à la fois, constitutif de la conscience que l'on a de soi-même, qui fait inclure tant ceux-ci que ceux-là dans un « nous » élargi composé, d'une part, de contemporains avec lesquels on partage un nom, une langue, un territoire, un patrimoine, un ensemble de symboles, un passé, un avenir, et, d'autre part, des générations passées et futures [...]. (2010, p.46)

Comme tend à le préciser Casemajor Loustau (2013, p.49) dans sa recherche sur la valorisation du patrimoine photographique, l'évaluation des critères patrimoniaux de l'objet photographique se révèle être à la fois subjective et objective. Dans le cas de la

mission photographique confiée à Michel Huneault, l'hybridité de la démarche du photographe entre « régime documentaire » et « régime artistique » devait aussi se refléter moins dans l'individualité des images que dans l'ensemble du corpus retenu. Le choix du candidat assumé par le musée, les œuvres devaient donc répondre à des valeurs de contemporanéité et notamment à une valeur « artistique de nouveauté » (Davallon, 2006, p.77). Entendons-là une valeur auctoriale, un style et une forme artistique propre à l'auteur des images. Ce critère est par ailleurs préconisé dans le cadre d'une candidature au registre du patrimoine documentaire : « Certains éléments du patrimoine documentaire présentent un intérêt parce qu'ils constituent un exemple notable d'une forme ou d'un style esthétique [...] » (Registre de la Mémoire du monde du Canada, 2021). Ceci démontre notamment que les qualités documentaires et d'œuvre d'art du corpus photographique de la mission « peuvent coexister en se superposant l'une à l'autre » (Casemajor Loustau, 2013, p. 48) et sont toutes deux jugées complémentaire par les normes onusiennes.

Le régime des valeurs artistiques repose non seulement sur la qualité artistique des œuvres (les photographies) mais il est également dicté par le « discours de l'art » (Casemajor Loustau, 2013, p. 48). De ce fait, les reconnaissances artistiques et institutionnelles du travail du photographe – tels que l'obtention de prix, la présence d'œuvres dans des collections muséales et privées, les nominations à des concours, les expositions monographiques et collectives – ainsi que la valeur de rareté (« limitation du nombre d'exemplaires »), sont des critères d'importances qui peuvent appuyer la valeur d'art relative du travail réalisé lors de la mission photographique. Ces « documents artistiques » (Chevrier, 2010, p. 142-153) peuvent donc prétendre à être reconnus comme tels au sein de la communauté de la photographie documentaire et contemporaine, notamment québécoise et canadienne, représentant ainsi un atout dans le processus de valorisation patrimoniale de la mission photographique au Canada.

À l’instar des précédentes missions telles que la FSA ou la DATAR qui ont depuis fait preuve d’une légitimité quant à leur valeur patrimoniale, la mission photographique semble répondre à certains critères de patrimonialisation. Le Musée McCord lui reconnaît par ailleurs déjà une valeur implicite, garantie par l’acquisition et le mandat muséal.

### 3.2.3 La mise en exposition de la mission photographique : une valeur ajoutée pour sa patrimonialisation ?

Jusqu’ici, la mission photographique du musée a été diffusée via des galeries photo en ligne ou sous la forme de diaporama sur son site internet, comme deux volets distincts n’ayant pas les mêmes finalités. Ce moyen de diffusion nous semble insuffisant pour unifier le projet et lui conférer une considération patrimoniale. Ceci nous amène à nous demander si la diffusion de la mission photographique dans son ensemble par le mode de l’exposition – entendons les deux volets présentés dans un même dispositif scénographique – conforterait la valeur patrimoniale du projet muséal.

Le dispositif expographique pensé avec l’équipe du musée en décembre 2020 et qui mettait en scène conjointement les deux volets de la mission photographique, s’inspirait de plusieurs modèles d’exposition de référence dont l’emblématique *The Family of Man* (conçue par l’architecte Paul Rudolph et commissariée par Edward Steichen en 1955 au MoMA de New York). La scénographie du volet professionnel devait donc s’inscrire dans un espace immersif où le visiteur avait la possibilité de circuler parmi près de cent cinquante photographies (Bertrand, 2021). Pour clore la visite de l’exposition, une centaine d’images devaient être projetées pour rendre compte du volet participatif. S’adressant un public concerné *de facto* par la thématique,

l'objectif était de rassembler les expériences individuelles dans une expérience collective au sein de l'espace muséal.

Selon Jacques Hainard, « Exposer c'est vivre intensément une expérience collective » (1996, cité dans Merleau-Ponty, 2005, p. 33). Une expérience collective implique la prise en compte du public dans la conception même du dispositif scénographique de l'exposition. Dans sa conférence *Exposer la photographie, redéfinir l'exposition* (ARIP, 2019), Oliver Lugon met en lumière comment plusieurs scénographes « ont travaillé le rapport individuel des regardeurs aux images, mais également l'exposition avec la photographie comme possible construction d'une expérience collective » provoquant de ce fait, une expérience singulière de la visite. Comme nous avons pu le voir auparavant, la réception de l'exposition est un facteur important dans le processus de patrimonialisation.

Quel que soit le dispositif scénographique retenu pour la future présentation de la mission photographique sur les cimaises de l'institution, nous présumons que le public sera probablement l'un des vecteurs de la patrimonialisation de ce projet. Dans ce contexte, un rapprochement communautaire pourra être établi entre les visiteurs montréalais unanimement concernés par la thématique de la mission photographique (la pandémie à Montréal). Le lien identitaire et territorial entre le contenu de l'exposition et le public pourrait créer d'emblée un sentiment d'appartenance, autrement dit, une « proximité » avec le visiteur (Davallon, 1999, p.159). On peut ainsi envisager que l'exposition s'associera à un rituel commémoratif ou une cérémonie de remémoration où va se construire une mémoire collective (Davallon, 1986, 120-123). Ce rapport affectif (Merleau-Ponty et Ezrati, 2005, p. 34), s'il en est, entre le visiteur et l'objet aidera au fondement patrimonial et à « donner aux objets leur épaisseur symbolique » (Davallon, 2009, p. 157). Comme pour toute exposition commémorative, l'apport testimonial du public sera essentiel : la relation entre l'objet (les images, la mission photographique), le public et l'institution sont donc à prendre en compte dans

ce processus de patrimonialisation. L'exposition s'avèrerait donc un lien entremetteur pour permettre la rencontre, plus précisément dans ce cas-ci, autoriser le rassemblement dont le public a été privé, autour d'une thématique familière aux visiteurs. En somme, cette action pourrait renforcer la valeur patrimoniale de la mission photographique :

L'objet patrimonial accèderait désormais au statut patrimonial [...] dans l'exacte mesure où il ressortirait d'une telle présentation régie par un concept ; comme si la valeur historique ou la valeur artistique étaient dorénavant subordonnées à une valeur d'exposition. (Davallon, 2006, p. 42)

De plus, nous pouvons convenir que le visiteur possèdera la connaissance visuelle et historique des événements représentés dans les photographies. Il pourra d'autant plus comparer les réalités représentées à sa propre expérience; il aura des repères situationnels et pourra les partager avec d'autres visiteurs ce qui créera une « interaction sociale » (ARIP, 2019); bien qu'un ordonnancement diégétique des photographies puisse lui être proposé, il sera un acteur et un critique averti de ce qu'on lui montre. Il pourra même avoir été l'un des participants du volet collaboratif de la mission. Les histoires personnelles photographiées dans *Cadrer le quotidien* et la commande photographique confiée à Michel Huneault pourront ainsi se joindre l'une à l'autre pour participer à la construction d'un « patrimoine collectif » (Davallon, dans Schiele 2002, p. 47-58).

Casemajor Loustau précise que la valeur patrimoniale des fonds photographiques « tend à être attribuée aux objets dans la mesure où ils sont pris dans leur entièreté. » (2009, p.83). À l'instar de ces fonds, l'exposition de la mission photographique dans son ensemble pourrait contribuer à mettre en exergue l'expérience collective et de ce fait, à développer le sentiment d'appropriation de la mission par le public. Ceci peut

ainsi faciliter l'accès à l'une des conditions nécessaires à la reconnaissance patrimoniale : « la reconnaissance de ce bien par le public » (Davallon, 1999, p. 244).

