

## L'album de photographies personnel : le récit fragmentaire de soi comme multiplication des points de vue

Daniel CHARTIER

**D**EPUIS QUELQUES ANNÉES, l'analyse esthétique s'intéresse à des objets culturels qui appartenaient exclusivement, jusqu'à récemment, à l'aire d'analyse des historiens, des ethnologues ou des anthropologues. La volonté de définir la vie culturelle d'une époque en fonction de ses marges et frontières incite les chercheurs à élargir leur perspective à des objets de la culture populaire et de grande consommation, ou inversement, à des représentations tirées de la vie privée ou intime. Dans les deux cas, l'objectif est le même : mettre au jour des perspectives jusque-là tenues dans l'ombre, et ainsi faire émerger une pluralité de voix sur une même question, tout en maintenant l'attention sur la matérialité de la construction de l'objet, dans le respect des principes mis de l'avant en études culturelles et esthétiques.

Dans cette perspective, l'étude des représentations du Nord a ouvert la voie à des travaux pluridisciplinaires qui ont permis de penser le « Nord » comme un réseau discursif et symbolique pluriculturel, qui pose la question des rapports entre le réel et l'imaginaire. Pour saisir la complexité de l'idée du Nord, de l'hiver et de l'Arctique, nous avons ainsi proposé une définition qui tient compte de la multiplicité des productions culturelles en jeu :

Soit un système discursif appliqué par convention à un territoire particulier, mais qui se détermine davantage en schémas et modes narratifs, figures et renvois intertextuels qu'en reflet d'un référent géographique. Il s'agit ainsi d'un discours qui transcende différentes formes culturelles et discursives, et qui reprend différentes strates historiques liées à des perspectives de représentations distinctes<sup>1</sup>.

1. CHARTIER Daniel, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », in *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Bouchard Joël, CHARTIER Daniel et NADREAU Amélie (dir.), Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, « Figura », 2004, p. 9-26.

Cette définition permet de s'intéresser à une série de représentations culturelles, tirées tant de la culture restreinte que populaire et personnelle, dont on a recensé, dans le cadre de travaux menés à l'Université du Québec à Montréal, environ 50 000 représentations. Parmi celles-ci, une collection dédiée aux albums de photographies personnels est l'une des plus fascinantes : elle permet de poser la question de l'histoire personnelle, vécue et documentée par la photographie amateur, construite selon une suite linéaire qui constitue un récit dans lequel les artéfacts rassemblés font état de « blancs » significatifs (selon l'expression de Wolfgang Iser<sup>2</sup>), formés notamment par les photographies retirées des albums, dont on peut supposer qu'elles étaient les plus significatives. Récit visuel, histoire personnelle parsennée de vides, l'album de photographies personnel est d'abord et avant tout un souvenir, prétexte à la conversation (comme le propose Martha Langford<sup>3</sup>), et il révèle un imaginaire que les représentations instituées ont laissées en plan. L'objectif de cet article est de proposer une typologie de ces albums à partir de la centaine de la collection du Laboratoire sur les représentations du Nord<sup>4</sup>, tout en tentant de « lire » ces successions d'images selon les théories du récit. Pour y arriver, nous devons d'abord réfléchir à la question du lieu, puis au statut de l'album de photographies personnel, puis aux critères qui fonderaient une typologie de ces albums, avant d'en proposer quelques pistes de lecture comme discours et récit.

#### LE LIEU COMME SOMME DU DISCOURS

Pour comprendre, saisir et étudier les lieux – ceux du Nord comme ceux d'ailleurs – nous posons l'hypothèse que le lieu – ou l'idée du lieu – existe d'abord et avant tout comme un réseau discursif, donc comme une série et une accumulation de discours, qui en détermine et façonne les limites, les constituantes, l'histoire, les paramètres, etc. Par discours, nous entendons tout à la fois la fiction (romans, films, chansons, poèmes, pièces de théâtre, légendes, etc.) et le documentaire (reportage, guides de voyage, récits de

2. CHARTIER Daniel, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », in *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Bouchard Joë, CHARTIER Daniel et NADÉAU Amélie (dir.), Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, « Figura », 2004, p. 9-26.

3. LANGFORD Martha, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.

4. LANGFORD Martha, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.

vie, histoires personnelles, albums de photographies personnels, etc.), qu'il soit fixé (par l'écrit, l'enregistré, la mémoire collective) ou passager (conversations, racontars, etc.).

Selon cette hypothèse, l'existence discursive du lieu accompagnerait son existence *physique*, soit sa matérialité, l'expérience vécue de ceux qui l'habitent ou le visitent, etc. Pour tout lieu, on constaterait ainsi une double existence : discursive (ce qu'on en dit) et phénoménologique (ce qu'on en sait par l'expérience<sup>5</sup>).

Ceci dit, nous savons que le discours n'est pas que rapporté par les autres : dans tous les cas, il permet de donner au lieu une épaisseur qui dépasse sa simple topographie (ou matérialité) en ajoutant une (ou des) subjectivité(s) qui accentue(nt) l'attention sur l'usage et les comportements humains. En ce sens, retenons que discours (art) et matérialité (disons, le réel) sont indissociables dans la construction, l'interprétation et la reconnaissance du lieu. Par un principe d'accumulation et de concurrence des discours, l'idée du lieu se maintient dans l'imaginaire et se modifie constamment au fil des nouvelles propositions qui en alimentent l'idée. On comprend que l'avantage de cette position est de porter attention à chacune des couches discursives qui composent l'idée du lieu : qu'elles soient publiques ou personnelles, diffusées ou intimes. En redonnant ainsi droit de cité à des représentations peu étudiées, nous ouvrons la voie à une multiplicité des points de vue et attirons l'attention sur des formes culturelles laissées dans l'ombre, comme ici dans le cas des albums de photographies personnels.

