



HAL
open science

L'album de photos, un nouveau support à la fiction dans l'Espagne de la seconde moitié du XIXe siècle

Corinne Cristini

► **To cite this version:**

Corinne Cristini. L'album de photos, un nouveau support à la fiction dans l'Espagne de la seconde moitié du XIXe siècle. L'Âge d'or, 2009, Volume 2. hal-03861363

HAL Id: hal-03861363

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03861363>

Submitted on 2 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'album de photos, un nouveau support à la fiction

Dans l'Espagne de la seconde moitié du XIX^e siècle

Corinne Cristini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2863>

DOI : 10.4000/agedor.2863

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Corinne Cristini, « L'album de photos, un nouveau support à la fiction », *L'Âge d'or* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 19 mars 2009, consulté le 19 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/2863> ; DOI : 10.4000/agedor.2863

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

L'album de photos, un nouveau support à la fiction

Dans l'Espagne de la seconde moitié du XIX^e siècle

Corinne Cristini

- 1 L'apparition de l'album de photographies en tant que nouvel objet d'étude au sein de la littérature espagnole de la seconde moitié du XIX^e siècle semble correspondre à son apogée dans la société, période qu'Ellen Maas situe entre la fin des années 1850 et le début du XX^e siècle¹. La collection du musée Frederic Marès à Barcelone qui comprend une trentaine d'albums datant essentiellement des années 1860-1890 nous offre un exemple de ce phénomène de société². Elle nous révèle aussi que tel un écrin, l'album de photos se présente comme un objet tout aussi précieux que ce qu'il renferme³. Un glissement s'opère en littérature : c'est le passage de l'album de photos évoqué à titre simplement anecdotique – comme c'est encore le cas dans l'article de l'écrivain *costumbrista* Antonio Flores intitulé « Retratos en tarjeta »⁴ –, à l'album qui occupe une position centrale dans le récit. Le texte d'Enrique Fernández Iturralde « El álbum de retratos »⁵ datant de 1869 témoigne du fait que celui-ci est devenu une nouvelle source d'inspiration littéraire qui sera largement exploitée par les écrivains au siècle suivant. Ainsi, dans son ouvrage *Escenas de cine mudo*⁶, Julio Llamazares place l'album au cœur de son roman. Les notes et les légendes qui accompagnent les photos d'Olleros se transforment en écriture romanesque. L'étude détaillée de l'article novateur d'Enrique Fernández Iturralde nous permet d'aborder diverses questions qui resurgiront dans la littérature espagnole du XX^e siècle.
- 2 Si le recours à l'album comme nouveau stratagème littéraire tient de la modernité, les préoccupations du narrateur, quant à elles, s'inscrivent dans une pensée propre au XIX^e siècle, tout imprégnée par la physiognomonie et les théories naturalistes⁷. Par le biais de l'album, deux espaces entrent en contact : le public et le privé, le profane et le monde sacré des images issues d'une mythologie familiale. C'est ce que met en évidence Anne-Marie Garat dans son ouvrage *Photos de familles* : « [...] Tombées aux mains étrangères, sous les yeux indifférents, les images privées ont quelque chose de trivial, de lamentable, dans leur exhibition publique⁸ [...] ». Dans l'article d'Enrique Fernández

Iturralde, le narrateur éprouve un malaise semblable lorsqu'il hésite à s'immiscer dans l'intimité d'une vie que l'album retrace :

Una vez en mi casa y arrellanado en una butaca al lado de la chimenea, cogí el álbum ; pero antes de abrirlo sentí un extraño escrúpulo por ir a penetrar con mi curiosidad fría e indiferente en los misterios de una vida y de un alma.⁹

- 3 L'album de photos de famille à usage intime est soumis ici à un regard extérieur qui se situe hors du cadre affectif et du contexte familial et qui, par là même, fait du narrateur un voyeur. Alain Buisine s'interroge à ce propos : « Quel est l'intérêt d'une photo de famille pour celui qui n'appartient pas à cette famille ? »¹⁰
- 4 Indirectement, la question que peut susciter ce texte du XIX^e siècle et qui sera au cœur même des recherches ethnographiques et sociologiques sur l'image au XX^e siècle est de savoir si l'on peut « travailler sur l'intime des autres »¹¹. Ce récit d'Enrique Fernández Iturralde nous invite à réfléchir sur cette nouvelle forme de « lecture » qui repose sur la consultation de l'album et qui constitue le nœud principal de l'intrigue. Il s'agit aussi de s'interroger, par l'intermédiaire de l'album, sur ces deux formes de mémoire que sont la mémoire collective et la mémoire privée.

Une « lecture » de l'album de photographies

- 5 Le problème que pose, tout d'abord, l'analyse de ce texte est d'ordre terminologique : comment nommer celui qui consulte l'album ? Doit-on le désigner par les termes de « spectateur » et de « regardeur »¹² qui privilégient l'acte de voir, ou bien par celui de « lecteur » qui met l'accent sur l'idée de déchiffrement de la photographie en tant qu'écriture visuelle ? À ce propos, on pourrait étendre à la photographie de famille appartenant à une histoire privée ce que Roland Barthes applique à la photographie de presse qui tient de l'histoire événementielle, à savoir qu'elle « n'est pas seulement perçue » ni « reçue », mais qu'« elle est *lue*, rattachée plus ou moins consciemment, par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes »¹³. Remarquons que les termes tels que « charade » et « logogriphe », qui dans le texte d'Enrique Fernández Iturralde évoquent l'album de photos, relèvent plus du domaine du verbal que du visuel. Ainsi, ces deux comparaisons tendent à faire de l'album un langage codé et énigmatique pour le non initié :

[...] me entraron deseos de adquirir el álbum y adivinar hasta donde fuera posible, por medio de los retratos en él contenidos, la historia de su antiguo dueño [...] me alejé llevando bajo el brazo el álbum consabido, causándome de antemano gran contento la distracción que me prometía el descifrar aquella como charada o logogrifo.¹⁴

- 6 Alain Buisine, qui s'est intéressé tout particulièrement à ce type de photographies dans son article « Leurres et illusions du portrait de famille », a souligné leur caractère fortement narratif et littéraire¹⁵. L'article d'Enrique Fernández Iturralde qui s'articule autour de l'album nous révèle que la photographie de famille suscite inexorablement, même chez l'étranger à ce groupe familial, un désir de parole et d'écriture. Ce souhait de commenter l'album dont nous fait part le narrateur, dès le début du récit, témoigne du fait que la photo, muette par essence, se présente comme un « appel vers le langage » pour reprendre l'expression de Danièle Sallenave¹⁶. Remarquons que ce texte du XIX^e siècle s'inscrit dans ce que la critique, au XX^e siècle, désignera comme un cas type de déclenchement d'écriture engendré par la photographie de famille¹⁷.