Considérant l'exposition comme « dispositif communicationnel », le musée assume donc « une fonction sociale [...] de patrimonialisation » (Davallon, 1999, p. 245) doublée d'un « devoir moral » (Casemajor Loustau, 2009, p.76) consistant à rendre accessibles ces images en les exposant dans « l'espace social ». Autrement dit « pour faire patrimoine », le musée-conservateur doit créer un lien social indéfectible entre l'objet et le visiteur sur une durée indéterminée. Cependant, devant le contexte instable de la pandémie, il reste à savoir si la tenue de cette exposition est encore pertinente ou si un report faciliterait la patrimonialisation du projet muséal.

Notre analyse des valeurs patrimoniales de la mission photographique du Musée McCord nous a permis de vérifier le respect de certains critères d'évaluation qui rendrait ce projet potentiellement éligible au patrimoine documentaire ainsi que les modalités de monstration qui participerait à la patrimonialisation de cette action. À ce stade de notre recherche, nous pouvons prédire que la forme de diffusion orientera probablement la portée patrimoniale de la mission photographique. Si l'on examine les diffusions « en temps réel » des missions de la FSA ou de la DATAR, et bien qu'elles aient bénéficié de canaux de communication gouvernementaux ou de partenariats institutionnels, le fait à retenir est que leur exposition immédiate a participé chronologiquement à la croissance d'une valeur patrimoniale de ces fonds photographiques.

## CONCLUSION

Jean-Pierre Montier soutient que la photographie et la notion de patrimoine sont contemporaines l'une de l'autre et qu'elles se sont secondées « pour se constituer une légitimité » (1998, p. 103). Au terme de notre travail, il convient d'admettre que nous allons dans son sens. Nous ajouterons que la photographie contemporaine ou ancienne continue d'occuper une place importante dans la plupart des musées d'histoire ou d'art, que ce soit sur les cimaises ou dans les réserves. À l'époque où les musées se conscientisent aux multiples enjeux de société, on constate que son approche protéiforme en fait même un objet récurrent dans le contenu des expositions.

La légitimité de la photographie documentaire dans le registre artistique a permis au médium d'être sollicité par différentes instances qu'elles soient culturelles, muséales ou gouvernementales. Notre recherche nous a démontré que le modèle de mission photographique a nettement participé à cette évolution en faveur d'une reconnaissance à la fois esthétique et patrimoniale. De plus, celui-ci semble un moyen encore utile pour rendre compte d'enjeux sociétaux récents, comme nous avons pu le constater avec notre étude de cas du Musée McCord. En effet, la constitution d'un patrimoine documentaire national sous forme de missions photographiques ne se dément pas, si l'on en juge encore par la toute récente commande organisée par le ministère de la

Culture français et la BnF nommée « Radioscopie de la France : regards sur un pays traversé par la crise sanitaire »<sup>10</sup>.

Ainsi, la valeur patrimoniale des missions photographiques a fait ses preuves au fil du temps et s'élève aujourd'hui au rang de modèle de référence documentaire et artistique. En mettant en exergue leur lien aux institutions et la corrélation entre photographie et patrimoine, notre réflexion nous a amenés à conclure de l'éligibilité de la photographie documentaire au domaine du patrimoine documentaire, notamment en tant que composante de ces missions photographiques. De nos jours, ces commandes possèdent, en quelque sorte, une valeur patrimoniale anticipée puisqu'elles sont organisées dans l'objectif d'intégrer immédiatement des collections institutionnelles. La pratique de ces actes de mémorialisation inscrit définitivement les institutions comme des producteurs de patrimoines documentaires relatifs à notre Histoire. En ce sens, l'anticipation d'une telle action comme le lancement de la mission photographique du Musée McCord semble mettre au défi les préceptes des catégories de patrimoine : en regard du fait que la mission photographique documente un événement en cours, l'anticipation peut alors prétendre à une nouvelle catégorie à considérer dans le spectre des terminologies patrimoniales.

Notre étude de cas nous a permis de réaliser que la mission photographique peut s'étendre aux photographies vernaculaires récoltées chez les amateurs. Peuvent-elles avoir la même valeur patrimoniale que les photographies professionnelles ? Pourquoi pas, serions-nous tentés de répondre ? Dans le cas de la mission photographique du

---

<sup>10</sup> L'appel à candidature a été lancé en octobre 2021 via le site de la Bibliothèque nationale de France. Cent photographes seront retenus pour réaliser cette commande photographique initiée par le ministère de la Culture en 2022. Les photographies sont destinées à intégrer la collection nationale de la BnF et feront l'objet d'une exposition rétrospective.

Musée McCord, un photographe mandaté pour documenter la pandémie marque un point de vue unique sur la situation pandémique montréalaise. Si le but de constituer un patrimoine sur la pandémie est de comprendre ce que nous avons traversé durant cette crise majeure, nul ne peut exclure le témoignage citoyen. D'autant plus que nous avons noté que la photographie vernaculaire tend à détenir une valeur patrimoniale. Bien que la documentation ne sera jamais exhaustive, il convient donc de prendre en considération plusieurs angles sur la crise sanitaire.

Nous avons vu que la dimension patrimoniale est évolutive, en ce sens que la valeur patrimoniale se mesure dans le temps. Ceci nous amène à suggérer que notre étude de cas semble répondre à des valeurs patrimoniales contemporaines et répondre par l'affirmative à notre problématique initiale à savoir si la mission photographique du musée McCord possède-t-elle d'ores et déjà une valeur patrimoniale. Si nous avons pu déterminer des valeurs historiques, sociales et esthétiques, la difficulté rencontrée a été d'accorder au projet muséal une valeur d'ancienneté. Autrement dit, sa valeur d'ancienneté ne peut être prise en compte du fait de sa proximité temporelle avec les faits dont témoigne la mission. Notre hypothèse est que la valeur historique étudiée est vouée à se convertir au fil du temps et des formes de manifestations, en valeur d'ancienneté. Toutefois, la valeur d'ancienneté étant soumise à des critères subjectifs, il est préférable de préciser qu'à ce stade-ci, la situation manque de recul à la fois historique, scientifique et émotionnel. Les intentions patrimoniales du musée McCord sont donc difficiles à envisager. Devant les doutes et les incertitudes mêmes de l'institution quant à la finalité de ce projet, nous avons adapté notre analyse à nos connaissances actuelles basées sur nos derniers échanges avec la conservatrice Hélène Samson et une collecte des mises à jour sur le site du musée.

Nous supposons que la représentation visuelle de la pandémie par la photographie peut jouer un rôle majeur dans la compréhension de la crise sanitaire, comme le prétend la déclaration de l'UNESCO. Que ce soit par l'entremise d'une structure muséale ou

gouvernementale, le partage de ce patrimoine documentaire est d'autant plus nécessaire pour faciliter sa compréhension. Dans notre rapport de stage, nous nous étions demandé la pertinence d'une exposition de la mission photographique du Musée McCord. Au terme de notre recherche, nous avançons que l'exposition est un moyen de partage qui aiderait à la patrimonialisation du projet dans son ensemble. Dans une étude de plus grande ampleur, il aurait été pertinent de sonder la réception des expositions européennes sur la pandémie que nous avons citées dans notre travail, afin de vérifier si ces événements sont appréciés par les visiteurs. D'une manière ou d'une autre, nous restons convaincus que ce patrimoine doit être visible et accessible. Sinon, la mission photographique du Musée McCord se réduit à un acte de mémorialisation institutionnelle, usant du pouvoir symbolique de la photographie dont la diffusion deviendrait accessoire et le contenu serait condamné à l'invisibilité des réserves.