#### LA COLLECTION D'ALBUMS DU LABORATOIRE

La collection d'albums de photographies personnels du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord compte une centaine d'objets, dont les photographies couvrent tout l'espace circumpolaire, du Groenland à l'Islande, au Yukon au Québec, du Nord de l'Ouest canadien à la Scandinavie et à la Finlande. Ils datent tous du <sup>xx</sup>e siècle, de 1900 à 1985. Ils sont eux-mêmes composés d'environ 12 000 documents, principalement des photographies personnelles, mais aussi des cartes postales, des lettres, des dessins, des documents touristiques, des menus,

5. Cette réflexion s'est développée au cours d'un séminaire de sémiologie à l'université du Québec à Montréal, dont est issu un collectif publié en 2014 (« Introduction. Penser le lieu comme discours » in CHARTIER Daniel, PARÉNT, Marie et VAILLÉRS Stéphanie (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, « Figura », no 34, 2013, p. 15-25.

des annotations, des listes de passagers, des billets et des brochures. Tous ces albums ont été qualifiés et numérisés et chacun des documents qu'ils contiennent a lui aussi été numérisé, qualifié selon des critères propres à l'imaginaire du Nord, puis incorporé dans une base de données. Cette collection fait partie d'une documentation plus vaste, qui vise à illustrer les différents aspects de l'imaginaire du Nord, compris comme un système discursif pluriculturel qui couvre les cultures de l'espace froid. Cet ensemble comprend aujourd'hui environ 26 000 images (dont les photographies de ces albums), 26 000 œuvres culturelles et 13 000 citations tirées de ces dernières. L'objectif de la collection d'albums est de permettre l'étude et l'analyse des représentations personnelles du Nord, et de lever le voile sur une perception individuelle et multiple du Nord, de l'hiver et de l'Arctique. Toutefois, les limites de cette collection font qu'on ne peut la considérer comme exhaustive, ni scientifiquement représentative de ce que pourrait être l'ensemble des représentations personnelles du Nord et de l'Arctique ; il s'agit pourtant de la plus importante collection d'albums personnels portant sur l'imaginaire des espaces froids et l'une des plus importantes au monde tous sujets confondus.

#### INTÉRÊT DES ALBUMS DE PHOTOGRAPHIES PERSONNELLES

Quelle qu'en soit la provenance et le sujet, il faut bien mentionner ici que les albums de photographies personnels ont suscité très peu d'analyses et peu d'expositions : comme le souligne avec justesse Martha Langford dans son essai sur cette question<sup>6</sup> – sur lequel je reviendrai – leur exposition dans un musée peut difficilement rendre justice aux albums, puisqu'ils y sont le plus souvent présentés de manière statique : fermés, ou encore ouverts sur deux pages seulement. Cette manière de le présenter – qui ressemble bien à une exposition de livre, toujours ingrate pour les œuvres littéraires – empêche l'album de remplir sa principale fonction, qui est d'ouvrir sur un monde et un récit composés à la fois par les photographies, leur disposition sur la page et dans l'album, mais aussi, lorsqu'il appartient encore à la communauté de mémoire pour laquelle il a été composé, sur un récit oral, raconté au fil des pages et des souvenirs que réveillent les images qui le composent.

Détaché de son contexte d'origine l'album de photographies personnel perd une partie, mais pas tout intérêt ; toutefois, il entre alors mal dans les catégories forgées par la muséologie, le patrimoine, l'histoire et la recherche des sources et des faits, j'ai tenté une première réflexion, plus modeste que

celle de Langford, sur l'intérêt de ces albums dans un petit ouvrage publié en 2009 et intitulé *A.C.R. Grønland*, du nom de l'un des albums de la collection du Laboratoire. Je me demandais alors ce que nous pouvons bien « dire d'un album personnel de photographies dont nous ne savons presque rien et qui pourtant nous permet de pénétrer dans un monde à la fois intime et historique<sup>7</sup> », dans ce cas précis « dans l'étranger d'une colonie arctique du début du xx<sup>e</sup> siècle » au Groenland. Il est d'abord apparu que la banalité de l'objet est un leurre : les photographies, les quelques légendes, l'agencement, les pages vides et les photographies retirées ou tombées de l'album « sont autant de signes qui brouillent les pistes et conduisent à voir l'ensemble comme une marque – issue d'une existence, d'une expérience – qui raconte une histoire dont on ne peut nulle part ailleurs lire le récit<sup>8</sup>. » Il faut bien admettre qu'un tel album n'a pas changé le cours de l'histoire : pourtant, la trace qu'il représente dérange puisqu'elle ne correspond pas à l'histoire que nous pouvons lire par ailleurs, ici celle de l'Arctique et du Groenland. L'objet est donc à la fois plus complexe, incomplet et contradictoire : il trouve son intérêt, à la manière d'un prisme, par la multiplication des points de vue qui survivent en lui et par lui. Il a donc un rôle fondamental dans notre compréhension d'une période historique, d'un lieu, d'une situation ou d'un événement.

Dans son essai *Suspended Conversations*<sup>9</sup>, Martha Langford se propose d'examiner les effets de la patrimonialisation sur notre lecture et notre interprétation des albums de photographies personnels, en examinant la collection du Musée McCord de Montréal, qui compte près de 200 albums disparates du début du xx<sup>e</sup> siècle. Langford souligne elle aussi l'incongruité de ces albums dans les collections historiques, et leur utilisation limitée par les archivistes, les chercheurs et les historiens. Le fait que les albums personnels n'aient pas été destinés à la mémoire collective et institutionnelle témoigne en partie de ce malaise.

On peut aussi avancer que leur état souvent incomplet (peu ou pas de textes, de références, de noms, de lieux, de dates, des photographies manquantes, des pages vides, le mélange de photographies personnelles, commerciales, de cartes postales, de cartes de visite, parfois, dans le cas du *scrapbook* : de notes d'hôtel, de cartes, de publicité, de listes de noms, de

7. CHARTIER Daniel, A.C.R. *Grønland. L'Univers mystérieux et intime d'un Nord disparu*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, « Imagoborcaalis », 2009, p. 6.

8. *Ibid.*, p. 7.

9. LANGFORD Martha, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, op. cit.

6. LANGFORD Martha, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, op. cit.

menus, de billet de train, etc.) accentue la difficulté d'interprétation et empêche de les instituer en « document historique » qui permettrait de vérifier la véracité de « faits » ou d'« événements ». Pourtant, leur état banal, incomplet, superposé, raté, mixte offre à l'histoire culturelle un objet complexe, témoin de l'esprit d'une époque. Il ouvre la porte à une formidable histoire populaire et personnelle que les faits et événements de l'histoire peignent à rendre compte. Dans la perspective du récit, l'album (avec sa couverture, ses pages, son ordonnancement, sa narration, ses thèmes, ses personnages, ses actions, ses « blancs » formés des photos retournées, sa forme composite et sa fin) se pose comme une construction culturelle qui impose une lecture attentive, suivie, investie et multiple.

À plusieurs reprises, Martha Langford constate la difficulté de ramener l'album de photographies personnel à une simple dimension historique :

Les mots, tout comme les photographies, agissent comme de fertiles multiplicateurs : une image vaut mille mots, comme dit le proverbe. Pour saisir une photographie, chaque élément de l'image (chaque parapageur de codes) doit être mesuré, pondéré et inscrit dans un paradigme, et ce n'est là qu'une première étape... La lecture attentive de la photographie est comme une pierre lancée dans un étang, avec des inclusions, des occlusions et des allusions se multipliant et s'agrandissant sans cesse. Un album de photographies cache des couches d'interprétations réelles et virtuelles; des nœuds et des silences qui forment des espaces d'association dont le sens doit être pris en compte<sup>10</sup>.