Un narrateur « lecteur » de l'album

- 7 La découverte d'un album de photos en vente dans un mont-de-piété et son acquisition constituent le point de départ de l'intrigue. Il est intéressant de souligner que le narrateur, devenu « lecteur » et « commentateur » à son gré des photos qu'il découvre, respecte scrupuleusement l'ordre de l'album, ce qui lui permettra, comme dans une œuvre littéraire, de repérer les liens qui unissent les personnages entre eux et de saisir la trame de l'histoire : « El álbum era apaisado y ocupaban dos retratos cada una de sus páginas. Por su orden voy sencillamente a enumerarlos con las observaciones que la vista de cada uno me sugirió en aquel momento »¹⁸. L'album de famille, qui se donne à lire comme « un roman des origines », nous invite ainsi à réfléchir sur l'idée de « génération » et sur la place de chacun dans la filiation : « El respeto de la ancianidad, demostrado en la colocación en primer término de estos dos retratos, parecióme desde luego tener visos de piedad filial¹⁹ [...] ». Seuls les liens de parenté, les traits de ressemblance physique font office de fil conducteur dans cet ouvrage sans titre ni chapitres que représente l'album. En outre, l'attitude du narrateur captivé par l'histoire que l'album renferme et inquiet du sort réservé au héros évoque une certaine forme de lecture qui procède par empathie :

Representa una de las lumbreras de nuestra ciencia médica, el famoso doctor ***. ¿ Por qué está aquí ese retrato ? Me iba interesando la historia de este desconocido, escrita en esta serie de retratos, me iba siendo muy simpático el protagonista ; así es que siento un escalofrío a la primera idea que se me ocurre. Los disgustos y los excesos han minado la salud de nuestro pobre héroe y ha caído enfermo de gravedad.²⁰

- 8 D'ailleurs, l'emploi métaphorique du verbe « escribir » dans cet extrait nous invite à établir ce rapprochement entre la narration et l'album de photographies.
- 9 Le récit du narrateur, « lecteur » de l'album, repose essentiellement sur des interrogations et des hypothèses : « ¿ Habrá venido el hijo a estudiar leyes a Madrid ? »²¹ ; « ¿ Era tío o padrino del álbum ? Tuve que quedarme con la duda »²². Face à ces incertitudes, face à ces vides et à ce silence des images, l'imagination prend le relais. Remarquons que l'album a toujours partie liée avec la fiction, qu'il s'agisse de l'image mythique de la famille qu'il prétend nous offrir, ou encore de l'interprétation qu'en donne celui qui le feuillette, peut-être acteur de ces portraits ou simple spectateur. Il n'est donc pas étonnant que l'album soit exploité comme nouvelle source d'inspiration du récit. La remarque d'Alain Buisine à ce propos nous semble intéressante ; ce dernier se demande si « les meilleures photos de famille » ne sont pas « ces clichés qui n'existent que virtuellement dans les textes, qui assument d'autant mieux leur narrativité que leur visibilité demeure purement scripturale »²³.
- 10 C'est cette « visibilité scripturale » sur laquelle repose le récit d'Enrique Fernández Iturralde qu'il s'agit d'étudier. Les commentaires sur l'album qui nous sont proposés nous amènent à nous interroger, comme Roland Barthes, sur la lecture d'une image : « Comment lisons-nous une photographie ? Que percevons-nous ? Dans quel ordre, selon quel itinéraire ? »²⁴. Dans la mesure où le narrateur est une personne étrangère à la famille qu'il découvre à travers des portraits, sa lecture est avant tout historique et culturelle. C'est le « studium » qui est ici convoqué, pour reprendre un terme largement exploité dans *La Chambre claire* pour désigner ce « champ que je perçois assez familièrement en fonction de mon savoir, de ma culture »²⁵. Les particularités

inhérentes à l'histoire d'une famille disparaissent au profit d'informations plus générales sur le contexte socioculturel d'une époque donnée. Dans le texte étudié, le narrateur, en « bon sujet culturel »²⁶, est sensible à l'attitude des êtres photographiés, à leurs vêtements et à leurs accessoires susceptibles de lui révéler la fonction qu'ils occupent dans la société. Paradoxalement, c'est cette appartenance à une certaine catégorie socioprofessionnelle, et non leur propre individualité, qui les caractérise et leur confère une identité. Ainsi, sur ces portraits de famille, le narrateur reconnaît, entre autres, un juge, un lieutenant d'infanterie, un avocat, un prêtre, ainsi que la patronne d'une auberge (« El retrato siguiente era tan típico, de una fisonomía tan marcada y característica que no era posible equivocarse. Todo el mundo hubiera reconocido, como yo en él, a la patrona de la casa de huéspedes²⁷ [...] »). Quand ce n'est pas sa profession, c'est l'état civil du sujet photographié que le narrateur tente de déceler sur l'image : « Seguían cuatro retratos [...] una señora de treinta años con ese no sé qué en la cara que caracteriza a la viuda ; un señor enjuto, apergaminado, que desde luego clasifiqué como solterón [...] »²⁸.

- 11 Pour le narrateur et « lecteur » fictif de l'album, tout comme pour les lecteurs de ce récit, les personnages évoqués sont d'autant plus faciles à se représenter visuellement qu'ils correspondent à des stéréotypes. À travers la « lecture » de l'album, la connivence qui s'établit entre l'auteur et ses lecteurs naît du partage d'un même savoir culturel et historique « comme s'il s'agissait d'une langue véritable, intelligible seulement si l'on en a appris les signes »²⁹. Une remarque du narrateur concernant un portrait photographique qu'il assimile à une reproduction d'une peinture à l'huile³⁰ nous renseigne, cette fois-ci, implicitement, sur les pratiques photographiques de la seconde moitié du XIX^e siècle, à savoir le recours au coloriage des épreuves initialement en noir et blanc. Quentin Bajac nous rappelle que « les retouches vont parfois jusqu'à la peinture complète de l'épreuve, ou à l'ajout de rehauts de couleurs dans certaines parties de l'image »³¹. Outre l'ajout de la couleur, c'est peut-être la posture du sujet photographié sur le portrait mentionné précédemment qui évoque, elle aussi, l'univers pictural.
- 12 Cet album de famille destiné à fixer des individus dans leur singularité se transforme en une galerie de portraits où figurent des « types » représentatifs de l'Espagne du moment, à savoir la patronne d'une pension, le provincial qui vient faire des études de droit dans la capitale ou encore les bureaucrates. La consultation de l'album devient ainsi un prétexte pour mettre en scène des personnages propres à l'univers *costumbrista* et qui correspondent à l'horizon d'attente des lecteurs de l'époque. On retrouve par exemple la satire des fonctionnaires considérés comme des parasites de la société :
- Pero hablaba de los compañeros de oficina de nuestro héroe y los cinco retratos que clasifiqué como tales eran otros tantos tipos oficinescos. El primero era la vera efigie del empleado antiguo rutinario, inútil por completo sacándole de sus fórmulas cancillerescas [...] seguía después el pollo insulso, que ha ganado a duras penas el título de licenciado [...] que va únicamente a la oficina a leer La Gaceta, murmurar de los jefes con sus compañeros y fumar cigarillos o escribir a su novia, dejando que desempeñe su negociado el escribiente a sus órdenes. Escribiente dije, pues, dos notables ejemplares de este tipo eran los retratos siguientes, atildado y pulido el uno, con la melena muy bien rizada [...] y oliendo, en fin, a gacetillero a diez leguas a la redonda ; el otro por el contrario, hombre ya de edad, seco, macilento y mal pergeñado.³²
- 13 Outre le savoir historique, c'est l'imagination qui est convoquée dans la lecture de l'album ; c'est elle qui confère aux portraits une certaine épaisseur et qui les rend en