Pour finir, nous avons démontré tout au long de ce travail que de multiples projets expographiques sur la pandémie se sont développés. Des institutions gouvernementales invitent même à documenter la « post-pandémie ». Au terme de ce travail, les résultats obtenus amènent de nouvelles questions de recherche : À quelles conditions la constitution d'un patrimoine documentaire commun sur la pandémie est-elle possible ? Pourquoi, alors que la crise sanitaire est mondiale, restreindre les commandes photographiques à des finalités de collectionnement national ou local ? La solution pour une visibilité à plus grande échelle serait d'utiliser les atouts de la mondialisation et de la circulation facilitée des données pour mettre en place un fonds photographique commun. En d'autres termes, transformer ces projets individuels en un projet international au même titre que la collecte des *Archives de la traite des esclaves* entreprise en 1994 par le programme de Mémoire du monde de l'UNESCO (2010). Pour cette initiative, un comité scientifique avait été mis en place pour étudier par quels moyens rassembler la documentation sur le commerce des esclaves. Onze pays avaient collaboré à cette étude. Cet exemple est utilisé à titre comparatif dans le seul but de montrer la faisabilité d'une collecte de documents historiques avec la coopération

internationale. Il en va maintenant de la volonté des institutions et des structures internationales tels que l'UNESCO de rendre accessible un patrimoine documentaire sur la pandémie de COVID-19 dans un intérêt mémoriel, scientifique et universel.

## ANNEXE A

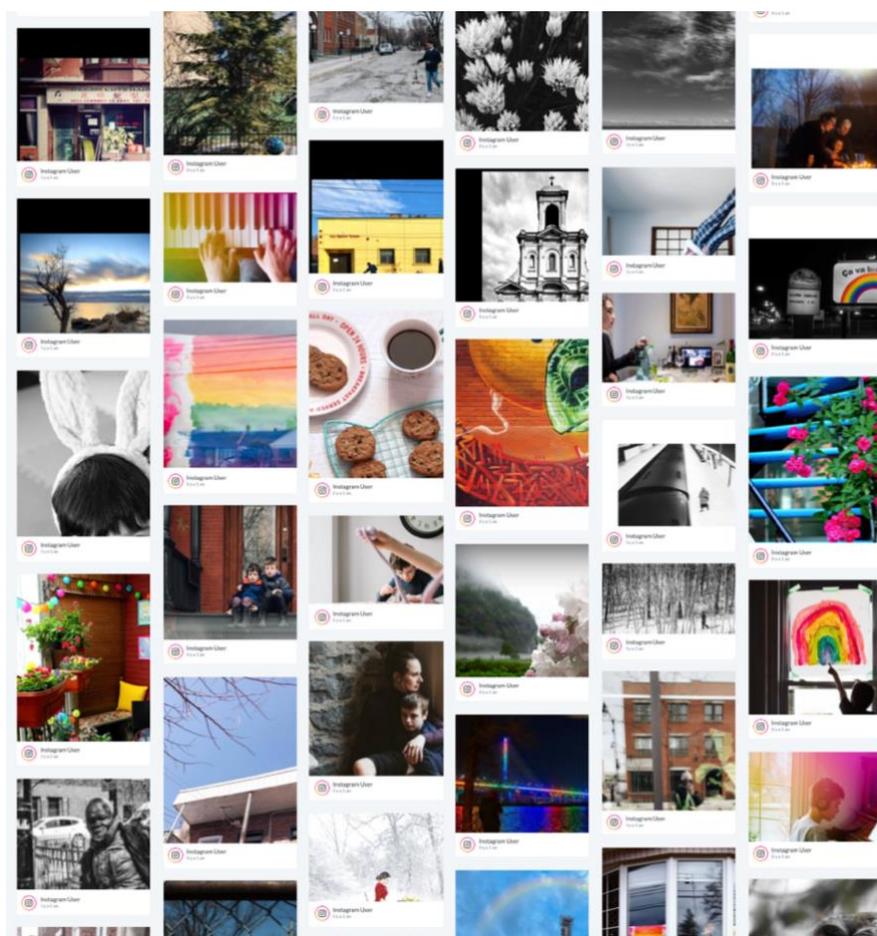
### ENTRETIEN AVEC HÉLÈNE SAMSON

Par visioconférence, le 27 avril 2021. [Extrait des questions qui ont pu être posées durant l'entretien.]

1. Les origines de la mission photographiques : quel a été le contexte de l'initiative ? (Qui, quand, comment)
2. Y'a-t-il un lien avec la déclaration de l'UNESCO (3 avril 2020)?
3. Y'a-t-il eu à votre connaissance d'autres musées qui ont lancé une mission de cette envergure ? Quel est le lien avec l'initiative du Musée de la Civilisation de Québec ?
4. Les photographies sont-elles destinées à la collection de Photographie ou rentrent-elles aussi dans la collection d'Art documentaire ?
5. Le musée considère-t-il ce travail comme du patrimoine documentaire ?
6. Le musée pourrait-il envisager de soumettre la candidature de ses images au registre de Mémoire du Monde ? Pensez-vous que ces images puissent être utilisées dans « un dossier » complet sur la pandémie ?
7. Quels enjeux représente l'exposition de la mission photographique ?
8. Quel rôle peut-elle jouer auprès du public ?
9. Comment le musée se positionne-t-il en tant qu'institution de mémoire face à la pandémie ?

## ANNEXE B

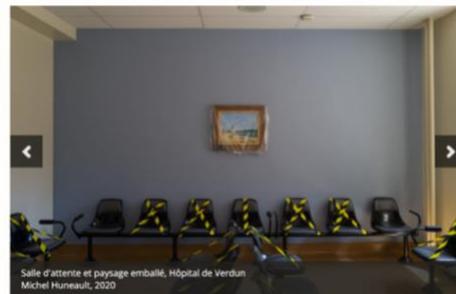
## LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE / VOLET 1



Capture d'écran de la galerie-photo #Cadrerlequotidien © Sophie Bertrand, 2021.  
Source : <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/menu-activites/projet-photographique-collaboratif/>

## ANNEXE C

## LA MISSION PHOTOGRAPHIQUE / VOLET 2



Extrait du diaporama publié sur le site du Musée McCord. Capture d'écran ©Sophie Bertrand, 2021.  
Photographies de Michel Huneault (avec l'autorisation de l'artiste).  
Source : <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/blogue/documenter-debuts-pandemie/>

## ANNEXE D

## EXEMPLES DE MISSIONS PHOTOGRAPHIQUES



1.



2.



3.

1. Affiche d'une exposition sur La Mission Héliographique au Cloître de la Psalette, Tours, France [3 juillet au 31 octobre 2021].

2. *First international photographic exhibit. New York City, 1938 May.* Photographe: Arthur Rothstein. Crédit et source: Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [LC-USF34- 026344-D]. <https://www.loc.gov/pictures/item/2017776628/>

3. Exposition de la Mission de la Datar au palais de Tokyo, Paris. [1<sup>er</sup> décembre 1985 – 27 janvier 1986]. Auteur anonyme. Dépositaire : Archives administratives de la Mission photographique de la DATAR. Source : <https://docplayer.fr/16732122-Les-missions-photographiques-une-revelation-des-paysages-contemporain-raphaele-bertho-maitre-de-conferences-universite-bordeaux-montaigne.html> (Avec l'autorisation de Raphaële Bertho).

## ANNEXE E

## UNESCO, COMMUNIQUÉ DU 3 AVRIL 2020 /1



### Transformer la menace du COVID-19 en une occasion de soutenir davantage le patrimoine documentaire

La pandémie du COVID-19 a déjà été déclarée par de nombreux pays comme la plus grave urgence sanitaire de l'histoire moderne. La manière dont le monde réagit à cette crise mondiale sans précédent fera partie des livres d'histoire. Les institutions de mémoire, notamment les archives nationales, les bibliothèques, les musées, ainsi que les organismes d'enseignement et de recherche, enregistrent déjà les décisions et les actions prises qui aideront les générations futures à comprendre l'ampleur de la pandémie et son impact sur les sociétés.

Dans ce contexte et dans le cadre de cette crise sanitaire mondiale, le patrimoine documentaire est une ressource importante pour fournir une perspective historique sur la manière dont les gouvernements, leurs citoyens et la communauté internationale ont fait face aux pandémies dans le passé.