Pour se sortir de cette impasse, Langford propose de situer l'usage et l'utilité de l'album personnel dans sa dimension familiale et une tradition orale, où l'album serait le prétexte à des récits qui s'appuient sur les traces que constituent les photographies. La mise au musée modifie cet acte et rompt le lien entre les souvenirs conservés par les récits induits par l'album : sans la mémoire orale qui supplée aux « blancs » laissés par le récit de l'album, ce dernier perdrait sa fonction première et son sens : d'où l'idée avancée par Langford de « conversations suspendues ». Au musée, l'album ne semble trouver son sens que dans une mince valeur « historique » et une succincte description physique : nombre de pages, de photographies, type de couverture, quelques mots de descriptions ou de narration, dates, noms, lieux, tous éléments qui paraissent bien maigres pour rendre compte de la complexité de l'objet.

Notre hypothèse est que l'album de photographies personnel trouve son sens et sa pertinence comme composition culturelle complexe, qui ouvre la

10. *Ibid.*, p. 4 [je traduis].

porte sur un monde inconnu ou ignoré de l'histoire, et induit dans notre compréhension d'une période ou d'un lieu une multiplicité de voix et de perspectives qui éloignent la possibilité de synthèse d'une époque (méthode chère à l'histoire), mais au contraire déplie, multiplie et dévoile la complexité, la pluralité et les contradictions d'une période, d'un lieu ou d'un événement. En ce sens, non seulement l'album de photographies personnel a un sens patrimonial, mais il peut jouer un rôle essentiel pour comprendre les contre-pouvoirs et les contradictions inhérentes au récit historique tel qu'on le pratique. Dans le cas de l'Arctique, esthétiquement marqué par une simplification des formes, la multiplication des points de vue génère par ailleurs une bienfaisante recomplexification<sup>11</sup>.

Dans une perspective complémentaire, Fabienne Joliet, dans son remarquable travail avec une communauté inuite<sup>12</sup> du Nunavik, a elle aussi utilisé la photographie personnelle pour révéler l'existence d'un imaginaire absent des discours extérieurs, celui du paysage. Cette utilisation dans la recherche permet de jouer de cette double fonction de la photographie personnelle : elle révèle une perspective individuelle et met en jeu notre conception synthétique d'un lieu ou d'un fait.

#### VENS UNE TYPOLOGIE DES ALBUMS

La considération de l'album personnel de photographies comme un objet culturel (et par conséquent doté d'une forme, d'une organisation, d'une fonction et d'un destinataire spécifiques que l'on peut décrire et interpréter), permet d'en proposer une typologie et d'identifier, par induction, différents genres d'albums. En se basant sur la collection d'albums liés au Nord, dont la portée est à la fois limitée<sup>13</sup>

11. Voir Huse Patrick, *Intimate Absence*, [Oslo], Delta Press et Henie Onstad Art Center, 2005 [2003] et Chartier Daniel, « Simplification/Complexity of the Arctic : The Work of Norwegian Artist Patrick Huse », in *Northern Imaginary*, 3<sup>rd</sup> Part, Huse Patrick, Oslo, Delta Press and Port Art Museum, 2008, p. 49-53.

12. Conformément à la directive de l'Institut culturel Awataq, seule institution culturelle inuite du Nunavik, nous accordons en genre et en nombre les termes en inuktitut les plus familiers.

13. Le nombre d'albums est infini, puisqu'il est issu d'une pratique populaire toujours vivante, quoique dans des formats (aujourd'hui : numériques, reproduits) qui évoluent avec les décennies. Toute collection ne représente ainsi qu'une infime partie des objets issus de cette pratique : on la pose toutefois ici comme représentative de l'ensemble.

et précise<sup>14</sup>, cette typologie s'organise ici spécifiquement en fonction (a) de l'étendue (b) et de la nature de la représentation, (c) de la relation au Nord et (d) de la fonction pour l'étude et la compréhension de « l'idée du Nord ». De manière générale, cette typologie varie selon l'usage de l'album : selon qu'il se trouve encore dans son contexte mémoriel, déplacé dans un musée, conservé dans une collection d'archives, etc. La rareté des études sur les albums personnels de photographes nous incite à proposer la présente esquisse de typologie, certes plus technique, mais nécessaire pour dessaisir l'album de son contexte mémoriel usuel.

Premier élément considéré, (a) l'étendue s'observe doublement dans les albums, en termes spatiaux et temporeux. L'album forme une suite narrative dont la durée et l'étendue représentées peuvent être plus ou moins importantes : par exemple, un album de voyage couvre habituellement une durée courte (quelques jours à quelques semaines), en plusieurs lieux ; un album de famille se développe sur plusieurs années, mais en quelques endroits seulement. La durée représentée du premier est courte, mais l'espace est divers ; pour le second, la durée est longue, mais l'espace restreint. Les deux variables – la durée et l'espace – influent sur la narration : la durée favorise le développement de personnages ; l'espace permet une variété d'actions. (b) La composition d'un album s'organise aussi selon le regard de celui (ou de ceux) qui ont pris les photographies et les ont agencées en un récit cohérent. Pour celui qui consulte l'album, la reconnaissance de ce regard permet de saisir la nature de la représentation et le projet qui justifie la composition de l'album. Par exemple, un militaire composera un album qui permet à sa famille, souvent éloignée de lui, de comprendre ses activités quotidiennes sur une base : entraînement, loisirs, collègues, logis et environnement immédiat. Son regard, domestique et individualisé, il vise rarement le collectif. À l'opposé, l'album d'un missionnaire sera tourné vers ceux qui l'occupent, en vue de documenter ses efforts : visites de fidèles, villages, conditions sociales et humaines, construction de bâtiments religieux. Entre ces deux pôles, d'autres types d'albums s'intéressent à des groupes de taille intermédiaire, entre l'individuel et le collectif : c'est le cas de l'album de chasse et de pêche, de l'album de villégiature et de l'album de famille. Ainsi, on peut avancer que la composition des albums se définit en

14. Le « Nord » dont il est question ici s'appuie sur l'idée de « nordicité » proposée par le géographe Louis-Edmond Hamelin (par exemple, *Discours du Nord*, Québec, GÉTIQ, Université Laval, « Recherche », 2002, 72 p.) qui comprend l'Arctique (Alaska, Svalbard, Groenland, etc.), les espaces hivernaux (Montana, Québec, Suède, etc.) et la haute montagne (Alpes, etc.).