quelque sorte « visibles ». Il est vrai, comme l'a souligné Alain Buisine, que « la photographie d'un groupe familial apparaît toujours prélevée dans une narration qu'il s'agira de reconstituer : que se passait-il avant et après ? »³³. C'est cette démarche qu'entreprend le narrateur dans le récit d'Enrique Fernández Iturralde lorsqu'il tente de resituer la photographie dans son contexte d'origine. La découverte du portrait d'une jeune fille d'environ quatorze ans lui suggère les premiers émois amoureux du héros de l'album. Ainsi, par le biais de la fiction, cette photographie retrouve sa place dans l'histoire d'une vie que l'album retrace ; elle aurait été offerte au protagoniste de l'album au moment de son départ pour Madrid :

Aquel retrato había sido dado en el momento de la despedida, cuando nuestro héroe dejaba su pueblo y venía a Madrid a estudiar leyes. Había escuchado entonces ardientes juramentos de eterno amor, había sido cubierto de besos en sus primeros días de ausencia [...].³⁴

- 14 Un autre portrait, celui de la patronne d'une pension, nous indique que le protagoniste est à présent dans la capitale. Les personnages à l'allure aristocratique qui figurent ensuite dans l'album permettent au narrateur d'évoquer une nouvelle étape de la vie du héros qui commence à fréquenter les milieux mondains et à connaître plusieurs aventures amoureuses :

Pero he aquí que nuestro héroe, que hasta ahora se ha limitado por lo visto a concurrir a los cafés o al Paraíso del teatro de la Ópera, se lanza al gran mundo. No hay más que mirar el retrato número treinta y tres para convencerse de ello. Esa señora, bien conservada aún, elegante, aristocrática, no puede menos de tener abiertos sus salones un día señalado de la semana.³⁵

También debió tropezar en los salones aristocráticos con el original del siguiente retrato. No podré deciros si es una marquesa francesa o una duquesa española o una vizcondesa portuguesa o una baronesa alemana [...] lo único que puedo asegurar es, que no hay más que mirar al retrato, para estar seguro de que es la *vera efigie* de una gran dama [...].³⁶

- 15 Il est intéressant de constater que, au fur et à mesure que le narrateur avance dans sa lecture de l'album, il acquiert des certitudes sur les personnages comme s'il commençait à les connaître. Si, dans un premier temps, il suppose que l'un des portraits représente le frère du héros de l'album, mort pendant la guerre contre le Maroc entre 1859 et 1860 (« [...] y me figuré, no sé si con fundamento que el pobre teniente debía haber muerto en algún encuentro con los marroquíes »³⁷), dans la suite de son récit, il l'affirme, laissant même percer quelque compassion à son égard (« [...] el pobre oficial muerto en la guerra de África »³⁸). De même, certains sujets photographiés se voient directement attribuer un rôle dans cette histoire narrée en images. Tel est le cas de ce personnage que le narrateur suppose être le chef supérieur d'une Administration et qu'il perçoit immédiatement comme le protecteur du héros de l'album :

Pero sigamos con nuestros retratos, y a las primeras de cambio nos tropezamos [...] con un señor, jefe superior de Administración, director general sin duda en algún ministerio. Este señor me huele francamente a protector. Acaso en otro tiempo fue amigo o discípulo del señor juez, y éste le recomienda ahora su hijo el flamante abogado para que le proporcione una placita en su dirección.³⁹

- 16 Les expressions et les termes dont use le narrateur pour évoquer le protagoniste de l'album sont révélateurs d'un processus d'identification. En effet, si le personnage est d'abord désigné par l'expression « dueño del álbum »⁴⁰ ou par le terme « hijo »⁴¹, très vite, le narrateur laisse percer une certaine familiarité à son égard par l'emploi réitéré du possessif : « nuestro héroe »⁴², « nuestro protagonista »⁴³. C'est un procédé qui

permet d'attirer notre attention et de nous intégrer à la fiction. Les apostrophes au lecteur qui traversent le texte révèlent cette même intention (« ¿ No notáis cierto aire melodramático y sentimental en la mayor ? ¿ No encontráis cierta desenvoltura de sonoreta a la más joven ? »⁴⁴). Remarquons que le narrateur, à la vue d'une photographie supposée représenter le frère du héros mort au combat, prête au protagoniste ses propres sentiments, en l'occurrence ici sa douleur : « ¿ Qué lazos le unían a nuestro desconsolado protagonista ? »⁴⁵. De même, il comprend la passion amoureuse du personnage pour l'une de ces dames dont il découvre le portrait : « Ésta es ya una mujer, una mujer de veras, y capaz de volver loco a un guardacantón. [...] Comprendo que es digna de que se hagan por ella mil locuras »⁴⁶. L'histoire de cet inconnu devient aussi son histoire. Par ce transfert, le narrateur et le héros tendent à se confondre. Il n'est pas étonnant alors que le narrateur emploie le pronom personnel « nous » lorsqu'il évoque les sentiments amoureux éprouvés par le protagoniste dans son adolescence : « Y ¿ era posible que éste, al llegar a los diez y seis o diez y ocho años, hubiese dejado de sentir por ella ese primer latido del corazón que nos hace sentir los encantos, los tormentos del amor ? »⁴⁷. Ce « nous » désigne à la fois le narrateur et le héros de l'album, mais aussi, implicitement, le lecteur.