Plusieurs pays ont déjà émis des ordonnances pour la préservation méticuleuse des documents officiels liés à la pandémie. Cela souligne non seulement la gravité de la situation actuelle, mais aussi l'importance des institutions de mémoire pour fournir les documents ou les ressources de gestion de l'information nécessaires pour comprendre, contextualiser et surmonter de telles crises à l'avenir. Dans le même temps, les archives des expressions artistiques et créatives de l'humanité, qui constituent une partie essentielle de notre patrimoine documentaire, sont une source de connectivité sociale et de résilience pour les communautés du monde entier.

L'UNESCO, par le biais du programme "Mémoire du monde", est prête à soutenir tous les États membres qui souhaitent préserver les documents officiels liés au COVID-19 dans le cadre de la recommandation de l'UNESCO 2015 *concernant la préservation du patrimoine documentaire et l'accès à ce patrimoine, y compris sous forme numérique.*

Quatre domaines clés exigent un partage des responsabilités entre les États membres, les institutions de mémoire et les citoyens pour répondre au COVID-19 - et se préparer à répondre aux futures pandémies. Ces domaines reposent, entre autres, sur les valeurs éducatives, sociales, scientifiques et artistiques communes du patrimoine documentaire.

Premièrement, il est nécessaire d'amplifier la coopération nationale et internationale en matière de préservation et d'accessibilité du patrimoine documentaire. Cela se fait par le biais du réseau des comités nationaux et régionaux du programme "Mémoire du monde" de l'UNESCO. À cette fin, l'UNESCO s'appuie également sur la solidarité internationale entre ses partenaires, notamment la Fédération internationale des associations de bibliothécaires et des institutions (IFLA), le Conseil international des archives (ICA), le Centre international d'études pour la conservation et la

## ANNEXE F

## UNESCO, COMMUNIQUÉ DU 3 AVRIL 2020 /2

restauration des biens culturels (ICCROM), le Conseil international des musées (ICOM) et le Conseil de coordination des associations d'archives audiovisuelles (CAAAA), pour n'en citer que quelques-uns.

Deuxièmement, les États membres doivent accroître les investissements dans la préservation et l'accessibilité du patrimoine documentaire en vue de réduire et de gérer les risques de catastrophes. La plupart des institutions de mémoire dépendent de l'aide publique et les commandes de "refuge sur place" ont inévitablement eu des effets dévastateurs sur leurs flux de revenus. Par conséquent, à l'avenir, l'investissement de l'État - avec l'investissement du secteur privé - sera vital pour leur fonctionnement efficace et leur survie finale. Il est louable que les institutions de mémoire aient fait preuve d'une résistance extraordinaire en continuant, dans le contexte de cette crise sanitaire mondiale, à servir le public par des expositions gratuites en ligne, en mettant à disposition des copies numérisées de manuscrits anciens et en s'engageant efficacement auprès des citoyens sur les médias sociaux. Elles doivent également disposer des ressources et des droits nécessaires pour collecter des documents - tant des documents officiels que de la société en général, en ligne et hors ligne - afin de garantir une documentation aussi complète que possible sur la crise.

Troisièmement, il est important, aujourd'hui plus que jamais, que les institutions de mémoire deviennent encore plus facilement accessibles aux chercheurs, aux décideurs politiques, aux professionnels des médias, aux scientifiques et à la communauté au sens large. Comprendre comment les dirigeants ont réagi aux urgences sanitaires dans le passé peut éclairer les décisions des décideurs politiques d'aujourd'hui. Les scientifiques peuvent également utiliser les archives des épidémies passées pour améliorer leurs méthodes et identifier la meilleure ligne de conduite à adopter pour contrer la propagation de nouvelles maladies. Plus généralement, les documents de source primaire donnent des indications sur les aspects socio-économiques, politiques et culturels de toute pandémie qui mettent en perspective les perceptions actuelles du COVID-19. En outre, grâce à l'accès à distance, les institutions de mémoire et autres dépôts pourraient aider les communautés à se connecter les unes aux autres et fournir une aide psychosociale par le biais d'enregistrements de cultures, de langues et d'expressions créatives partagées.

En outre, les archives audiovisuelles et les archives des médias de service public s'emploient à documenter la pandémie, notamment la manière dont les verrouillages touchent presque chaque individu, la manière dont les gouvernements font face à cette crise sanitaire et économique, la manière dont les médias y réagissent, ainsi que la manière dont de nouvelles expressions de solidarité émergent et contribuent à l'accélération du rythme de la numérisation, une grande partie de la main-d'œuvre et des jeunes scolarisés devant recourir au travail et à l'enseignement à distance.

En outre, la préservation et la mise à disposition de ces sources primaires peuvent permettre de sensibiliser le public et de le faire participer aux procédures de santé publique, en s'appuyant sur les enseignements de l'histoire.

Enfin, les individus, les décideurs politiques et la communauté scientifique sont encouragés à apprécier la valeur d'utilité des institutions de mémoire en tant que détenteurs de la mémoire du monde dans toutes ses manifestations, y compris les pandémies et la réponse du monde à celles-ci. Les archives, les bibliothèques et les musées ont toujours été les gardiens d'informations fiables et

## ANNEXE G

## UNESCO, COMMUNIQUÉ DU 3 AVRIL 2020 /3

de qualité. Avec la désinformation croissante autour de la pandémie du COVID-19, les institutions de mémoire peuvent collecter, cataloguer et diffuser des informations factuelles et scientifiques et fournir des perspectives critiques et comparatives. En fin de compte, grâce à leurs efforts de conservation de la documentation sur les réactions dominantes au COVID-19, ce sont elles qui façonneront la représentation de cette pandémie pour les générations futures.

Cet appel à une responsabilité partagée est clairement exprimé dans les archives du programme d'éradication de la variole de l'Organisation mondiale de la santé (OMS), inscrites au registre international de la Mémoire du monde de l'UNESCO en 2017. En 1966, l'OMS a lancé un programme mondial pour éradiquer la variole, une maladie qui affligeait l'humanité depuis des millénaires. En 1980, l'Assemblée mondiale de la santé de l'OMS a confirmé l'éradication de la variole. Les archives du programme d'éradication de la variole fournissent un compte-rendu documentaire des décisions et des actions prises pour l'éradication de la maladie et guident tout effort similaire pour la suppression des maladies actuelles.

Il est donc essentiel que nous garantissons l'existence d'un dossier complet sur la pandémie du COVID-19, afin de pouvoir prévenir une autre épidémie de cette nature ou mieux gérer l'impact de tels événements mondiaux sur la société à l'avenir.

Cosigné :

Moez Chakchouk, Sous-Directeur général pour la Communication et l'information, UNESCO.

Gerald Leitner, Secrétaire général, IFLA.

David Fricker, Président, ICA.

Peter Keller, Directeur général, ICOM.

Webber Ndoro, Directeur général, ICCROM.

Toby Seay, Président, CCAAA.

Papa Momar Diop, Vice-président, ARCMOW (Comité régional de la Mémoire du monde pour l'Afrique).

Kwibae Kim, Président, MOWCAP (Comité régional de la Mémoire du monde pour l'Asie et le Pacifique).

Sandra Moresco, Présidente, MOWLAC (Comité régional de la Mémoire du monde pour l'Amérique latine et les Caraïbes).



Source : [https://en.unesco.org/sites/default/files/dhe-covid-19-unesco\\_statement\\_fr.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/dhe-covid-19-unesco_statement_fr.pdf)

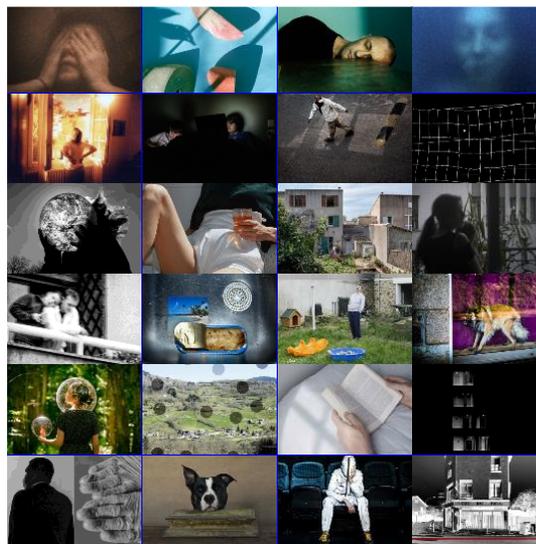
## ANNEXE H

## PROJETS PHOTOGRAPHIQUES SUR LA PANDÉMIE



1.