fonction du projet et du regard de celui qui le construit : elle s'inscrit sur une ligne de tension entre l'individu, le groupe et la société. De cette tension résulte un choix de sujets, une perspective et un destinataire implicites. (c) Le « Nord » a pour caractéristique d'avoir été d'abord et avant tout pensé, imaginé et perçu par ceux qui n'y sont jamais allés, ou par ceux qui ne l'ont que visité<sup>15</sup>; cette caractéristique, riche pour l'étude des représentations imaginaires, crée une divergence entre les regards « internes » sur le territoire, rares et historiquement tardifs, et les regards « externes », nombreux et anciens, allant du premier voyage de Pythéas jusqu'aux représentations populaires contemporaines. Pour saisir la nature et la portée d'un album personnel de photographies représentant le « Nord », il faut ainsi considérer sa relation au Nord : s'agit-il de l'album d'une famille vivant dans le Nord, donc d'un regard informé et assez insensible à l'exotisme froid (qui sera relégué à l'arrière-plan) ; s'agit-il d'un album de « travailleurs exotiques » (mineur, missionnaire, infirmière, militaire etc.) ou de visiteurs périodiques (chasseurs, trappeurs, villégiateurs) qui ont une perception externe, mais assidue ; ou s'agit-il enfin d'un album de « passeurs » (marin, touriste, croisiériste) pour qui les caractéristiques physiques et ethnologiques du Nord sont les sujets premiers de la mise en scène ? L'étendue spatiale et temporelle, le type de représentation et la relation au Nord influent tous sur le dernier facteur typologique que nous considérons ici : (d) la fonction de l'album de photographies. Selon les situations, ce dernier peut être considéré comme un souvenir (lié à l'histoire personnelle), un support à la mémoire ou un document (lié à l'histoire sociale). La photo 1 (page suivante) présente, sur une échelle graduée, les types d'albums que l'ont peut répartir selon cette caractéristique.

À ces quatre facteurs typologiques, nous pourrions ajouter la valeur esthétique, retrouvée au hasard des albums, mais rarement liée à son genre. Pour cela, la question qui se pose est la suivante : les photographies, la composition de l'album ou l'album comme un tout peuvent-ils prétendre à une valeur qui dépasse l'usage commun ou la représentation attendue ? L'étude de la collection d'albums liés au Nord nous apprend que cette qualité esthétique peut se retrouver par coïncidence chez le militaire, le chasseur ou le touriste. Ce n'est pas là un facteur discriminant, mais un surcroît qui déplace l'objet vers les séries de valeurs de la culture restreinte.

15. Voir entre autres à ce sujet CHARTIER Daniel (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire|Nord, « Droit au pôle », 2008.

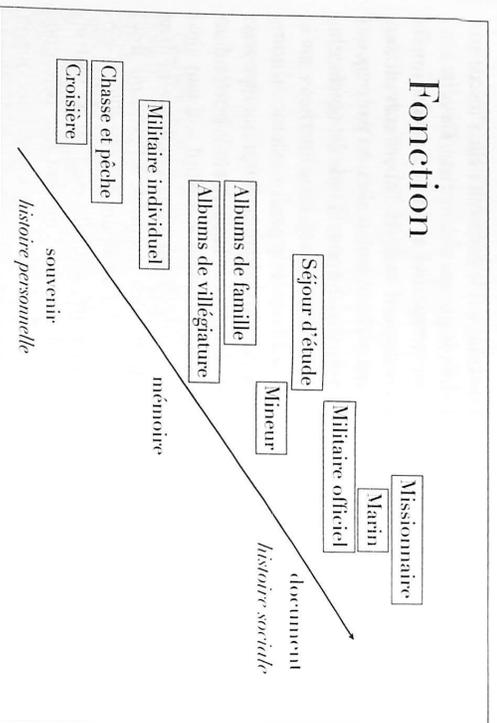


Photo 1 : Types d'albums de photographies personnels selon leur fonction mémorielle.

LES ALBUMS DE VOYAGE

Le but premier d'un album de voyage est de suivre pas à pas le parcours d'un séjour : il s'agit donc de documenter un récit de soi en déplacement qui allie des représentations de soi-même aux côtés de marqueurs touristiques : monuments, paysages, événements (sur une même photographie ou ailleurs dans l'album). La reconnaissance de ces marqueurs permet à l'individu de s'associer à des lieux connus (et parfois, exotiques ou prestigieux) et, par conséquent, pour soi et pour ses proches, de confirmer la valeur et la pertinence de son séjour.

L'album de voyage comporte une part ethnologique et une volonté de documenter le paysage géographique, deux caractéristiques héritées du « voyage d'expédition » des siècles précédents dont est issu le séjour touristique. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, cette documentation peut être le fait de clichés commerciaux ajoutés aux photographies personnelles sans autre différenciation. À l'inverse de l'album d'expédition, plus officiel, le ton de l'album de voyage tend vers l'intime, ce qui permet notamment l'inclusion de fanfaronnades et de

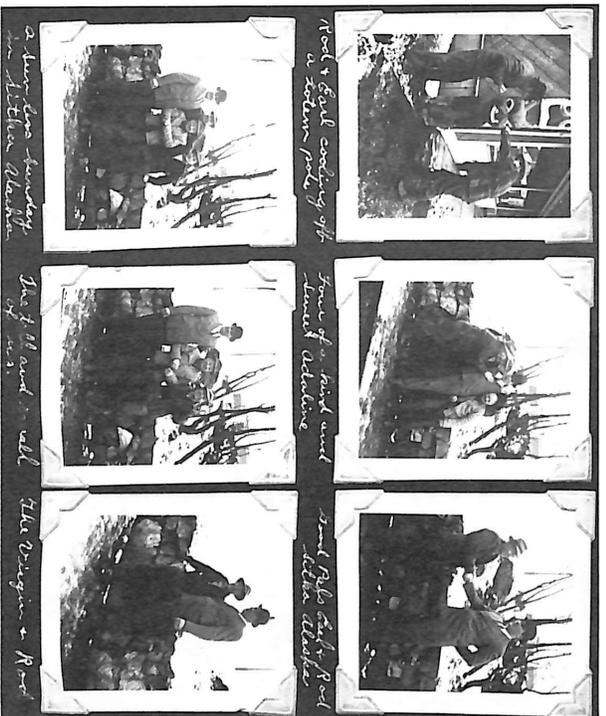


Photo 2 : Album de photographies amateur inédites prises lors d'un voyage à Sitka, en Alaska, en 1942.

commentaires cocasses sur les lieux, les personnes et les situations rencontrées, même s'ils sont graves (voir la photo 2<sup>16</sup>, de 1942).