L'Album comme fiction littéraire

- 17 Semblable à une œuvre littéraire, l'album de photos de famille, qui admet plusieurs interprétations, invite à une lecture « ouverte ». La volonté de recomposer l'histoire de l'album amène le narrateur, étranger à ce groupe familial, à créer une fiction. Deux récits se tissent en parallèle : celui qui correspond à l'histoire personnelle de cette famille dont seules les images témoignent et celui qu'invente le narrateur au fil de sa lecture. Soulignons, à ce propos, l'importance des commentaires digressifs sur les personnages photographiés et relatifs à des pensées ou des réflexions hypothétiques :

No sé por qué me imagino que hasta aquí el elemento femenino ha ocupado pequeña parte en la vida cortesana de nuestro héroe [...]. Sin duda no se había borrado aún por completo de la memoria del estudiante el recuerdo de aquel diablillo de catorce años, que había quedado en su pueblo : tal vez entre los trabajos escolares y el bullicio de las diversiones madrileñas se aparecía a nuestro joven con frecuencia aquella cara entre burlona y llena de ternura [...].⁴⁸

- 18 Par ce biais, le narrateur parvient à nous introduire dans cet univers recréé, et ces personnages dont nous ne voyons pas l'image nous deviennent familiers. Ce qui intéresse le narrateur, ce n'est pas seulement de décrire des portraits photographiques, mais de reconstituer l'existence de ces êtres hors du cadre, de deviner ce « hors-champ » ou ce « champ aveugle » évoqué dans *La Chambre claire*⁴⁹. Lorsqu'il consulte les deux dernières photographies de l'album, le narrateur est tellement imprégné de la vie du protagoniste que son récit n'est plus celui d'un lecteur « voyeur », mais celui d'un visionnaire :

Es de noche, la calentura ha cedido al fin, el enfermo siente una lágrima, que cual bendito rocío cae sobre su demacrado rostro, abre los ojos y ve ante sí al diablillo, al ángel que le cuida con toda la ternura del primer amor. ¿ Cómo morirse después de eso ?

La convalecencia es lenta, porque el mal ha sido terrible ; pero todo acaba en este mundo hasta la convalecencia. Me parece ver a nuestro pobre héroe dar los primeros pasos apoyado en su linda enfermera. Casi, casi, estoy por decir que consentía en enfermar con tal de tener una enfermera parecida.⁵⁰

- 19 Dans cet extrait, le passage de la simple vue à la vision, fruit de l'imagination, est bien exprimé par la phrase suivante : « Me parece ver a nuestro pobre héroe apoyado en su linda enfermera ». Exalté, le narrateur reconstitue les scènes qui correspondent au moment où le héros recouvre la santé. Il entraîne ainsi le lecteur dans ce « hors-champ » qu'il tente de recomposer dans un élan de lyrisme. Notons que c'est cet espace hors du cadre, nourri par l'imaginaire, qui confère un sens à l'intrigue que renferme l'album. Néanmoins, l'histoire intime de ce personnage reste soumise, là encore, à une série de topiques. Toute une ambiance teintée de sentimentalisme est recréée. La présence de photos représentant un docteur et le protagoniste encore marqué par les stigmates de sa maladie pose la question de savoir quels sont les thèmes qui peuvent s'inscrire dans le cadre d'un album de famille et quels sont ceux qui en sont exclus. Dans quelle mesure l'image de la souffrance a-t-elle sa place dans ce lieu de stabilité et de certitudes que peut représenter l'album ?
- 20 À l'instar d'un récit, l'album de photos est aussi constitué d'ellipses temporelles. Il en va ainsi de la jeune fille de quatorze ans présente dans les premières pages de l'album (« [...] aquella niña de catorce años es un ángel celeste ; pero reparad en los ojos picarescos, traviesos [...] y os inclinaréis a pensar que es un diablillo [...] »⁵¹) et qui, alors âgée d'une vingtaine d'années, resurgit dans les dernières pages (« El primero, si no me engaño, es el diablillo, pero el diablillo con seis años más convertida en una lindísima joven [...] »⁵²). Dans le texte étudié, le narrateur attire notre attention sur les silences et les non-dits qui constituent aussi la matière de l'album : « Todo puede ser, pero el álbum no lo dice »⁵³. Les conflits, les trahisons, ou encore les déceptions amoureuses se dessinent en filigrane dans l'album de famille. Le narrateur est sensible, par exemple, au vide créé par une photographie que l'on a retirée de son support : « El sitio en que debía estar el retrato siguiente es vacío. Esto es grave, gravísimo. ¿ Por qué está vacío ese hueco ? ; Misterio ! [...]. No me extrañaría que ese sitio, ahora vacío, hubiera estado ocupado »⁵⁴. Dans cette série de portraits, l'absence d'une image devient plus visible encore et éveille l'imagination de celui qui consulte les photographies. La lecture de l'album admet une pluralité de significations : « Yo en ese lugar vacío leo una novela entera de amor, todo un drama de pasión, con sus arrobamientos y sus dolores [...] »⁵⁵. Remarquons que le verbe « leer », qui désigne l'une de ces interprétations, suggère à nouveau le rapprochement entre album et ouvrage littéraire.
- 21 Cet acte qui consiste à retirer une photographie de l'album témoigne de la confusion qui existe entre l'être et sa représentation. Face à une photographie, un transfert s'opère : les sentiments éprouvés à l'égard de la personne portraiturée sont reportés sur l'image. Le lien intime, voire même passionnel, qui unit l'être à une photographie semble tenir davantage à la spécificité indiciaire de l'image, à son caractère de trace qu'à son pouvoir d'analogie. À ce sujet, Roland Barthes fait remarquer : « une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié »⁵⁶. Ce vide au cœur de l'album qu'aucune autre photo n'est venue combler impose un arrêt dans la lecture et invite au questionnement. Il suggère implicitement une étape douloureuse dans la vie du protagoniste. Ce qui peut surprendre, c'est que le héros de l'album ait conservé cet espace à présent vide qui porte en soi le souvenir de l'épisode en question. Avec Anne-Marie Garat, soulignons que ce vide est semblable à « une trace (qui) rôde dans l'album, en creux, mince relief, en ombre portée, fantomatique »⁵⁷.