2.



3.

1. Exposition *Lockdown Italia visto dalla Stampa Estera*. Crédits : Bruce de Galzain - Radio France. (Avec l'autorisation de Bruce de Galzain). Source : <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-a-suivre/affaire-a-suivre-du-lundi-12-octobre-2020>

2. Vue de l'exposition *Covid-19 et nous par Magnum Photos et vous* au Musée. Source et crédit : CANA atelier graphique (Avec l'autorisation de CANA). <https://www.ateliercana.ch/projet/covid-19-et-nous/>

3. Galerie-photo du projet *Échappées*. Capture d'écran © Sophie Bertrand, 2021. Source : <https://fonds-photographique.fr/>

## ANNEXE I

TABLEAU DU SYSTÈME DES VALEURS PATRIMONIALES SELON JEAN DAVALLON

	VALEURS DE REMÉMORATION <i>Valeurs du temps qui s'écoule</i>		VALEURS DE CONTEMPORANÉITÉ <i>Valeurs du présent atemporel</i>	
<i>Présent continué du moment de production</i>	Valeur de remémoration intentionnelle <i>Préservation par l'homme qui a produit</i>			Valeur d'usage pratique <i>Intégrité physique de l'œuvre qui vient de naître à des fins d'usage</i>
		<i>Valeur historique</i>	<i>Valeur d'art ancienne</i>	
<i>Clôture sur l'instant de réception</i>		<i>Valeur d'ancienneté</i>	<i>Valeur d'art relative</i>	
	[Ruine] <i>Déchéance Destruction violente par l'homme</i>			(Valeur d'art 2) Valeur de nouveauté <i>Surgissement de la création (intégrité la plus subjective : perception de l'intégrité)</i>
	<i>Intervention positive ou négative de l'homme pour supprimer ou produire la dissolution</i>			<i>Vie qui apparaît Action de l'homme pour produire des œuvres</i>

*Le système des valeurs.* Crédits et source : Jean Davallon, *Le don du patrimoine*, 2006, p.77.

## ANNEXE J

CRITÈRES ÉVALUATION DU PATRIMOINE DOCUMENTAIRE (SELON  
REGISTRE DES MÉMOIRES DU MONDE DU CANADA) / 1**Reconnaître la mémoire et le savoir des Peuples autochtones**

Le Registre de la Mémoire du monde du Canada reconnaît que les Peuples autochtones du Canada transfèrent, enseignent, comprennent et partagent leurs histoires et leurs récits de façons uniques. Les Peuples autochtones possèdent leurs histoires et leurs récits. Ils décident quand, comment et s'ils soumettront des parties de leur patrimoine documentaire au Registre de la Mémoire du monde du Canada. Les sensibilités culturelles, incluant celles des communautés autochtones en regard de la garde de leur patrimoine et de leur responsabilité quant à son accessibilité, seront respectées. Les inscriptions au Registre ne portent pas atteinte au droit de propriété, au contrôle, à l'accès, et à la possession de l'histoire et des récits des Peuples autochtones.

Le Registre de la Mémoire du monde du Canada reconnaît les droits des Peuples autochtones tels que définis dans la Déclaration des Nations Unies sur les droits des Peuples autochtones et les principes de Joinet-Orentlicher.

**Reconnaître la diversité culturelle et sociale**

Le Registre de la Mémoire du monde du Canada reconnaît que la société canadienne est très diversifiée et composée de communautés qui se différencient sur les plans de la géographie, de la langue, de l'appartenance ethnique, de la culture, du genre, des handicaps, de la sexualité, de la religion, de la spiritualité et de bien d'autres facteurs. Le pouvoir et l'influence de ces communautés ont varié au fil du temps. Les communautés qui ont jadis composé la majorité dans une région ou à une époque précise font aujourd'hui partie de la minorité. Les communautés qui étaient alors invisibles, ignorées ou persécutées peuvent maintenant faire partie des groupes dominants. D'autres communautés luttent encore pour leur reconnaissance.

**Critères de sélection**

La mission du programme Registre de la Mémoire du monde du Canada est de faciliter la préservation du patrimoine documentaire, de contribuer à l'accès universel au patrimoine documentaire, et de faire connaître son existence et son importance. Les critères de sélection pour l'inscription au Registre sont définis ci-dessous.

1. Veuillez nous dire en quoi l'élément du patrimoine documentaire que vous proposez d'inclure dans le Registre de la Mémoire du monde du Canada satisfait à nos trois critères : l'intérêt national (qui comprend l'époque, le lieu, les personnes et la société, le sujet et thème, la forme et le style, et la portée spirituelle et communautaire); l'authenticité, et le caractère unique et irremplaçable. Pour ce qui est de l'intérêt national, veuillez dire pourquoi l'élément de patrimoine documentaire en question est l'exemple ou l'illustration par excellence d'un sujet donné. Veuillez démontrer l'intérêt national de l'élément du patrimoine documentaire que vous proposez en expliquant en quoi il satisfait à au moins un des sous-critères ci-dessous.

**a. Époque**

Certains éléments du patrimoine documentaire sont particulièrement évocateurs de leur époque (qui peut être marquée par une crise ou des changements sociaux ou culturels importants).

**b. Lieu**

Certains éléments du patrimoine documentaire présentent un intérêt en raison de l'endroit où ils ont été créés. L'élément peut aussi contenir des renseignements importants au sujet d'un site, d'une localité ou d'une région, y compris sur les gens y ayant vécu jadis ou qui y vivent maintenant.

## ANNEXE K

CRITÈRES ÉVALUATION DU PATRIMOINE DOCUMENTAIRE (SELON  
REGISTRE DES MÉMOIRES DU MONDE DU CANADA) / 2**c. Personnes et société**

Certains éléments du patrimoine documentaire présentent un intérêt parce que le contexte social et culturel de leur création reflète la vie ou le travail d'une personne, d'un peuple, d'un mouvement, d'une communauté ou d'une société.

**d. Sujet et thème**

Certains éléments du patrimoine documentaire présentent un intérêt parce qu'ils documentent un aspect particulier des peuples de notre pays. Cela peut concerner les savoirs traditionnels, la science, les sciences humaines, la spiritualité, l'éducation, la culture, la communication, la politique, les idéologies, la technologie, les médias, les affaires ou les sports.

**e. Forme et style**

Certains éléments du patrimoine documentaire présentent un intérêt parce qu'ils constituent un exemple notable d'une forme ou d'un style esthétique, stylistique ou linguistique, ou un exemple notable d'une forme de présentation et coutume visuelle, orale ou écrite.

**f. Portée spirituelle et communautaire**

Certains éléments du patrimoine documentaire présentent un intérêt parce qu'ils ont une valeur sociale, culturelle ou spirituelle pour notre pays et les gens qui y vivent.

2. Veuillez démontrer l'**authenticité** de l'élément du patrimoine documentaire en expliquant que son identité et sa provenance ont été établies avec fiabilité. Des copies, des répliques, des contrefaçons, des faux documents ou des canulars peuvent, malgré les meilleures intentions, être mépris pour des éléments authentiques.
3. Veuillez démontrer le caractère **unique et irremplaçable** de l'élément du patrimoine documentaire que vous proposez en expliquant comment sa disparition ou sa détérioration constituerait un appauvrissement pour les peuples de notre pays. Cela peut être fait en montrant les conséquences sur une période donnée ou au sein d'une région particulière.
4. Les considérations additionnelles suivantes seront prises en compte lors de l'évaluation d'un élément du patrimoine documentaire proposé au Registre :
  - **Rareté** : est-il l'un des rares exemplaires de son genre ou de son époque à avoir survécu?
  - **Intégrité** : est-il entier ou partiel? A-t-il été modifié ou endommagé?
  - **Menace et risque** : fait-il l'objet de menaces ou est-il à risque? Le cas échéant, quelles sont les mesures en place pour atténuer ces menaces ou risques?
  - **Préservation et accès** : y a-t-il un plan en place pour préserver l'élément du patrimoine documentaire et donner accès à celui-ci?
  - **Sensibilisation** : si votre candidature est retenue, de quelle façon ferez-vous connaître l'élément du patrimoine documentaire et le programme Mémoire du monde?