Avec l'arrivée du tourisme de masse et la baisse du coût de la photographie, l'art de l'album de voyage se dégrade au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui se vérifie par une multiplication des clichés pour une même scène et un relâchement dans la composition, faute d'une sélection

16. Page 15 d'un album anonyme de photographies de 29 par 18 cm de 32 pages, comprenant 74 photographies personnelles et 21 photographies commerciales. La couverture est faite de carton rigide noir et porte la mention « Photographs ». Il y a une photographie ainsi que la mention « Sitka, Alaska. The rocky coast of Sitka, Alaska. Known as the navigator nightmare » sur la deuxième de couverture. Des photographies ont été retirées ou sont tombées de l'album. Document 222047662 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.



Photo 3 : Album de photographies de l'Alaska et de l'Ouest canadien en 1984<sup>18</sup>.

appropriée (voir la photo 3<sup>17</sup>, de 1984). Aujourd'hui, la photographie numérique augmente encore le nombre de clichés et a pratiquement fait disparaître l'art de composition de l'album, qui ne retrouve dans les réseaux sociaux qu'un fade, temporaire et fluide<sup>18</sup> ersatz de ce qu'il était appa-

17. Page 70 d'un album anonyme de photographies de 29,5 par 29 cm de 50 pages, comprenant 386 photographies personnelles. La couverture est faite d'un cartable rigide bleu foncé. Des photographies ont été retirées ou sont tombées de l'album. Document 222021737 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

18. Le support numérique permet une diffusion plus large dans des modèles modulables selon la volonté de l'utilisateur, mais plus limités que ne le permet le support de l'album photo, qui peut servir de maquette de présentation, de pochette pour conserver des factures, des notes, des cartes postales, des griffonnages, des plans, etc. De plus, la publication de photographies sur serveurs externes en réseau (ce qui constitue l'essence du Web) n'est pas considérée comme un mode permanent de conservation, ce qui limite la transmission hors de la période de référence (voir entre autres à ce sujet BAILLARGEON Stéphane, « Le numérique, ce colosse à la mémoire d'argile. Les techniques de conservation des informations n'ont jamais été aussi instables », *Le Devoir*, 9 mars 2013). Enfin, les réseaux sociaux étant basés sur une alimentation quotidienne, voire horaire, il est difficile de considérer l'ensemble d'une production individuelle comme un tout organisé et final : comme il

ravant. L'absence de support pérenne du mode numérique empêche aussi la transmission hors du contexte temporel de mémoire.

Il existe plusieurs types d'albums de voyage et chacun a ses propres caractéristiques. Nous en présentons ici trois, pour illustrer la variété des formes, mais aussi pour démontrer qu'ils constituent un modèle culturellement assez stable et reconnu par leurs utilisateurs : il s'agit des albums de voyage *en croisière de marin et de chasse et de pêche*.

*L'album de voyage en croisière* apparaît tôt dans l'histoire du tourisme. Comme il est lié au parcours d'un navire (souvent documenté au moyen d'une carte ou d'un itinéraire dans l'album), il permet de déterminer avec précision le cadre temporel et spatial des représentations. Souvent, il s'accompagne d'une liste des passagers qui fait sortir de l'anonymat la personne qui a réalisé l'album, ainsi que son contexte social<sup>19</sup>. L'album se veut une illustration des événements et des escales de la croisière, ainsi qu'une description de la vie à bord et du navire lui-même. Selon les époques, il comporte une part ethnographique et géographique, à la manière des découvreurs d'autrefois. Le récit se comprend comme un ensemble fermé, qui s'amorce avec le départ du bateau<sup>20</sup> et se termine par quelques souvenirs au retour à la maison. Ici comme ailleurs, l'arrivée du tourisme de masse atténue l'intérêt ethnologique au profit de « l'expérience de la vie à bord » et de « l'expérience du voyage » : le regard se détourne alors de l'extérieur du navire vers l'intérieur : piscine, salle à manger, cabine, activités sociales, etc. (voir la photo 4 page suivante, de 1980).

*L'album de marin* permet d'enrichir l'histoire personnelle et populaire, en accompagnant d'un récit parallèle celui de grands explorateurs : alors que le regard de ces derniers porte sur leurs découvertes, celui du marin permet de ne trouver sa pertinence que dans une modification permanente, la construction de l'objet culturel comme un récit fermé s'effaçant au profit d'un projet en cours de constitution permanente. Une réflexion supplémentaire serait nécessaire pour comprendre et saisir la fluidité et la fragilité de ces récits visuels de soi, à condition bien sûr que leurs différentes strates temporelles soient conservées avec suffisamment de soin pour les étudier par la suite.

19. D'autres indices permettent de situer socialement la personne qui a réalisé un album personnel de photographies. Par exemple, un album de 1920 porte encore le prix payé pour son support (donc, l'album vierge) dans une boutique de New York : 12,40\$, soit l'équivalent de plus de 150 \$. Cela permet d'expliquer le soin mis à confecturer l'album, mais aussi les contextes sociaux qu'on peut y voir représentés.

20. Dans un rare cas, un album de croisière commence avec l'article de journal qui, des années auparavant, a suscité le désir d'entreprendre le voyage dont il est question par la suite : le récit s'amorce ainsi au tout début du désir du voyage, lors de la découverte du lieu comme superposition de discours.

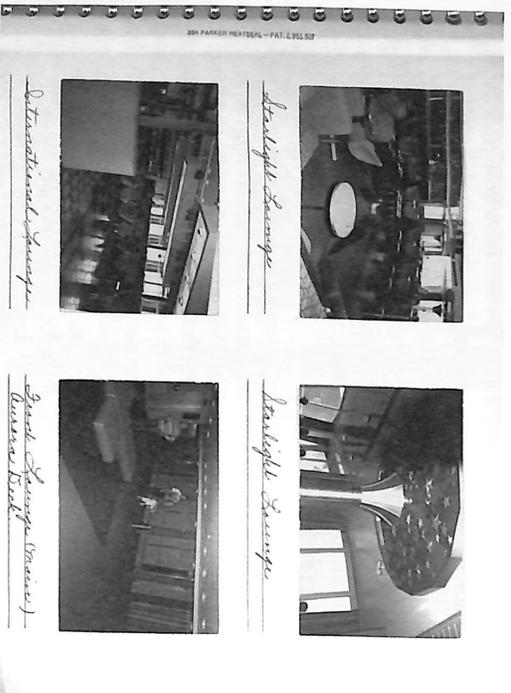


Photo 4 : Album de photographies prises en Alaska en 1980.

de documenter la vie quotidienne à bord, les lieux visités (parfois extraordinaires, selon la nature du parcours), tout en posant un regard sur la figure de l'explorateur lui-même, souvent à l'insu de ce dernier. Ce type d'album relève d'un genre hybride, entre l'album de voyage et l'album de famille. D'un côté, son étendue spatiale et temporelle dépasse largement celle de l'album de voyage, souvent consacré à un séjour unique ; de l'autre, même s'il a une finalité proche de l'album de famille – à savoir documenter chronologiquement les étapes de la vie – il se concentre d'abord et avant tout sur un seul personnage, le marin, dont il contribue à construire la figure ambiguë (voir la photo 5<sup>21</sup> ci-contre, de 1937) : seul,