- 22 Il conviendrait aussi d'établir un parallèle entre l'album de photographies et le journal intime. En effet, tout comme ce qui est relaté, les images rendent compte des différents événements
- 23 qui ponctuent notre existence. C'est aussi le rapport qu'entretient l'être avec son album ou son journal intime qui suscite ce rapprochement. Dans les deux cas, c'est un registre que l'on tient pour soi, à l'abri des regards étrangers, où l'on écrit ou inscrit les émotions ressenties. L'album comme le journal intime ne forme-t-il pas un monde recréé, une sorte de microcosme où l'on recompose soi-même le réel, à son gré ? De façon voilée, l'album de photos ouvre sur un univers de passions. Au-delà de ce qui est visible au premier regard, au-delà de ce « studium » évoqué dans un premier temps, l'album laisse transparaître en creux des intrigues dissimulées.
- 24 Soulignons que, dans ce récit basé sur des photographies, l'auteur use aussi de stratagèmes propres au roman policier. Ainsi, au fil de sa « lecture », le narrateur finit par découvrir qui est le héros de l'histoire :
- La fotografía siguiente era un grupo de cuatro jóvenes, sin duda cuatro amigos de nuestro héroe. Y ¿ no pudiera hallarse éste entre ellos, ser uno de los cuatro ? En efecto, uno de los jóvenes tiene parecido con el pobre oficial muerto en la guerra de África : además, los retratos individuales de los otros tres vienen a continuación, mientras el del cuarto no : todo induce a creer que el cuarto joven es el dueño del álbum.⁵⁸
- 25 De même, dans les dernières pages de l'album, les hypothèses de départ sur la relation intime entre le protagoniste et la jeune fille évoquée au début du récit se voient confirmées. Peut-être est-ce cette part de mystère inhérente à l'album qui explique que l'on ait pu l'exploiter, en littérature, comme le point de départ d'une enquête ? Remarquons que le lexique employé tout au long de l'article d'Enrique Fernández Iturralde nous introduit dans le décryptage d'énigmes comme le prouvent les exemples suivants : « adivinar »⁵⁹, « descifrar »⁶⁰, « [...] penetrar con mi curiosidad fría e indiferente en los misterios de una vida [...] »⁶¹, « [...] resolver aquella duda »⁶², « mis averiguaciones »⁶³, « Pues está descifrado el enigma »⁶⁴.
- 26 Cet espace vide dans l'album que crée l'absence d'une photographie suscite le mystère. Pour résoudre l'énigme, le narrateur s'appuie sur le portrait d'une femme qui figure à côté de la place devenue libre. Peut-être nourri par ses propres expériences, il en conclut que ce vide devait être occupé autrefois par la photographie du protagoniste et que ce dernier a dû l'enlever au moment de la rupture : « [...] tal vez nuestro protagonista por una de esas sublimes puerilidades del amor hubiera puesto su retrato al lado del de esa bella joven [...] »⁶⁵. Certes, cette interprétation s'inscrit dans la logique du narrateur qui depuis le début de son récit fait du héros un être empreint de romantisme, mais elle peut ne pas satisfaire les lecteurs que nous sommes. En effet, s'il s'agit d'un épisode sentimental douloureux pour le héros de l'album, nous pouvons nous attendre plutôt à ce que ce soit le portrait de cette femme qui ait été retiré et non le sien. Par ailleurs, la photographie enlevée aurait pu aussi appartenir à cette galerie de portraits féminins figurant dans les pages de l'album depuis que le protagoniste s'est lancé dans les milieux mondains. Remarquons que la possibilité d'autres hypothèses de lecture nous place dans une situation de rupture vis à vis du narrateur à travers lequel, tout au long du récit, nous découvrons l'album.
- 27 L'étude détaillée de ce texte d'Enrique Fernández Iturralde nous révèle que l'auteur a perçu, très tôt, dès les années 1860, la prégnance de l'album de famille dans la société

de la seconde moitié du XIX^e siècle et sa richesse en tant que nouvelle source d'inspiration littéraire. Mettre en scène un album de photos lui a permis de renouveler le genre de la description – et plus précisément du portrait de « types » –, et de créer une intrigue propre à l'album, « enchâssée » en quelque sorte dans l'histoire principale du narrateur. À la fin du récit, les deux histoires se mêlent. Semblable au

- 28 « Deus ex machina » au théâtre, la situation se dénoue. Le narrateur reconnaît, dans une rue madrilène, La Carrera de San Jerónimo, le protagoniste de l'album et décide de lui restituer ce qui lui appartient : ses photos de famille. Enrique Fernández Iturralde fait pénétrer le lecteur dans deux espaces distincts : d'une part l'espace intime propre à l'album de famille, et d'autre part l'espace du narrateur qui s'ancre dans la topographie madrilène (« No hace muchos días que, pasando por una de las calles más concurridas de esta capital, llamó mi atención a través de la vidriera que servía de puerta de entrada a una prendería, un antiguo mueble de ébano [...] »⁶⁶ ; « Ayer sin ir más lejos estaba mirando los escaparates de las tiendas de la Carrera de San Jerónimo cuando vi una pareja [...] Y ¡ cuál no sería mi sorpresa al reconocer en ellos a mi héroe y al diablillo [...] »⁶⁷). Au terme de l'histoire, les personnages qui étaient présents uniquement sous une forme iconographique surgissent dans l'univers quotidien du narrateur.
- 29 Enfin, l'album qui constitue une sorte de « mémorial de la famille »⁶⁸, comme l'a souligné André Rouillé, invite le lecteur à réfléchir sur les notions de « mémoire personnelle » et de « mémoire collective ».

Mémoire personnelle et Mémoire collective

- 30 Quelle « mémoire » le narrateur tente-t-il de recomposer dans ce récit ? L'originalité réside ici dans le fait que le narrateur est une personne extérieure à cette famille dont il prétend retracer l'histoire à partir de photographies. En effet, il ne s'agit ni d'un album acquis par héritage, ni d'un album qu'il aurait constitué lui-même au cours de sa vie. Le narrateur fait donc appel à son imagination pour « construire » et non « reconstruire » la mémoire d'un inconnu. Remarquons qu'au XX^e siècle, des écrivains tels que Juan Goytisolo dans *Señas de identidad* (1966) ou encore Julio Llamazares dans *Escenas de cine mudo* (1994) exploiteront l'album comme support dans une quête d'identité. Dans le texte d'Enrique Fernández Iturralde, l'album évoqué, qu'il soit réel ou imaginaire, génère une histoire qui, elle, relève de la fiction.
- 31 Tout au long de ce récit, la consultation d'un album de famille anonyme ne devient-elle pas aussi l'occasion, pour le narrateur, d'exprimer implicitement ses propres émotions et ses souvenirs ?
- 32 C'est sa mémoire qui se lit en filigrane. Dès les premières pages de l'album, le portrait d'une jeune fille blonde d'environ quatorze ans éveille en lui des souvenirs relatifs aux premiers transports amoureux :
- Aquel retrato hizo aparecer ante mí todas las dulces niñerías del primer cariño, los suspiros apagados, las miradas de color de cielo, las sonrisas embriagadoras, las palabras entrecortadas, el rubor que quema el rostro, el primer beso cambiado al caer la tarde bajo la umbrosa arcada de una alameda de castaños o a la orilla del mar.⁶⁹
- 33 La photographie se présente ici comme un déclencheur de la mémoire. Elle fait surgir et se dérouler devant le spectateur des images mentales comme le souligne

l'expression : « hizo aparecer ante mí ». Dans l'exemple mentionné ci-dessus, la phrase composée d'éléments juxtaposés semble traduire le processus de remémoration lui-même. Comme l'a suggéré Brassai à propos de l'œuvre de Marcel Proust, la résurgence de souvenirs lointains serait à rapprocher de l'avènement, à l'état visible, de l'image latente⁷⁰. Remarquons que toutes ces images associées aux premiers émois amoureux relèvent de topiques.