[Extrait. p. 3]. Source : <https://fr.ccunesco.ca/-/media/files/unesco/our-priorities/memory-of-the-world/criteresdevaluationregistrememoiredumondecanada.pdf>

## APPENDICE A

### CRITÈRE D'ACQUISITION D'UN OBJET – MUSÉE McCORD /1

catalogage et qui en assurent le soin et l'accessibilité à long terme. De plus, le Musée se réserve le droit de refuser certains objets provenant de dons s'ils ne sont pas conformes à son mandat en matière d'acquisition.

#### 6.2 Critères relatifs à l'Énoncé de mission

- **Paramètres - Sujets** : Le Musée collectionne des objets qui documentent l'histoire de Montréal et du Québec et qui témoignent de l'influence des Montréalais dans tout le Canada. La priorité est accordée aux objets fabriqués au Canada. Les objets de fabrication étrangère utilisés au Canada sont pris en considération lorsqu'ils ont d'importants liens historiques avec le Canada ou les Canadiens.
- **Paramètres - Chronologie** : Le point de mire traditionnel de la collection du McCord était des objets documentant la période couvrant le début du 18<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du 20<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, le Musée continue à renforcer cette collection principale, tout en étendant son paramètre chronologique d'acquisition afin de s'assurer que la qualité et la pertinence de la collection se maintiennent. Ainsi, les objets plus anciens sont pris en considération uniquement s'ils viennent compléter des objets déjà dans la collection ou s'ils fournissent des éclaircissements sur ces objets.

#### 6.3 Critères relatifs à l'objet

- **Importance historique** : Le Musée acquiert des objets qui représentent, documentent et clarifient l'histoire sociale, politique et culturelle du Canada, avec une emphase sur Montréal et le Québec.
- **Importance du fabricant/ de l'auteur/ du collectionneur/ du propriétaire** : Un objet ou un document peut être en partie acquis en vertu de la notoriété, à l'échelle régionale, provinciale ou nationale, de son fabricant, de son auteur, de son collectionneur ou de son propriétaire.
- **Documentation** : La somme de renseignements disponibles sur l'objet représente un facteur déterminant (ex. : nom du fabricant, lieu de fabrication et d'utilisation de l'objet, date, historique, archives textuelles et photographies connexes, etc.). La préférence est accordée à des objets bien documentés.
- **Qualités esthétiques** : Les propriétés esthétiques d'un objet, comme la conception, le style, la couleur, les matières, le travail d'exécution et les proportions générales peuvent influencer la décision quant à l'acquisition de l'objet. Cependant, il importe de tenir compte des différences culturelles et individuelles dans l'interprétation des qualités esthétiques.

## APPENDICE B

### CRITÈRE D'ACQUISITION D'UN OBJET – MUSÉE McCORD /2

- **Valeur au point de vue de la recherche** : Une collection exhaustive regroupe non seulement des pièces maîtresses, mais également des objets complémentaires qui permettent de situer les objets exceptionnels dans leur contexte culturel et historique. Par conséquent, le Musée fait l'acquisition d'objets qui améliorent le potentiel de recherche de la collection en permettant une meilleure compréhension des périodes, des événements et des personnes. De même, le Musée peut acquérir des objets incomplets ou brisés s'ils facilitent la compréhension des méthodes et des matières employées dans leur fabrication.
- **Authenticité** : Le Musée collectionne des objets historiquement authentiques. Les répliques, les copies ou les « faux » ne font pas l'objet d'une acquisition, à moins qu'ils aient une importance sociale, historique ou esthétique intrinsèque.
- **Rareté et unicité** : Le Musée fait l'acquisition d'objets rares ou uniques lorsqu'ils contribuent à éclairer un aspect de la collection.
- **Copies multiples** : En général, les duplicatas ou objets similaires ne sont pas acquis, sauf lorsqu'on considère qu'ils améliorent le potentiel de la collection en matière de recherche ou d'exposition.
- **Cohérence de la collection** : Les collections particulières de donateurs, lorsqu'elles sont considérées dans leur ensemble, représentent de précieux documents historiques et sociaux. Par conséquent, certains objets peuvent être acquis spécialement parce qu'ils témoignent des pratiques et de la philosophie d'un important collectionneur sur le plan historique.

#### 6.4 Critères relatifs à la restauration

- **État de conservation** : Avant de faire l'acquisition d'un objet, on procède à une évaluation de son état physique pour les raisons suivantes : déterminer quelle est la part de l'effet du temps sur l'apparence de l'objet; évaluer la nature des réparations et des modifications qui y ont été apportées par le passé; évaluer les besoins futurs de l'objet en matière de restauration et d'entreposage. En général, le Musée n'acquiert que des objets en bon état, bien que l'on reconnaisse que la plupart des nouveaux objets acquis nécessitent un travail de restauration avant de pouvoir être exposés. Les objets en mauvais état ne sont acceptés que s'ils présentent une grande importance au point de vue historique ou s'ils rehaussent de manière significative la valeur de la collection au niveau de la recherche.
- **Dimensions** : En raison des limites d'espace et de ressources d'entreposage, le Musée ne fait pas l'acquisition d'objets de grandes dimensions qui sont difficiles à entreposer ou qui nécessitent des conditions particulières (autres que la régulation du climat) afin d'être conservés adéquatement.

## BIBLIOGRAPHIE

- Andrieux, J.-Y. (1998). *Patrimoine et société*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Association pour la Recherche sur l'Image Photographique (ARIP) et Olivier Lugon (invité). (2019). Exposer la photographie, redéfinir l'exposition. [Compte-rendu s. d. Sur demande]. Dans *Photographies en Ex-position. Stratégies et enjeux de monstration dans l'espace public*. Séminaire de l'ARIP, INHA, Paris. <https://arip.hypotheses.org/4330>
- Bertho, R. (2013a). *La Mission photographique de la DATAR : un laboratoire du paysage contemporain*. Paris : La Documentation française.
- Bertho, R. (2013b). Photographie, patrimoine : mise en perspective. Dans R. Bertho, J.P. Garric et F. Queyrel (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013. <https://doi.org/10.4000/books.inha.4055>.
- Bertrand, S. (2021). *Immersion dans le département de photographie du Musée McCord : collection et exposition*. [Rapport de stage]. (s. d.).
- Casemajor Loustau, N. (2013) Valorisation du patrimoine photographique : entre régime documentaire et régime artistique. *Culture & Musées* (21). (p. 43-65). <https://doi.org/10.3406/pumus.2013.1731>
- Casemajor Loustau, N. (2009). Chapitre 2. Constitution, patrimonialisation et valorisation des fonds photographiques. Dans *Diffuser les collections photographiques sur le Web : de nouvelles pratiques de médiation? : étude des formes et stratégies de communication du patrimoine photographique en ligne*. [Thèse]. (p.55-112). Université du Québec à Montréal/Université Charles de Gaulle - Lille 3, Montréal/Lille. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/2911/>