21. Page 23 d'un album anonyme de photographies de 24 par 20 cm de 46 pages, comprenant 81 photographies personnelles. La couverture est faite d'un matériel imitant l'écorce d'un arbre. La deuxième et la troisième de couverture portent un papier peint sur lequel se répète un motif de ce qui semble être un marin. Sur la deuxième de couverture, une étiquette porte la mention « Heimdal Løshlade Bind ». 26 des 40 pages de l'album sont vides. Les pages ont la forme de feuilles mobiles. Document 222022507 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

22. Page 7 d'un album anonyme de photographies de 35 par 27 cm de 52 pages, comprenant 194 photographies personnelles. La couverture est faite d'un cartable



Photo 5 : Heimdal Løshlade Bind. Album de photographies prises par un marin danois.

mais toujours accompagné de son équipage ; en déplacement, mais toujours au même endroit, sur un même navire ; libre, mais au service d'un capitaine qu'il doit servir. Ces albums ont un intérêt géographique et ethnologique : le fait de documenter des endroits alors pratiquement inatteignables (par exemple, l'Antarctique en 1928, voir la photo 6<sup>22</sup>) donne aux photographies personnelles une valeur historique, dont le photographe semble parfois avoir conscience. Enfin, l'album de marin constitue un remar-

rigide blanc crème, illustrée par trois sigles dorés au recto. 2 des 52 pages de l'album sont vides. Document 222021739 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

23. Page 7 d'un album anonyme de photographies de 32,5 par 25 cm de 34 pages, comprenant 66 photographies personnelles. La couverture est faite de carton rigide bouffant. 17 des 34 pages de l'album sont vides. Chaque page est protégée par une feuille de papier cire. Document 222022508 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

quable renversement du récit de l'album de voyage : alors que ce dernier définit son sujet comme un ailleurs temporellement exceptionnel dans le récit de soi, l'album de marin offre au contraire le retour à la maison comme l'exception (voir la photo 7<sup>th</sup> ci-contre, de 1937).

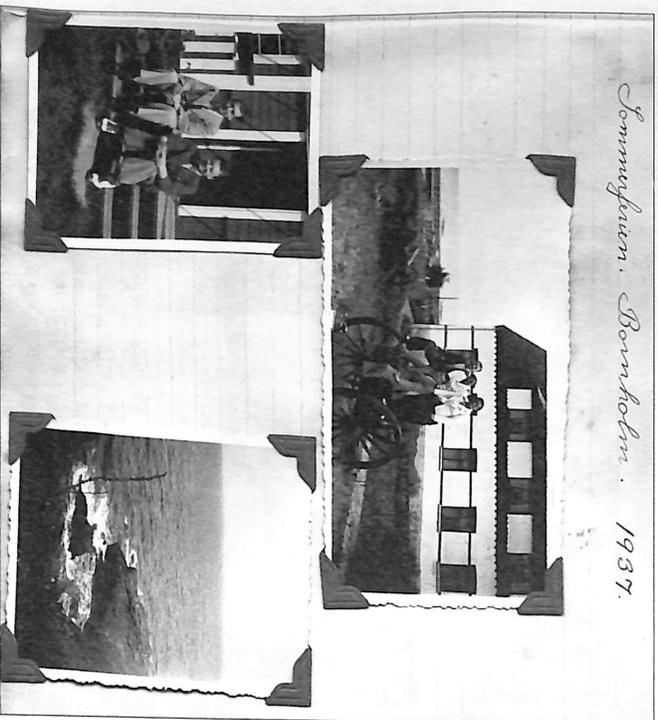


Photo 6 : Hvalfangst ved Svalborat. Album de photographies inédites du Groenland, du Svalbard et de l'Antarctique prises entre 1928 et 1930.

Page 37 de l'album 222022507 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord cité précédemment.

24. Page 37 de l'album 222022507 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord cité précédemment.

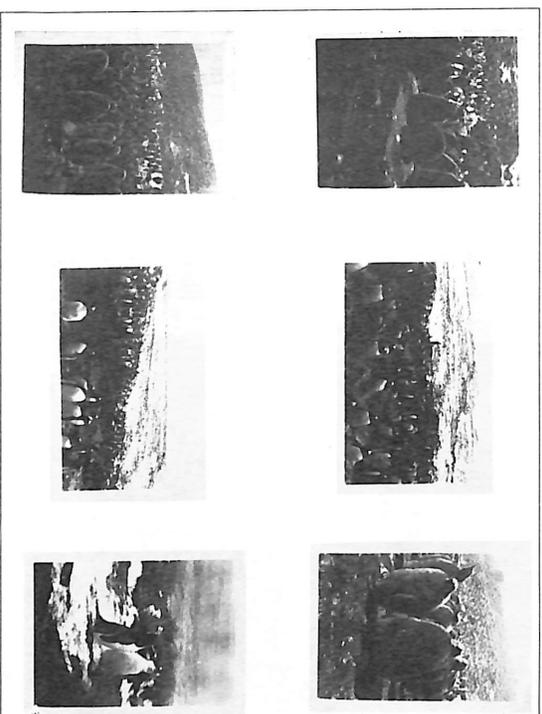


Photo 7 : Heimdál Løshlade Bind. Album de photographies prises par un marin danois.

*L'album de chasse et de pêche* a une forme remarquablement constante selon les époques et les situations (voir les photos 8<sup>th</sup> et 9<sup>th</sup> (voir page suivante), respectivement de 1930 et 1985) : ce type de récit court concerne un groupe, dont on suit le déplacement et quelques actions déterminées – dans de rares cas, un même album contient plusieurs de ces récits, mais

25. Extrait de la page 54 d'un album anonyme de photographies de 28 par 18 cm de 104 pages, comprenant 255 photographies personnelles, 9 cartes postales, 1 page sur laquelle est inscrite un poème, 3 pages sur lesquelles noter les endroits visités et 2 pages pour noter les coordonnées de gens rencontrés. La couverture est faite de tissu gris et porte la mention « Memory Book ». 13 des 104 pages de l'album sont vides. Des photographies ont été retirées ou sont tombées de l'album. Document 222047591 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.

26. Page 26 d'un album anonyme de photographies de 35 par 20,5 cm de 50 pages, comprenant 144 photographies personnelles. La couverture est faite de tissu bleu marin. La deuxième et la troisième de couverture sont couvertes d'un papier peint qui imite l'écorce d'un arbre. 25 des 40 pages de l'album sont vides. Document 222046006 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.