- 34 L'album de photos peut être perçu aussi comme un lieu de mémoire où s'inscrivent des données historiques et sociales. À travers lui, le narrateur retrouve une identité commune à un peuple à une époque donnée, qu'il s'agisse de l'histoire événementielle ou des faits de société. Il en est ainsi de la photographie d'un jeune homme portant l'uniforme de lieutenant d'infanterie, lequel lui rappelle la récente guerre d'Afrique de 1859-1860 :

Seguían dos retratos, que indudablemente representaban una misma persona [...] el segundo copiaba la imagen de un joven de veinte años con ros, poncho y polainas y luciendo las insignias de teniente de infantería. En el rostro de aquel joven, que era a no dudar el niño representado en el retrato anterior, se veía impresa esa sombra de melancolía, que parece enlutar el semblante de los condenados a morir en la flor de la juventud. Esa tristeza y el uniforme me hicieron pensar en la gloriosa cuanto sangrienta guerra de África, y me figuré, no sé si con fundamento, que el pobre teniente debía haber muerto en algún encuentro con los marroquíes.⁷¹

- 35 Cette photographie d'un militaire qui tient de la fiction est susceptible d'évoquer, par ses détails, d'autres photos réelles prises lors de la campagne d'Afrique. Le portrait de ce jeune lieutenant éveille aussi chez le lecteur une réflexion sur le temps et la mort. Avec cette ombre funèbre qui se décèle sur son visage, ce personnage peut être perçu comme la figure archétypale des soldats disparus à la fleur de l'âge, sur les champs de bataille. Dans le passage mentionné ci-dessus, l'originalité de l'expression réside dans le fait que le jeune homme semble porter le deuil de lui-même. C'est ici le caractère prémonitoire de la photographie qui est mis en relief. Dans la mesure où le narrateur suppose que le jeune lieutenant est mort lors de la guerre d'Afrique, il lit sur ce portrait photographique : « *cela sera et cela a été* »⁷². C'est une vision de la mort que le narrateur projette sur le portrait du jeune homme. On retrouvera au XX^e, sous la plume de Javier Marías dans *Todas las almas*, une réflexion similaire suscitée par la photographie. Deux photos de l'écrivain John Gawsorth donnent lieu à ce commentaire : « Como sé que ha muerto, veo en la foto la cara de un hombre muerto »⁷³.

- 36 À travers l'album, toute une atmosphère relative à un épisode de l'histoire d'Espagne se voit recréée. Rappelons à ce sujet, comme l'ont souligné Carlos Serrano et Marie Claude Lecuyer dans l'ouvrage *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne*, que ce conflit correspondait à l'origine pour les Espagnols à un besoin d'unité nationale :

Cette unité est sans doute momentanée et fragile, mais elle semble bien être réelle. L'application que tous mettent à la souligner signale son caractère exceptionnel dans un pays marqué par de nombreuses années de guerre civile, encore mal apaisée et toujours latente. En ce sens, une guerre contre des ennemis *extérieurs*, une guerre nationale donc est un phénomène nouveau, susceptible d'apparaître comme une victoire de l'Espagne sur elle-même, comme le dépassement de ses rivalités internes, dont tout le monde sait bien qu'elles sont une des causes premières de l'affaiblissement du pays.⁷⁴

- 37 La formulation pompeuse, « la gloriosa cuanto sangrienta guerra de África »⁷⁵, traduit le caractère de cette guerre meurtrière, mais marquée par les victoires militaires⁷⁶ et placée sous le signe de la « Conquête » et de la « Reconquête ». Cette expédition se mue

en « une épopée nationale, à l'image des stéréotypes historiques à travers lesquels les Espagnols vivent leur histoire passée »⁷⁷. Ceci explique que cette guerre, que l'on a pu qualifier de « romantique »⁷⁸, ait généré une littérature aussi abondante que variée⁷⁹. C'est la mémoire de cette exaltation nationale que reflète le recueil *El Romancero de la guerra de África* édité par le marquis de Molins en 1860 et où se retrouvent « tous les noms qui comptent en ces années tristes pour les lettres espagnoles »⁸⁰.

38 L'album de photos amène le narrateur à revivre l'histoire récente de l'Espagne ainsi qu'à retrouver la société de l'époque. Le fait que le héros de l'album ait suivi des études de droit pour devenir avocat rappelle l'importance des carrières juridiques pour les jeunes gens issus d'une « classe moyenne » ambitieuse correspondant à l'émergence d'une nouvelle société⁸¹. Ce parcours à

39 travers les photos de l'album offre ainsi l'occasion à l'auteur de mettre en lumière certains traits caractéristiques de la société espagnole de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les milieux mondains y sont largement représentés, symbolisés notamment par les théâtres et les salons :

Volviendo la hoja encontraremos cuatro fotografías de otros tantos pollitos recién salidos del cascarón, pequeñitos, delgaditos, de la especie en fin que un amigo mío designa con el nombre de *sietemesinos*. Esos pollos que pululan por los paseos, por los teatros y los salones, van siempre en bandadas de cuatro o seis [...]. Lo que saco en limpio de esas cuatro fotografías es que nuestro protagonista, sin duda con ánimo de consolarse del mal resultado de sus amores, se había lanzado al torbellino del mundo, donde sin duda conoció a esos pollitos.⁸²

Esta señora, bien conservada aún, elegante, aristocrática, no puede menos de tener abiertos sus salones un día señalado de la semana. Ignoro si dará *tés dansants* o *soirées musicales* o bailes de confianza con quesitos helados y ponche ; tal vez sus reuniones no sean de ninguna de las clases indicadas y tengan un carácter puramente literario [...].⁸³

40 On relève aussi l'importance de la musique et de la langue française dans l'éducation des jeunes filles de ces classes privilégiées :

¿ Y sus hijas ? ¿ Qué me dicen ustedes de sus hijas ? Esos dos pimpollos tan lindos, esas dos muñequitas tan bonitas que aparecen en la siguiente fotografía. De fijo, que tocan el piano à *ravir*, que bailan a la perfección, que llegado el caso saben suspirar una romanza o una cavatina.⁸⁴

41 Il n'est pas étonnant que l'on retrouve en grand nombre dans l'album les personnages de ces milieux dont l'une des préoccupations majeures est d'ordre ostentatoire⁸⁵ ; en effet, la photographie répond à leur soif de paraître et permet la diffusion de leur image.

42 Tout au long de cette étude, nous avons mis en évidence la rencontre entre la technique et le verbe, entre la photographie et la littérature. L'analyse du texte d'Enrique Fernández Iturralde nous a permis de mettre en lumière le rôle de l'album comme nouveau stratagème dans la fiction. Absente en tant qu'image « réelle », en tant qu'image effective insérée dans l'œuvre, la photographie révèle sa richesse comme source d'inspiration littéraire. Par l'exploitation d'un album de photos d'une famille imaginaire qui se donne à « voir » ou à « lire » comme un ouvrage, elle semble rejoindre l'espace du livre. Dans les dernières décennies du XX^e siècle, l'omniprésence de la photographie et la prégnance du thème de l'album de photos en littérature nous révèlent que ce qui était en germe, à l'état virtuel au XIX^e siècle, est à présent pleinement exploité. Des thématiques qui ont pu être esquissées dans le texte étudié, comme par exemple les rapports au temps et à la mort ou encore la mémoire collective

et personnelle, sont alors approfondies. Pour des romanciers espagnols du XX^e tels que Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, cette présence récurrente de la photo ne va-t-elle pas bien au-delà d'un simple jeu entre le texte et l'image, entre photographies réelles et photographies imaginaires ? N'est-ce pas pour eux un moyen de se retourner sur un passé encore douloureux et de « revisiter » indirectement l'histoire d'Espagne, notamment la guerre civile et le franquisme ?

NOTES

1. MAAS Ellen, *Foto álbum, sus años dorados (1858-1920)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982. Mentionnons à ce propos l'exposition qui s'est tenue au Musée d'Orsay en 2003-2004, et qui s'articulait autour des albums de famille des personnages célèbres du XIX^e siècle, entre autres Victor Hugo, Émile Zola, Lewis Carroll : « Figures de l'intime, les albums de famille », Galerie de photographies du Musée d'Orsay, 11 novembre 2003-15 février 2004 (Commissaire de l'exposition : Dominique de Font-Réaulx).

2. MARCO Ricardo, « La fotografía en Cataluña : Balance de los últimos 25 años. A propósito de la exposición *Retrato del pasado* », *Quaderns del Museu Frederic Marès*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de cultura, 2003 [Exposition du 27 mars 2003 au 29 février 2004], p. 264-265.

3. *Ibid.*, p. 203-206 et p. 229-230. Voir les albums en forme d'horloge, en accordéon, recouverts ou décorés de nacre, de marbre, dorés...

4. FLORES Antonio, « Retratos en tarjeta », *La América*, 12 de febrero de 1863, Año VIII, n° 3, p. 13-14. L'article sera inclus postérieurement dans la trilogie *Ayer, Hoy y Mañana, o la Fe, el Vapor y la Electricidad : cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899 dibujados a la pluma por don Antonio Flores*, 3^a ed. corregida y aumentada, Madrid, Mellado, 1863-1864, 7 tomos.

5. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, « El álbum de retratos », *El Museo Universal*, 24-1-1869, Año XIII, primera parte, p. 30. Je tiens à remercier à ce propos Monsieur le Professeur Bernardo Riego qui a aimablement attiré mon attention sur ce texte.

6. LLAMAZARES Julio, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

7. Il n'est pas étonnant alors que ce récit s'ouvre sur une allusion au zoologiste et paléontologiste français, Georges Cuvier, que le narrateur prend pour modèle : « No sé por qué el recuerdo del gran naturalista Cuvier, que con un fragmento de hueso de algún animal antediluviano sabía adivinar la forma y costumbres del mismo, se presentó a mi mente y me entraron deseos de adquirir el álbum y adivinar hasta donde fuera posible, por medio de los retratos en él contenidos, la historia de su antiguo dueño ». FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, « El álbum de retratos », *art. cit.*, p. 30

8. GARAT Anne-Marie, *Photos de familles*, Paris, Seuil, 1994, p. 28. La même idée est exprimée par Alain Buisine dans son article « Leurres et illusions du portrait de famille » extrait de *La Recherche photographique*, n° 9, Février 1990, p. 60.

9. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, « El álbum de retratos », *art. cit.*, p. 30.

10. BUISINE Alain, « Leurres et illusions du portrait de famille », *art. cit.*, p. 60.

11. GARRIGUES Emmanuel, *L'Écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 140.
12. Ce terme est fréquemment employé dans l'ouvrage d'Emmanuel Garrigues, *L'Écriture photographique*, *op. cit.*, p. 23 (« bagage culturel du regardeur ») et p. 43.
13. BARTHES Roland, « Le message photographique », in *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 13
14. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, « El álbum de retratos », *art. cit.*, p. 30.
15. BUISINE Alain, « Leurres et illusions du portait de famille », *art. cit.*, p. 59 : « Dès lors, la photo de famille n'est-elle pas un objet trop narratif (et trop littéraire) pour constituer un bon objet photographique ? ».
16. Voir BUISINE Alain, *Ibid.*, p. 58
17. GARRIGUES Emmanuel, *L'Écriture photographique*, *op. cit.*, p. 146 : « La photo de famille, elle-même, prête au roman, lance l'écriture ; elle est manifestement un cas type de déclenchement d'écriture ».
18. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, « El álbum de retratos », *art. cit.*, p. 30.
19. *Ibid.*
20. FERNÁNDEZ ITURRALDE, « El álbum de retratos », *El Museo Universal*, Segunda parte, 7-II-1869, p. 47.
21. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, primera parte, p. 30.
22. *Ibid.*
23. BUISINE Alain, « Leurres et illusions du portrait de famille », *art. cit.*, p. 30.
24. BARTHES Roland, « Le message photographique », in *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 21.
25. *Ibid.*, p. 47.
26. *Ibid.*, p. 73 : « Le *studium* est clair : je m'intéresse avec sympathie, en bon sujet culturel, à ce que dit la photo car elle parle [...] ».
27. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte p. 31.
28. *Ibid.*, p. 30
29. BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus*, *op. cit.*, p. 21.
30. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, p. 30 : « Seguían dos retratos que indudablemente representaban una misma persona. Figurábase en el primero un niño como de seis años y la fotografía parecía reproducción de un cuadro al óleo [...] ».
31. BAJAC Quentin, *L'image révélée : l'invention de la photographie*, Paris, Découvertes Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2001, p. 63.
32. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte, p. 31.
33. *Ibid.*
34. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, p. 30.
35. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, segunda parte, p. 46.
36. *Ibid.*
37. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte, p. 30.
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, p. 31.
40. *Ibid.*, p. 30 « [...] debían ser punto por punto la madre y el padre del dueño del álbum [...] »

41. *Ibid* : « ¿ Habría venido el hijo a estudiar leyes a Madrid ? »
42. *Ibid*. « [...] el primero era hijo del segundo y por tanto hermano de nuestro héroe. », « [...] compañera de juegos infantiles de nuestro héroe ».
43. *Ibid.*, p. 31 « Venían después una porción de personajes a los que no pude repartir un papel importante en la comedia o drama de la vida de nuestro protagonista. »
44. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, segunda parte, p. 46.
45. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, primera parte, p. 30.
46. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, segunda parte, p. 46.
47. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, primera parte, p. 30.
48. *Ibid.*, p. 31.
49. BARTHES Roland, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 90-91.
50. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, segunda parte, p. 47.
51. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte, p. 30.
52. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, segunda parte, p. 47.
53. *Ibid.*, p. 46.
54. *Ibid.*
55. *Ibid.*
56. BARTHES Roland, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 126-127. « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission [...] » (p. 126).
57. GARAT Anne-Marie, *Photos de famille*, *op. cit.*, p. 33.
58. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte, p. 30.
59. *Ibid.*
60. *Ibid.*
61. *Ibid.*
62. *Ibid.*
63. *Ibid.*
64. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, segunda parte, p. 46.
65. *Ibid.*
66. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte, p. 30.
67. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, segunda parte, p. 47.
68. ROUILLÉ André, « Un album imaginaire », *La Recherche photographique* n° 9 (1), Février 1990, p. 40.
69. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art.cit.*, Primera parte, p. 30
70. BRASSÁI, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, Nrf, 1997, « De l'image latente à la mémoire involontaire », p.163-174. Voir p.166 : « Mais le précurseur occulte qui a peut-être le plus inspiré Proust est la photographie et son

image latente. De nombreuses métaphores de Proust assimilent certains processus de la mémoire à la technique photographique ».

71. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte, p. 30.

72. BARTHES Roland, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 150.

73. MARÍAS Javier, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 128.

74. LECUYER Marie-Claude, SERRANO Carlos, *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne : idéologies et colonialisme en Espagne 1859-1904*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 93.

75. FERNÁNDEZ ITURRALDE Enrique, *art. cit.*, primera parte, p. 30. Voir Cecilio Alonso, *Literatura y poder (1834-1868)*,

Madrid, A. Corazón, 1971, p. 91 : « La guerra, desde la primera hasta la última página del *Diario*, será para Alarcón una aventura romántica y una fiesta patriótica. La sangre derramada a lo largo de la contienda, un tributo insignificante ante el resurgir del león hispano ».

76. LECUYER Marie-Claude, SERRANO Carlos, *La guerre d'Afrique*, *op. cit.*, p. 114 : « Flattés par les éloges démesurés que leur valent leurs succès africains, encouragés par les sollicitations des partis, les militaires peuvent estimer désormais qu'ils sont les seuls à disposer du prestige suffisant pour régler la vie politique nationale [...] ».

77. *Ibid.*, p. 358.

78. *Ibid.*, p. 116 : « Guerre sans fondements, enrubannée aux couleurs du passé, la campagne d'Afrique mérite qu'on la qualifie de "romantique", en donnant à ce terme un contenu politique, celui d'exaltation de certaines valeurs du passé aux dépens du présent. ».

79. *Ibid.*, p. 121 : « Tout au long de la campagne se succèdent les publications de poèmes, de récits ou de chroniques et les théâtres montrent un grand nombre de pièces ou d'opérettes, œuvres de circonstance destinées à exalter le patriotisme des Espagnols et à chanter leurs prouesses militaires [...] ».

80. *Ibid.*, p. 135.

81. BEYRIE Jacques, « Émergence d'une nouvelle société », in : *Histoire des Espagnols VI^e-XX^e siècle/sous la dir. de Bartolomé Bennassar*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1992, p. 700 : « Dans leur immense majorité, ces jeunes gens abordent donc des études juridiques, éperonnés dès l'âge le plus tendre, selon une expression du texte de Galdós, par "l'ambition typiquement espagnole de devenir des personnalités du barreau et du Parlement", quitte à se rabattre ensuite – cas le plus fréquent – sur quelque emploi administratif ».

82. FERNÁNDEZ ITURRALDE, *art. cit.*, segunda parte, p. 46.

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*

85. Jacques Beyrie nous rappelle que « la grande affaire est d'obtenir les billets de faveur nécessaires pour "être vu" au théâtre, puis dans quelque station de bains de mer [...] et de procéder à l'entretien de sa garde-robe », « Émergence d'une nouvelle société », in : *Histoire des Espagnols*, *op. cit.*, p. 699.

RÉSUMÉS

Si le recours à l'album de photos se présente comme un procédé largement utilisé dans la littérature espagnole de la fin du XX^e siècle, qu'en est-il au XIX^e, dès lors que la photographie émerge dans la société ? Il semblerait que l'album de photos entre dans le domaine littéraire au moment où il devient dans la société un véritable phénomène de mode, période située entre la fin des années 1850 et le début du XX^e. Notre étude portera sur l'article novateur d'Enrique Fernández Iturralde « El álbum de retratos » de 1869. Par le biais de l'album, deux espaces entrent en contact : le public et le privé. L'album de photos à caractère intime est soumis ici à un regard extérieur qui fait du narrateur, un voyeur. Le récit d'Enrique Fernández Iturralde nous invite à réfléchir sur cette nouvelle forme « d'écriture » – et implicitement de « lecture » – qui s'inspire de l'album. Il s'agit aussi de s'interroger sur ces deux formes de mémoire que sont la mémoire collective et la mémoire privée.

Si el recurso al álbum de fotos se presenta como un procedimiento sumamente utilizado en la literatura española de finales del siglo XX ¿qué ocurre en el siglo XIX cuando la fotografía emerge en la sociedad? Parece ser que el álbum de fotos entra en el ámbito literario cuando en la sociedad éste se convierte en un verdadero fenómeno de moda, periodo situado entre el final de los años 1850 y el principio del siglo XX. Nuestro estudio se basa en el artículo novedoso de Enrique Fernández Iturralde « El álbum de retratos » de 1869. Mediante el álbum, dos espacios entran en contacto : el público y el privado. El álbum de fotos de carácter íntimo se somete aquí a una mirada externa que hace del narrador *un voyeur*. El relato de Enrique Fernández Iturralde nos invita también a reflexionar sobre esta nueva forma de « escritura » – e implícitamente de « lectura » – que suscita el álbum. Por otra parte, se trata de cuestionar dos formas de memoria, la memoria colectiva y la memoria privada.

INDEX

Mots-clés : photo, album de photos, littérature espagnole du XIX^e siècle, fiction, mémoire

Palabras claves : foto, álbum de fotos, literatura española siglo XIX, ficción, memoria

AUTEUR

CORINNE CRISTINI

Université de Paris IV