- Casemajor Loustau N. et Gellereau. M. (2008). Dispositifs de transmission et valorisation du patrimoine : l'exemple de la photographie comme médiation et objet de médiation. *Interagir et transmettre, informer et communiquer : quelles valeurs, quelle valorisation ?* [Acte de colloque] (p. 3-11). Avril 2008. Tunisie.
- Chevrier, J.-F. (2010). *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*. Paris : Paris : L'Arachnéen.
- Davallon, J. (2009). Objets d'exposition : objets de mémoire. Dans Y. Bergeron et P. Dubé (dir.), *Mémoire de mémoires : étude de l'exposition inaugurale du Musée de la civilisation*. Québec : Les Presses de l'Université Laval. (p. 141-158).
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier.
- Davallon, J. (2002). Comment se fabrique le patrimoine ? Dans Qu'est-ce que transmettre ? *Sciences Humaines*. Hors-série (36). Récupéré de [https://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabriquer-le-patrimoine\\_fr\\_12550.html#](https://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabriquer-le-patrimoine_fr_12550.html#)
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, France ; Montréal, Qc, Canada : L'Harmattan.
- Davallon, J. (1986). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers la mise en exposition*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- De Mondenard, A. (1997). La Mission héliographique : mythe et histoire. *Études photographiques* (2). Récupéré de <http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/etudesphotographiques/127>
- Denoël, C. (2011a). La genèse de la Mission héliographique de 1851. *Histoire par l'image*. Récupéré de <https://histoire-image.org/fr/etudes/genese-mission-heliographique-1851>

- Denoël, C. (2011b). La Mission héliographique de 1851 : une vocation patrimoniale, *Histoire par l'image*. Récupéré de <http://histoire-image.org/fr/etudes/mission-heliographique-1851-vocation-patrimoniale>
- Desvallées, A., Mairesse, F. et Bergeron, Y. (2011). Patrimoine. Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. (p.421-452). Paris : Armand Colin.
- Edmonson, R. (2002). *Mémoire du monde: principes directeurs pour la sauvegarde du patrimoine documentaire*. [Document de programme et de réunion]. Paris : éditions UNESCO. Récupéré de [https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000125637\\_fre](https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000125637_fre)
- Fleischhauer, C. (2011). *Documenting America, 1935-1943: The Farm Security Administration/Office of War Information Photo Collection*. Office of Strategic Initiatives. Library of Congress. [Webcast]. Récupéré de <https://www.loc.gov/item/webcast-5541>
- France Culture (producteur) et De Mondenard, A. (invitée). (30 octobre 2020). *Aux prémices du patrimoine : la « Mission héliographique »*. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=L9HUmPIgRCg&ab\\_channel=FranceCulture](https://www.youtube.com/watch?v=L9HUmPIgRCg&ab_channel=FranceCulture)
- Guigueno, V. (2006). La France vue du sol. Une histoire de La Mission photographique de la Datar (1983-1989). *Études photographiques*. Récupéré de <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1432>
- Leyris, J.C. (1997). *Mémoire d'un patrimoine*. Bulletin des bibliothèques de France (BBF). (p. 21-24). Récupéré de <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1997-03-0021-003> ISSN 1292-8399.
- Lugon, O. (2007). L'esthétique du document. 1890-2000. Le réel sous toutes ses formes. Dans (dir) A. Gunthert et M. Poivert, *L'art de la photographie : des origines à nos jours* (p. 357-421). Paris : Citadelles & Mazenod.
- Lugon, O. (2001). *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans : 1920-1945*. Paris : Macula.

- Melville, A. (1985). *Farm Security Administration Historical Section : A Guide to textual records in the Library of Congress*. Library of Congress. Récupéré de <https://www.loc.gov/rr/print/coll/fsawr/12024guide.pdf>
- Merleau-Ponty, C. et Ezrati, J.-J. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan.
- Montier, J.P. (1998). Patrimoine et photographie. Dans J.-Y. Andrieux (dir), *Patrimoine et société*. (p. 103-112). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Morel, G. (2006). Chapitre 2. La photographie, une priorité culturelle (1981-1985). Dans G. Morel, *Le photoreportage d'auteur : L'institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*. (p. 39-78). CNRS Éditions. Récupéré de <https://books.openedition.org/editionscnrs/8918>
- Morel, G. (2005). Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996. *Études photographiques* (16). Récupéré de <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/715>
- Poivert, M. (2015). *Brève histoire de la photographie*. Paris: Hazan.
- Pomian, K. (2020). Comment on a inventé les musées. *Nouvel Obs-Bibliobs*. Paris : L'Obs. Récupéré de <https://www.nouvelobs.com/idees/20201001.OBS34130/comment-on-a-invente-les-musees.html>
- Pomian, K. (2010). Patrimoine et identité nationale. *Le Débat*, 159. (p. 45-56.) <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/deba.159.0045>
- Price, D. (2009). Surveyors and surveyed : photography out and about. Dans L. Wells (dir) *Photography : a critical introduction* (4th ed.). (p. 65-117). London : Routledge.
- Riegl A. (2013). *Le culte moderne des monuments*. Paris : Seuil. [1903].
- Turgeon, L. (s. d.). *Patrimoine en mouvement* [Collection]. Récupéré de <https://www.pulaval.com/collections/patrimoine-en-mouvement/66>

## SITOGRAPHIE

- Bertho, R. et Agence Nationale de la Cohésion des Territoires (ANCT). (2013c). *La mission photographique de la DATAR* [site officiel du gouvernement français]. Récupéré de <https://missionphoto.datar.gouv.fr/>
- Bibliothèque nationale de France (2017). *Paysages français – Une aventure photographique, 1984-2017*. Récupéré de <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/index.php>
- Centre Canadien d'Architecture (2021). *Collection de photographies*. Récupéré de <https://www.cca.qc.ca/fr/34085/guide-pour-la-collection-de-photographies>
- CCUNESCO. (2021a, 16 avril). *Le Programme Mémoire du monde de l'UNESCO*. Récupéré de <https://fr.ccUNESCO.ca/nos-priorites/memoire-du-monde>
- CCUNESCO (2021b). *Registre de la Mémoire du monde du Canada*. Récupéré de [Registre de la Mémoire du monde du Canada](#)
- Fonds photographiques d'auteurs contemporains. (2020). *Échappées*. Récupéré de <https://fonds-photographique.fr/>
- Gouvernement du Canada. (2021). Programme pour les collectivités du patrimoine documentaire. Lignes directrices 2021–2022. Dans *Bibliothèque et Archives Canada*. Récupéré de <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/services/programme-collectivites-patrimoine-documentaire/Pages/avant-soumettre-demande.aspx#lignes-directrices>
- Larousse (2021, le 8 mars). Document. Dans *Dictionnaire de français*. Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/document/26265>
- Library of Congress. (2021). *Collection. Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives*. Récupéré de <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/>

- Magnum Photos. (2020). *Diary of a Pandemic*. Récupéré de <https://www.magnumphotos.com/theme/diary-of-a-pandemic/>
- Huneault, M. (2021). [Site internet]. Récupéré de <http://michelhuneault.com/3/>
- Ministère de la Culture. (2021). *Échappées - Vingt-cinq regards sur la crise sanitaire*. [Table ronde]. Récupéré de <https://www.youtube.com/embed/htf2K52p-Zs>
- Ministère de la Culture et de la Communication. (2013, Octobre). *1913-2013. Monument historique, Les grandes dates*. Ministère de la culture et de la communication - direction générale des patrimoines. Récupéré de [https://www.culture.gouv.fr/content/download/81667/file/2013\\_grandes\\_dates\\_des\\_monuments\\_historiques.pdf?inLanguage=fr-FR](https://www.culture.gouv.fr/content/download/81667/file/2013_grandes_dates_des_monuments_historiques.pdf?inLanguage=fr-FR)
- Musée de la civilisation de Québec. (2020). *Le Musée de la civilisation à Québec veut documenter la pandémie de la COVID-19 et garder trace de cette période marquante du 21<sup>e</sup> siècle* [Communiqué]. Récupéré de <https://www.mcq.org/fr/communiqu%C3%A9?id=830153>
- Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (2021). *Rapport d'activités 2020*. Récupéré de [https://www.redcrossmuseum.ch/wp-content/uploads/MICR\\_RA\\_2020\\_Digital.pdf](https://www.redcrossmuseum.ch/wp-content/uploads/MICR_RA_2020_Digital.pdf)
- Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge. (2020, 29 juin). *Actualités. COVID-19 et nous par Magnum Photos et vous – semaine 6*. Récupéré de <https://www.redcrossmuseum.ch/COVID-19-et-nous-par-magnum-photos-et-vous-semaine-6/>
- Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge. (2020, 22 mai). *Actualités. Le mot des collaborateurs. Pascal*. Récupéré de <https://www.redcrossmuseum.ch/le-mot-des-collaborateurs-3/>
- Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge. (2020). *Exposition permanente*. Récupéré de <https://www.redcrossmuseum.ch/expositions/exposition-permanente/>
- Musée McCord. (2021a). *Mission*. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/mission/>

- Musée McCord. (2021b). *Photographie*. Récupéré de [http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=4&elementid=00016\\_\\_true](http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=4&elementid=00016__true)
- Musée McCord. (2021, 9 mars). Dévoilement de 12 photographies de la mission photographique de Michel Huneault sur la COVID-19. Programmation. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/nouvelles/devoilement-michel-huneault/>
- Musée McCord. (2021, 23 février). Documenter les débuts de la pandémie à Montréal : mission accomplie [Fil d'actualité du Musée]. Récupéré de <https://www.musee-mccord.qc.ca/fr/blogue/documenter-debuts-pandemie/>
- Musée McCord. (2020, 8 avril). *Documenter la pandémie par la photographie*. [Communiqué]. Récupéré de [https://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2020/04/mccord\\_communique\\_cadrerlequotidien.pdf](https://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2020/04/mccord_communique_cadrerlequotidien.pdf)
- Musée McCord. (2020). *Exposition Griffintown - Montréal en Mutation par Robert Walker. Le Musée McCord explore les quartiers en transformations de Montréal*. [Communiqué] Récupéré de [http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2020/02/mccord\\_communique\\_griffintown-robert-walker-fr.pdf](http://www.musee-mccord.qc.ca/app/uploads/2020/02/mccord_communique_griffintown-robert-walker-fr.pdf)
- Musée McCord. (2018). *Politique d'acquisition du Musée McCord/Stewart, Gestion et documentation des collections, directives et procédures*. [Communication interne].
- Musei Capitolini. (2020). *L'Italie de la fermeture vue par la presse étrangère* [communiqué]. Récupéré de <http://www.museicapitolini.org/fr/node/1007830>
- Parc Jean Drapeau. (2021). Écho 67. *Biosphère – Expositions*. Récupéré de <https://www.parcjeandrapeau.com/fr/biosphere-musee-de-environnement-montreal/>
- Radio-Canada et Richer, C. (journaliste) et Huneault, M. (invité) (2021, 12 mars). *Photographier et documenter la pandémie, la mission de Michel Huneault*. Montréal : Société Radio Canada. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1776967/photographier-et-documenter-la-pandemie-la-mission-de-michel-huneault>

Rencontres de la photographie en Gaspésie. (2020). *Missions Photographiques*.  
Récupéré de <https://www.photogaspesie.ca/missions-photographiques/>

Sénat. (s. d.). *Au service d'une politique nationale du patrimoine : le rôle incontournable du Centre des monuments nationaux*. Récupéré de <https://www.senat.fr/rap/r09-599/r09-59933.html>

Simard, V. (2020). Grand confinement: quelle valeur pour les photos d'amateurs ? *La Presse. Dossier Société*. 27 mai 2020. Récupéré de <https://www.lapresse.ca/societe/2020-05-27/grand-confinement-quelle-valeur-pour-les-photos-d-amateurs>

The U.S. National Archives and Records Administration. (s. d.). *Overview: The Farm Security Administration*. Récupéré de <https://www.archives.gov/files/atlanta/education/depression-curriculum/section-2.pdf>

UNESCO. (2021a). *L'UNESCO en bref - Mission et Mandat*  
<https://fr.UNESCO.org/about-us/introducing-UNESCO>

UNESCO. (2021b). *Ressources pour les professionnels du patrimoine documentaire*.  
Récupéré de <https://fr.UNESCO.org/covid19/communicationinformationresponse/documentaryheritage>

UNESCO. (Avril 2020). *Transformer la menace du COVID-19 en une occasion de soutenir davantage le patrimoine documentaire*. [Déclaration]. Récupéré de [https://en.UNESCO.org/sites/default/files/dhe-COVID-19-UNESCO\\_statement\\_fr.pdf](https://en.UNESCO.org/sites/default/files/dhe-COVID-19-UNESCO_statement_fr.pdf)

UNESCO. (2019). *Mémoire du Monde*. Récupéré de <https://fr.UNESCO.org/programme/mow>

UNESCO (2016). *Formulaire de proposition d'inscription Registre international de la Mémoire du monde Dossiers du Programme d'éradication de la variole de l'Organisation mondiale de la Santé*. Récupéré de [http://www.UNESCO.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination\\_forms/who\\_smallpox\\_fr.pdf](http://www.UNESCO.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/who_smallpox_fr.pdf)

- UNESCO. (2014). Patrimoine. Dans *Indicateurs UNESCO de la culture pour le développement* [manuel méthodologique]. p. 131-140. Paris : éditions UNESCO. Récupéré de <https://fr.UNESCO.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Dimension%20Patrimoine.pdf>
- UNESCO. (2010). *Sauvegarder le patrimoine documentaire de l'humanité*. Paris : éditions UNESCO. [Document de programme et de réunion]. Paris : éditions UNESCO. Recupéré de [https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000187733\\_fre](https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000187733_fre)
- Ville de Montréal. (2021). Expo 67. Les témoignages : vivre l'événement. *Mémoires des Montréalais*. Récupéré de <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/expo-67-les-temoignages-vivre-levenement>

## SOURCES SECONDAIRES

- Agence MYOP (2020). *Sine die. Le temps d'un confinement*. Récupéré de <http://www.myop.fr/serie/sine-die>
- Alaoui, S. (2021). L'archiviste en contexte de documentation de la pandémie de la COVID-19 : vers une mission sociale. *Documentation et bibliothèques*, 67(1), 14–25. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/1075633ar>
- Bibliothèque et Archives Canada. (2020, 24 décembre). *Documenter la pandémie de COVID-19 de 2020*. Récupéré de <https://www.bac-lac.gc.ca/fra/a-notre-sujet/propos-collection/Pages/documenter-pandemie-COVID-19-2020.aspx>
- Boston, G. (1998). *Mémoire du monde: guide des normes, pratiques recommandées et ouvrages de référence concernant la conservation des documents de toute nature*. [Document de programme et de réunion]. Paris : éditions UNESCO. Récupéré de [https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000112676\\_fre](https://unesdoc.UNESCO.org/ark:/48223/pf0000112676_fre)

- Cowell, A. (2020, 20 mars). Photos From a Century of Epidemics. *New York Times*. Récupéré de <https://www.nytimes.com/2020/03/20/world/europe/coronavirus-aids-spanish-flu-ebola-epidemics.html>
- De Galzain, B. (invité) et Laporte, A. (anim.) (2020, 12 octobre). À Rome, la première exposition sur la pandémie de coronavirus [émission radio]. Dans France Culture (prod.), *Affaire à suivre*. Paris : Radio France. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-a-suivre/affaire-a-suivre-du-lundi-12-octobre-2020>
- Hugo, V. (1832). Guerre aux démolisseurs. *Revue des Deux Mondes (1829-1971)* (5), (p. 607-622).
- UNESCO. (2021). *La Liste. Stratégie globale. Les critères de sélection*. Récupéré de <https://whc.UNESCO.org/fr/criteres/>
- UNESCO. (2021). *La Route de l'esclave*. Récupéré de <https://fr.UNESCO.org/themes/promouvoir-droits-inclusion/route-esclave#isc>
- UNESCO. (2020). *L'UNESCO appelle à un plus grand soutien au patrimoine documentaire dans le cadre du COVID-19*. Paris : éditions UNESCO. Récupéré de <https://fr.UNESCO.org/news/IUNESCO-appelle-plus-grand-soutien-au-patrimoine-documentaire-cadre-du-COVID-19>
- UNESCO. (2020). *Mon histoire COVID-19 #YOUTHOFUNESCO*. Récupéré de <https://fr.UNESCO.org/youth/my-covid19-story>
- UNESCO. (2017). *Dossiers du Programme d'éradication de la variole de l'Organisation mondiale de la Santé*. Récupéré de <http://www.UNESCO.org/new/fr/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-7/records-of-the-smallpox-eradication-programme-of-the-world-health-organization/>