Photo 8 : Memory Book. Album de photographies amateur inédites prises au Saguenay, dans le Bas-Saint-Laurent et à Québec, au Québec, aux alentours des années 1930.

chacun se formule selon une même organisation. Le schéma narratif comprend systématiquement quatre éléments récurrents : l'arrivée et le(s) mode(s) de transport (hydravion, train, bateau, traineau, etc.) ; l'illustration de l'habitation, souvent rustique; des scènes de la vie collective (repas, soirées, travaux) et enfin, le pavoisement des trophées de la chasse ou de la pêche. Le récit ne s'écarte pas de la durée et du cadre déterminés; il n'illustre jamais, par exemple, les vies personnelles ou familiales individuelles des membres de la bande. Comme tout l'album de voyage, il trouve sa raison dans un déplacement temporel, qu'il vise à construire comme un récit doté de sens et de pertinence.

#### ALBUMS DE FAMILLE

Le type d'album le plus connu est l'album de famille ; c'est aussi le plus répandu et peut-être, du point de vue de la construction narrative, le plus convenu et le moins intéressant : de manière assez invariable, il s'ouvre sur quelques moments qui précèdent la rencontre de deux individus qui vieillissent, et auxquels peuvent s'adjoindre d'autres personnes (enfants, petits-enfants, amis, nouveaux conjoints). Il se termine par la mort des deux personnes représentées (ou peu de temps après). Pour organiser cette matière photographique, on sépare habituellement dans l'album les scènes de l'existence du couple en « périodes », définies par la représentation de moments dit « marquants » : le mariage, les déplacements, la retraite, etc. La construction de l'album de famille a peu évolué depuis son apparition dans les familles bourgeoises du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à son déclin, dans les années 1970, sinon par l'apparition, avec les caméras bon marché, de scènes extérieures et de poses qui traduisent sur le vif la vie sociale, ainsi que par l'augmentation du nombre

de photographies par album, qui s'accompagne habituellement d'une dégradation générale de la présentation et de la complexité de l'objet.

Ce type d'album devient de moins en moins fréquent au moment de l'arrivée de la photographie numérique (multiplication des clichés, éparpillement des archives, etc.) et il disparaît rapidement au moment de la mise en ligne numérique, laissant dispersées les photographies dans des sites personnels temporaires qui obéissent à d'autres règles de composition et qui ne permettent pas la conservation pérennes. L'album de famille, numérique et en ligne, s'éteint ainsi peu de temps après la disparition des personnages qu'il représentait, alors que l'album physique leur survit, devenant pour la famille un objet de mémoire, dont on se départit parfois avec embarras. Ce dernier est toutefois rarement détruit, ce qui assure un nouvel usage, cette fois comme objet culturel.

#### UN RÉCIT DE SOI

À la manière d'un livre, l'album de photographies se prête mal, comme le suggère Martha Langford, à l'exposition muséale : il y apparaît dénaturé, puisque les pages qui le composent et qui forment une suite logique ne peuvent être tournées, déroutant ainsi l'acte de compréhension. Il ressemble en ce sens à un construction sous la forme d'un récit, si l'on reprend ici la distinction proposée par Wolfgang Iser qui différencie le tableau (qui peut se saisir d'un seul coup d'œil) et le texte (qui exige une temporalité pour être saisi comme un tout) :

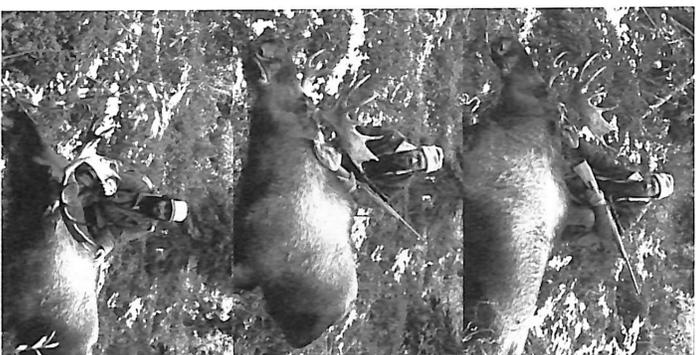


Photo 9 : Album de photographies amateur inédites prises en Alaska vers la fin des années 1980.

Nous ne sommes pas capables de saisir le texte d'un seul coup comme dans le cas de la perception d'un objet où, même si nous ne percevons pas l'objet dans son ensemble dès le premier abord, nous l'avons du moins tout entier devant nous. À cet égard, le texte se distingue d'un objet perçu quand bien même sa saisie exigerait une démarche semblable. Si l'objet est visible dans son entièreté, le texte n'apparaît pas comme « objet », si ce n'est dans le déroulement des phases successives et régressives de la lecture. Tandis que nous nous trouvons toujours en face de l'objet, nous sommes toujours plongés dans le texte<sup>27</sup>.

Nous retrouvons ainsi une première ressemblance entre le texte et l'album. L'impression d'être plongé dans un univers auquel on doit tenter de donner un sens serait caractéristique à la fois de la lecture du texte et de celle de l'album de photographies. Par ce processus de « lecture », nous sommes, comme l'écrit Iser : « à la fois immergé dans le texte et toujours au-delà du texte<sup>28</sup>. » Bien sûr, la multiplicité des sens des premières pages se réduit au fil de la lecture à une réduction des possibilités d'actualisation à la faveur d'une synthèse qui conduit le lecteur à élaborer une univocité qui lui permet d'appréhender l'objet comme un tout compréhensible<sup>29</sup>.

Dans le cas de l'album de photographies, le lecteur fait face à un objet culturel fragmentaire souvent sans créateur fermement connu (ce qui permettrait une certaine appréhension par la construction d'un horizon d'attente) ; avec seulement quelques mentions textuelles (ou pas) pour situer l'action, la temporalité, les rapports entre les personnages ; avec un lot d'images disposées selon une organisation parfois mollement définie par un usage codé, et surtout avec des « trous », ou comme le suggère Iser, des « blancs », soit des « lieux d'indétermination qui, en tant que disjonctions, marquent des enclaves dans le texte, et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler<sup>30</sup>. » Ici, il peut s'agir tant de photographies retirées (ou tombées) de l'album, une fin abrupte, une photographie qui ne concorde pas avec l'agencement des autres, une scène inusitée, une rupture de récit, un personnage nouveau ou disparu dans les photographies, etc. À cela s'ajoute dans le cas de la lecture d'un album de photographies personnel, en raison de son caractère intime, un malaise événementiel pour le lecteur, à savoir une forte impression d'impotence, qui le place dans le rôle du voyeur, à la manière d'un visiteur d'un labyrinthe de ses habitants, entre dans une maison dans laquelle il peut voir les

traces d'une intimité qui ne lui appartient pas. Il s'agit donc de ce qu'on pourrait appeler un « bris de l'intimité ». Aussi, ce regard soulève la question de sa conservation : pourquoi tel album n'est-il plus dans son contexte mémoriel d'origine et quel est le parcours qui a provoqué cette rupture ?

On peut considérer que les « blancs » ne sont pas que des disjonctions, mais aussi d'importants facteurs de communication, qui permettent au lecteur de combler les vides par sa propre imagination, construisant dans les fragments culturels offerts par l'album de photographies une cohérence qui lui appartient, à la confluence de sa propre expérience et de l'individualité qui lui est exposée. Il en résulte une interprétation qui, dans le contexte d'une étude culturelle où l'album de photographies personnel a été ajouté à l'aire d'analyse, ouvre une piste à la jonction du personnel et du social, de l'intime et de l'histoire. Dans notre cas de l'étude des représentations du Nord, l'étude de l'album de photographies personnel introduit une profusion de voix personnelles, qui démultiplient notre compréhension du « Nord » et souvent, permettent de relativiser le processus de simplification des signes, constitutif des représentations du Nord, de l'Arctique et de l'hiver. L'album de photographie personnel « démocratise » en quelque sorte les représentations issues de la culture restreinte, en suggérant une pluralité de points de vue, elle-même multipliée par les interprétations des analystes, forcés de combler les indéterminations de l'album par ce « liant intellectuel » qu'est l'imagination.

C'est en le considérant comme un « récit » que l'album de photographies personnel se présente comme un objet culturel et qu'il dévoile ses composantes : (a) une étendue spatiale et temporelle, avec des personnages, des lieux, un ou plusieurs schémas narratifs ; (b) une « narration » formée de la succession et de l'organisation des images, d'une composition sur la page et dans l'ensemble de l'album, de quelques descriptions et d'un début et d'une fin – cette dernière étant souvent inexplicitée et en quelque sorte, « tragique » (voir la photo 10<sup>31</sup>) ; (c) enfin de « blancs » formés par l'information manquante, les allusions, les répétitions, les photographies retirées ou tombées, l'absence de cohésion dans la présentation des scènes et des personnages, ajouts de documents, etc.

L'album de photographies personnel apparaît également comme caractéristique de ce qu'on peut appeler une « production culturelle fragmentaire ».

27. Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, op. cit., p. 199.  
28. *Ibid.*, p. 200.  
29. *Ibid.*, p. 11.  
30. *Ibid.*, p. 299.

31. Pages 25 et 26 d'un album anonyme de photographies de 21,3 par 14 cm de 42 pages, comprenant 63 photographies personnelles. La couverture est faite de cuir marron souple, illustrée d'un homme en traineau à chiens, avec la mention « Photographs » et « Alaska » au recto. 17 des 42 pages de l'album sont vides. Des photographies ont été retirées ou sont tombées de l'album. Document 222023055 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.



Photo 10 : Album de photographes amateur inédites prises en Alaska vers les années 1940-1950.

taire », non seulement par l'ensemble de ces « blancs » difficilement explicables (mais ouverts à l'interprétation, ce qui confirme la valeur heuristique de l'objet), mais aussi par le flou qui entoure son créateur (souvent anonyme, parfois collectif, quelquefois non représenté dans l'album), ainsi que des strates de composition qui complexifient le récit de soi et permettent de distinguer l'« histoire » (vécue et documentée) du « récit » (composé et reconstitué par celui ou celle qui ouvre l'album, dans ou hors son contexte d'origine).

L'intérêt historique des albums est indéniable, en dépit de leur faible utilisation dans les archives et la recherche et de leur difficulté d'interprétation. Qu'on ne pense ici qu'à l'histoire du tourisme, des représentations, de la culture et des pratiques populaires, de l'histoire intime, etc. On y trouve des informations par ailleurs inédites, qui ouvrent la porte en des univers laissés sous silence. Enfin, et surtout dans une étude des représentations culturelles, ces albums offrent une extraordinaire multiplication des récits et des points de vue sur une époque, un lieu et des pratiques, une multiplication qui dérange notre vision simplifiée du passé. Il n'en demeure pas moins que la rareté des analyses existantes demeure un *vif* appel à des recherches, comme un défi à l'histoire populaire des représentations de soi.

## Culture matérielle, trajectoire individuelle, histoire familiale. Témoignages audiovisuels de donateurs du Musée Paulista

Ana Carolina DE MOURA DELFIM MACIEL

### PRÉSENTATION<sup>1</sup>

*Les lieux de mémoire sont des fragments jaillis de l'explosion de circonstances de vie perdues ou détruites. Car même si des lieux sont abandonnés ou détruits, leur histoire ne s'arrête pas encore ; ils retiennent des objets matériels rémanents qui deviennent des éléments de récits et, avec cela, des points de référence pour une nouvelle mémoire culturelle. Toutefois, ces lieux manquent d'explications ; leurs sens ont besoin d'être complétement garantis par le biais de traditions orales.*

Aleida ASSMANN<sup>2</sup>

LES OBJETS MATÉRIELS sont des indices de vies : vies achevées, vies qui commencent, vies oubliées, vestiges de vies. Chaque individu possède son support matériel, un ensemble d'objets qui signalent des choix volontaires ou non. Cette mise en relation est à la base de ma recherche développée au musée Paulista de l'Université de São Paulo (USP, Brésil). En associant les procédures de recherche avec la réalisation audiovisuelle, j'ai entrepris l'étude de trois collections documentaires et interviewé leurs donateurs pour tisser des liens entre héritage matériel et histoires de vie et donner naissance à un récit audiovisuel conjuguant mémoire, culture matérielle et historiographie.

Pour leur attribuer une dimension « biographique », ces collections ont été insérées dans un réseau de relations établi entre l'individu, son parcours

1. Ce travail est le fruit de la recherche *Cultura material, percursos historiográficos* [Culture matérielle, parcours autobiographiques] développée au musée Paulista de l'Université de São Paulo sous la direction du professeur Cecilia Helena de Salles Oliveira (PhD) et financée par la Fondation de soutien à la recherche de l'État de São Paulo (FAPESP), recherche qui a inclus un stage à l'EHESS de Paris sous la direction du professeur Sabina Loriga (PhD).

2. Assman Aleida, *Espaços da recordação*, Campinas, Unicamp, 2011, p. 328.



Photographies de Warren Langford, Londres et Paris, 1963.



*Beau sur leek*



*Beau sur leek*



*Beau sur leek*



*Beau sur leek of Vancouver*

Page 6 d'un album anonyme de photographies de 35 par 27 cm de 52 pages, comprenant 194 photographies personnelles. La couverture est faite d'un cartable rigide blanc crème, illustrée par trois sigles dorés au recto. 2 des 52 pages de l'album sont vides. Document 222021739 de la collection du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord.