



## Conserveries mémorielles

Revue transdisciplinaire

#2 | 2007

Tiroirs Secrets

---

# Photo trouvée, image perdue

L'analyse iconographique a l'épreuve de l'anonymat

Morad Montazami

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cm/162>

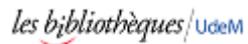
ISBN : 978-2-8218-0260-5

ISSN : 1718-5556

### Éditeur :

IHTP - Institut d'Histoire du Temps Présent, CELAT

Ce document vous est offert par Bibliothèques de l'Université de Montréal



### Référence électronique

Morad Montazami, « Photo trouvée, image perdue », *Conserveries mémorielles* [En ligne], #2 | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cm/162>

---

© Tous droits réservés

# PHOTO TROUVEE, IMAGE PERDUE L'ANALYSE ICONOGRAPHIQUE A L'EPREUVE DE L'ANONYMAT

MORAD MONTAZAMI

*« Je me demande comment se souviennent les gens  
qui ne filment pas, qui ne photographient pas,  
qui ne magnétoscopent pas, comment faisait  
l'humanité pour se souvenir ? »*  
Chris Marker

Mettre la main par hasard sur une boîte. Ouvrir la boîte. Trouver des photographies anciennes, plusieurs centaines, toutes empilées en tas désordonnés. Regarder, fouiller, regarder de plus près, comparer, regarder encore... et se rendre compte qu'il s'agit de la collection privée d'une seule et même famille. Une famille française comme une autre, mais *une* et irréductible. La notre, à chacun d'entre nous, de famille, l'a regarde-t-on jamais plus coutumièrement qu'à travers les photos que le temps nous en laisse à sa mesure. C'est d'ailleurs sans doute la première *iconographie* – prise de corps par des images en un tout, matériel ou conceptuel – à laquelle se trouve confronté l'homme du vingtième siècle une fois venu au monde. En ce sens, la « photo trouvée » d'un visage, d'amis ou de familles « étrangers » consiste toujours dans une indéfinissable expérience du regard, mise à distance de ce que l'on connaît par cœur et extériorisation de ce dont seul notre for intérieur nous parle : le sentiment de l'intime, du familier. Si dans ce *déjà vu* réside l'occasion, pour chacun, de comprendre mieux son rapport à ses propres photos de famille, comment alors s'y confronter ?

Le présent article trouve prétexte d'une boîte à photos découverte une après-midi aux marchés aux puces parisiens, au gré tortueux des étalages fourmillant. L'observation attentive de cette masse iconographique informe a permis de déduire certaines informations à propos de ladite famille qui restera anonyme, et que nous appellerons « la famille G. ». Nous n'en identifierons ni tous les membres ni tout l'entourage, mais focaliserons notre regard sur un petit groupe de protagonistes, le noyau familial, se dégageant nettement de l'ensemble.

Le contenu majeur de la boîte représente la famille G. sur deux générations ; plus, si l'on tient compte de certaines photos plus isolées dans le temps, mais principalement et significativement deux, sur une période allant des années 1930 aux années 1970. C'est une famille de la région parisienne, du moins pour la deuxième génération du plus jeune couple que nous appellerons Maman et Papa. La première génération que nous appellerons les grands-parents vit dans un milieu rural qui pourrait aussi bien être une région parisienne non encore totalement urbanisée. Socialement parlant, tout, de leurs habitudes vestimentaires à leurs intérieurs jusqu'à leur accession à des signes dénotés comme biens de consommation modernes (y compris les départs en vacances et autres que nous verrons) indique leur appartenance aux classes moyennes. Les rythmes familiaux intimes croisent plus ou moins le macrocosme des rythmes socio-historiques, et si la vie photographiée de la famille G. ne semble pas porter stigmate de la grande histoire sur son passage quiet au long du siècle, « l'affleurement ininterrompu du singulier invite à penser "l'unique" à réfléchir sur le concept historique d'individu et à tenter une difficile articulation entre les personnes anonymement immergées dans l'histoire et une société qui les contient. » (Farge, 1989 : 112).

La réelle question qui s'avance donc derrière ces photos de familles est celle de l'Histoire, en sa productivité et faisabilité même, quant au reflux théorique que lui oppose la vraisemblable insignifiance incarnée en l'événement ou l'existence « infime » ; ou l'infamie historique de l'anonymat tel que Michel Foucault l'avait relevé en 1977 : « Telle est l'infamie stricte, celle qui, n'étant mélangée ni de scandale ambigu ni d'une sourde admiration, ne compose avec aucune sorte de gloire. » (Foucault, 2001 : 243) De quoi fait/écrit-on l'histoire, et que fait-on de l'inexorable « reste » voué aux poubelles de l'histoire ainsi que notre boîte à photos s'y destinait naturellement, témoignage impossible de ces vies emportant avec elles la trace de l'inavouable banalité que leur destin recèle. Ce qui se joue là pourtant, cherchant place entre l'inébranlable érection du monument et le maniement friable du document, n'est rien moins que la possibilité de l'Histoire. Cette interrogation fondamentale et paradigmatique sous-tendra l'ensemble de notre démarche qui s'en fera la vérification microscopique ; soit l'examen des statuts et virtualités potentiels du document photographique « anonyme » et « insignifiant » pour la pratique historiographique. Cette dernière se devra de détourner l'ornière pour se fondre en la pratique, elle même historiographique, qu'elle observe, et se demander : comment produit-on, sur un temps historique donné, un récit de sa propre vie, au moyen d'une technologie – instrument de production – donnée, la photographie ? Il s'agit à terme, et sur ce cas précis, de sur-prendre l'histoire, dans son dos, du lieu qui la travaille par éternel retour. Pour ce faire nous recourrons au concept d'*archive*, principe classificatoire mais surtout d'intercession entre langage et histoire, ainsi qu'à celui de *montage* par où il nous semble approprié de passer pour l'interprète soucieux d'assumer et pratiquer une position, au-delà du méthodologique, éthique, face au document.

Que le lecteur ne s'attende nullement donc à une histoire sociale de la photographie et des Français en bonne et due forme, ni à une enquête après des indices ou des preuves qui viendraient corroborer cette histoire. Le propos développé ici se veut une théorie du regard porté sur le document photographique « d'après » les faits et usages observés, « inspirée » par eux. Cette mise en théorie aura pour but un essai d'herméneutique visuelle qui tendra, seulement dans un temps second, vers une forme applicative de documentaire écrit.

## **1. Commencer par le commencement : l'objet trouvé ou le bout d'histoire qui se cache**

La boîte dans laquelle nous trouvâmes les photos de la famille G., pose de fait la question de la perte quant à son dernier propriétaire, membre de la famille, qui l'aurait égaré ou volontairement délaissé (geste tragique de l'abandon). C'est évidemment une question qui, en son fond, ne nous est permis de traiter. En surface, en revanche, que dire du phénomène « objet trouvé » dans notre société contemporaine ? D'abord qu'il répond d'une modalité très spécifique, dans son essence d'objet, en ceci qu'il se retrouve dénué d'appartenance. Le revirement sémantique qui le ramène à sa condition vide et pure d'« objet », désigné comme tel, est une occultation de sa fonction et son esthétique certes, mais il caractérise surtout l'objet coupé de son sujet propriétaire. Autrement dit, l'anonymat n'est pas à considérer comme allant de soi, mais plutôt comme la conséquence directe de la perte et de l'oubli. En se détachant de l'objet, son propriétaire laisse un morceau de son être social à la (mé)connaissance du monde qui le verra comme une anomalie dans la prose du monde, non plus un parapluie, des clés, un livre, mais un objet perdu/trouvé. Peut-être peut-on mieux saisir la portée anthropologique du rapport de la perte à l'anonymat, si par contradiction l'on se donne une définition de l'unité verbale qui s'en trouve dès lors mise en échec, le nom propre. Elle est de Pierre Bourdieu : le nom propre est le « produit du rite d'institution inaugural qui marque l'accès à l'existence sociale, il est le véritable objet de tous les rites d'institution ou de nomination successifs à travers lesquels se construit l'identité sociale » (Bourdieu, 1994 : 86). Le nom propre replacé dans une perspective institutionnelle, on comprend alors que la perte de l'objet pour le propriétaire déclenche la

« perte d'un nom » pour la société qui, en quelque sorte, recueille l'objet en se reconnaissant perdre un membre (à retrouver).

L'objet trouvé provoque un décrochage dans l'ordre habituel de la société de consommation et de propriété privée ; il se donne à voir en tant que fragment d'une totalité recomposable. Ce décrochage est profondément lié au mythe de l'origine que représente le nom propre, de sorte que l'entité sociale du nom absent, l'anonyme, devient l'inconnue à déchiffrer pour rétablir l'ordre institutionnel des identités et des propriétés (l'appartenance étant le moyen terme entre identité et propriété). D'ailleurs, le service des objets trouvés de Paris, énorme machine archivistique à réguler l'équilibre identitaire entre perte et reconnaissance, en matérialise bien le phénomène. C'est donc d'abord du fait que les photos de la famille G. furent ainsi collectées dans cette boîte (en somme prêtes à se perdre mais toutes ensemble), que nous posons l'exigence fondamentale de ne jamais les retirer à leur valeur de construction identitaire, leur valeur « institutionnelle ». Quant à l'implication directe de la mémoire dans le processus de reconnaissance par le nom propre, et donc dans la fonction symbolique de la perte et de l'oubli, Proust aida Roland Barthes à comprendre que « le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence » (Barthes, 1972 : 121). Admettons alors que l'anonymat soit la forme (extra)linguistique de la perte et de l'oubli. Autant dire une donnée constitutive du rapport que nous entendons cultiver à la famille G., d'ores et déjà objectivée par la main que nous posons sur elle de vouloir l'« étudier ». Et pourtant, la quantité incroyable de photos qui nous apparut à la première ouverture fit comme l'effet contradictoire d'un univers néantisé, une béance du sens dans le ventre de l'histoire. Après tout, pourquoi ce corpus insaisissable, à la lettre de son incommensurabilité, demanderait-il de prendre corps ? Pourquoi ne pas le laisser sur le bas-côté de l'Histoire, dans les couloirs déserts du temps – pourquoi ne pas le laisser dans sa boîte ? Parce que ce chaos est inversement traduisible dans les termes d'une volonté primaire au cœur du geste incarné par cette boîte, qui rééquilibre notre volonté historienne ainsi que Michel de Certeau définit sa « discipline » : « En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en “document” certains objets enlevés à l'usage ordinaire et logés en des lieux propres. » (Certeau, 1986, p. 4) Que la mise en boîte des photos fut acte résolu et convenu au long terme ou tardive et désespérée (voire contrainte), elle garde sa dimension préservative/différenciative d'où s'amorce une pratique historiographique. Et Paul Ricœur de prolonger de Certeau : « Ce geste de mettre à part, de rassembler, de collecter fait l'objet d'une discipline distincte, l'archivistique, à laquelle l'épistémologie de l'opération historique est redevable quant à la description des traits par lesquels l'archive fait rupture par rapport au ouï-dire du témoignage oral. » (Ricœur, 2000 : 211) Commençons alors de payer notre dette à la famille G. Elle nous met sur la voie de sa propre histoire divulguée au hasard mais d'après les traces bien visibles que la boîte recèle ; et par là aussi, sur les voies pénétrables de l'Histoire tout court... il y a l'archive.

## 2. L'archivage : la collection d'où l'on parle

Reposant à l'état d'archive dormante, ni réunies en album, ni soumises à aucune sorte de classement, nul ne saura dire si ces photographies eurent jamais été rangées dans le cuir patrimonial de la famille, ou toujours demeurées en bataille de piles compactées et emboîtées. Telles que trouvée, si dispersion il y a, c'est donc celle des photos elles-mêmes, mais plus crucialement, celle des époques, des lieux, des personnes, etc. Un désordre iconographique (est-ce encore une iconographie ?) livré à lui-même telle une matière brute et illisible.

Le phénomène « album », acte qui donne leur valeur documentaire aux photos, reste communément une pratique assez normée. On classe par période ou par événement (un voyage, un mariage), rarement par genre (portrait, paysage...) ou autre (les lignes de partage entre le

profane et l'artistique restent hermétiques et bien séparées). Evidemment, de nos jours, la remise en question totale des pratiques photographiques, par le numérique, relativement localisable dans les domaines technique et médiatique (voir Gunthert, 2006 et 2004), doit également avoir cours sur le terrain moins accessible des pratiques collectionneuses et classificatoires : le statut documentaire et archivistique de la photo se déplace. La sphère du privé, si elle reste par définition plus rétive à l'analyse, n'en reste pas moins la plus susceptible d'attirer l'attention sur une inhérence que l'historien, lui, peut tenter de vérifier : cette pratique de l'album, que chacun a pu expérimenter dans l'intimité, masquerait-elle une relation profonde, et d'ordre anthropologique, entre l'acte photographique et l'acte classificateur de l'archive ? L'histoire du droit et du pouvoir judiciaire, notamment, peut en faire émerger les prémisses : premier document visuel à pouvoir offrir une valeur de preuve (en termes de propriété, etc.), outil systématisé par les sciences physiologiques du XIXe siècle en matière de criminologie (l'anthropométrie d'Alphonse Bertillon qui fragmentait photographiquement les corps dans une utopie prophylactique)<sup>1</sup>, la photographie entretient avec le classement et l'archive une relation profonde. Celle-ci conditionne jusqu'à nos usages contemporains.

Depuis Michel Foucault, on peut soutenir que l'*archive* « c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers » (Foucault, 1969 : 170). Ce qui nous concerne présentement est la discursivité photographique ; traiter de nos photos trouvées en *énoncés*, non pas simplement au sens de « discours visuels » mais au sens de *ce qu'il peut en être dit* à partir du seuil de visibilité/énonçabilité qu'ils offrent ; et encore au-delà, au sens de déchiffrer le *discours* photographique qui s'y *énonce*. En fait, nous projetons ici d'adapter ce que furent les avancées de Foucault, dans *L'Archéologie du savoir*, pour la pratique historiographique, à la source pourtant non textuelle et non scripturaire de nos photos et au mode d'expression iconique de la photographie. Conceptualisant le discours en tant que « formations discursives » d'où les événements énonciatifs produisent un ensemble de savoir, une praxis, l'archive foucauldienne – qui demande « qu'est-ce donc que *la* médecine, *la* grammaire, *l'économie* politique ? » (Foucault, 1969 : 45) – repose sur une théorie de l'énonciation déjà en germe chez Benveniste, à même de nous faire demander : qu'est-ce donc que *la* photographie ? Réussir ce saut du texte à l'image, du mot à la figure, ne consiste nullement à plaquer les conditions de l'archéologie foucauldienne – ou de ce qu'on appelle à sa suite *l'analyse du discours* – sur nos photos de famille, mais plutôt à expliquer les fondements énonciatifs propre que nous croyons y percevoir. En posant la photographie, en sa pratique familiale, comme irréductiblement dissemblable aux autres arts figuratifs. En effet, si l'on peut et l'on se doit de parler d'archive quant au corpus qui nous retient ici, ce n'est pas uniquement en vertu du fait qu'il fut « trouvé » (geste fantastique de la découverte), ni du fait que le tas de photos représente une seule et même famille sur plusieurs générations – donnée classificatoire en soi inespérée. Si archive il y a, c'est d'abord du fait qu'il s'agisse, en puissance, des traces exploratoires par une collectivité sociale, d'un outil technique lui ouvrant de nouvelles voies représentationnelles et communicationnelles. Si archive il y a, c'est que nous pouvons, nous, y appliquer réciproquement notre point de vue archivistique, ou archéologique. Autrement dit : considérer chaque image – prise de vue, cadrage – comme acte d'énonciation relatif au langage technique (*photographie*) qui le conditionne, mais en ceci que ce langage technique se trouve incessamment actualisé par ses acteurs-énonciateurs en autant de performances énonciatrices que laissent entendre conjointement les corps et les regards. Du point de vue extérieur de l'histoire de la photographie, il semble que l'élaboration intérieure de la photographie comme un corps de savoirs et de pratiques propre, au sein de la famille G., par ses membres, corresponde à un moment charnière – les années 1940. Passée alors l'étonnement face à l'invention et les portraits début de siècle très disciplinés, selon l'orthodoxie de la pose et de la prise de vue, s'invente à la conjonction du progrès technique et des appropriations créatives qui en découlent chez les acteurs, quelque chose d'une libération discursive dans le champ de la photo de famille qui devient intrinsèquement *archive* et pratique

historiographique.

Il faut alors adopter non plus le point de vue de la représentation, niveau d'observation immanente (la photo entre nos mains et sous nos yeux), mais celui des acteurs participant à l'expérimentation et à la transmission en actes de la photographie, mode d'autoreprésentation innovant qu'elle était alors (elle se libérait en somme de la filiation au portrait pictural). Nous verrons de certains gestes et mimiques, ressaisis dans leur répétitivité générative et autoréflexive, ainsi que dans la relation du photographié au photographiant, qu'ils n'ont rien d'anodin contrairement aux apparences vues de notre époque. C'est en réalité toute une façon de *dit* et de *non-dit* que la famille G. exprime entre elle ; ou comme l'écrit si bien l'historienne Arlette Farge depuis la salle d'archive « de stratégies, ainsi que de cultures faites de déni, de soumission, de rêve et de refus, de choix rationnels et réfléchis, et plus encore de désir de légitimité » (Farge, 1989 : 122). C'est l'ensemble de ces énoncés somatico-gestuels et perceptuels qui constituera notre *archive*. De là à penser que l'appareil photographique « contient » la multitude des usages et postures qu'il engendre, comme enregistrés dans sa mémoire culturelle, historique... nous n'y voyons qu'un pas ; un pas littéralement franchi avec l'appareil numérique, lui et sa mémoire réelle, non plus seulement culturelle ou historique, mais « vive ». Comme en écho différé à l'album qui, précédant le programme informatique, transfigurait déjà la « mémoire morte » de nos tas de photographies éparses.

En 1935, Walter Benjamin, en marxiste, considérait : « À la forme du nouveau moyen de production, qui reste d'abord dominé par la forme ancienne, correspondent dans la conscience collective des images où s'entremêlent le neuf et l'ancien » (Benjamin, 2000 : 47). Poser la nouveauté du numérique implique que sa productivité même repose sur une contraction extrême du tissu de la mémoire. Cette dernière qui fut toujours aménagée par des « prothèses » techniques, à commencer par l'imprimerie, se trouve aujourd'hui comme reconfigurée, ou retraitée en permanence dans une archive inépuisable, loin de la stabilité et l'exclusivité livresque de l'album ou murale des cadres photos. Phénomène qui appuie en images un processus déjà amorcé avec l'apparition de l'ordinateur, il s'inscrit plus généralement dans la vaste nature archivistique du réseau Internet et des télécommunications actuelles. Signe de cette nouvelle ère mnémotechnique, notre approche moyenne s'en trouve placée sous le sceau omniprésent de la « recherche » (moteurs, navigateurs...). L'ampleur cognitive du phénomène est considérable. Il existe désormais virtuellement un refuge localisable pour la moindre information ou donnée qui ne pourra plus jamais, sous aucun prétexte, se perdre complètement. En réduisant à néant cette notion de perte, que Bataille savait être pourtant « universellement liée à la richesse comme sa fonction dernière » (Bataille, 1967 : 36), la technologie emporte avec elle toutes les certitudes bâties sur l'esprit de conservation, de patrimoine, et en fin de compte de culture, au XX<sup>e</sup> siècle. L'Internet montre que, avec ses préoccupations pour l'énonciation, Foucault, il y a plus de trente ans déjà, avait compris que l'archive était moyen de communication et que la communication serait archivistique, ou ne serait pas. L'album, le mur puis l'Internet, en passant par l'organe même de l'appareil photographique, ou l'évolution des lieux de mise en ordre, classification, monstration et sauvegarde, combattant chacun à leur manière la perte et l'oubli.

L'objet boîte, lui, incarne de la façon la plus forte, soit figurative, la fonction de sauvegarder dans le secret et de se montrer ne montrant pas. A ce titre, elle est un objet tout à fait fécond pour les théories de la représentation. Elle serait en quelque sorte la contrepartie directe et logique au mur, à la façade, l'affiche, le tableau, la photo, le plan... convertissant l'ordre du visible dans l'opération d'ouverture/fermeture, se faisant porte, ou encore l'éloge d'une heuristique en faits et gestes (le grec *heuriskein*, « trouver »). La boîte donne sa littéralité à la « délivrance » du message qu'elle « contient ». Sauvegarder sans montrer, faut-il y voir un paradoxe alors qu'il semble en aller d'un caractère général de notre civilisation ? Au moment où nous écrivons,

l'Allemagne cesse de s'opposer à l'ouverture d'immenses archives de l'Holocauste regroupant des informations sur plus de 17 millions de personnes assassinées, ou réduites au travail forcé par les nazis. Au moment où nous écrivons, a été adoptée par l'Assemblée nationale française une loi (DADSVI) sur les droits d'auteur, compromettant la mobilisation d'images de façon drastique pour la recherche, en histoire de l'art, études visuelles, etc. Certaines boîtes s'ouvrent donc, tandis que d'autres se referment. L'archive pose ses conditions, qui lorsqu'elles ne sont pas prescrites par les institutions, s'opèrent dans la partie d'échecs que mémoire et lecture – soit entre perte et prise de connaissance – se rejouent indéfiniment.

C'est souvent les conditions de la véridiction plus que la vérité en soi, que l'historiographie doit sonder dans la nouvelle approche du document que lui assigne Foucault : « elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations » (Foucault, 1969 : 14). La proposition est radicale, considérant la vérité non comme une loi à déterrer, mais plutôt comme une variable à dialectiser, entre traces du passé et regard au présent, dans le sein des pratiques et discours.

Que saurait être en substance la « décomposition » en photographie ? Vaste horizon. Tout au plus, tenons pour acquis que sur le socle des expériences chronophotographiques parallèles de Muybridge et Marey, le XX<sup>e</sup> siècle se voulut celui de l'image mouvante mais sur ce socle seulement. C'est-à-dire à partir de l'idée toute simple, mais rétrospectivement contraire au mythe photographique de l'instantané cher aux grands maîtres comme Cartier-Bresson, qu'une image pouvait constituer d'abord une voie d'accès à un ensemble sériel. L'histoire du cinéma n'a jamais remis en doute que le montage naissait d'abord d'une succession de plans fixes, avant tout mouvement de la caméra. D.W. Griffith, en pionnier du cinéma moderne, comme le rappelle Deleuze, l'exemplifiait bien, et Godard, ajouterons-nous, y est revenu incessamment (pensons ne serait-ce qu'à *Histoire(s) du cinéma*). L'image fixe, photographique, contient en puissance les germes du mouvement qui permet à l'entendement de saisir la durée. D'où l'importance capitale de l'intervalle, ce « présent variable » comme l'appelle Deleuze (1983 : 56), qui rythme la fragmentation du tout narratif. A nous alors de réinjecter de l'intervalle (du sens) là où il manque. De l'invention du cinématographe aux multiples expériences des avant-gardes artistiques, et jusque dans une conception de la forme comme possibilité de la structure qui devait gagner l'épistémologie des conduites scientifiques nommées structuralistes, un dispositif émerge qui est celui du montage. L'album, le disque dur, le mur, la boîte, la caméra (obscura)... Archivage... Montage.

### 3. Le montage : de la collection à la recollection mentale

Le temps est venu d'œuvrer et de mettre un pied dans l'engrenage de notre corpus décomposé. A partir du magma iconographique déversé par la boîte, les montages que nous présentons sont autant de recompositions que nous avons cherché et réassemblé comme les pièces d'un puzzle conforme aux principes archéologiques décrits plus haut.

Mettons côte à côte deux photos, *fig.1* et *2*. Elles montrent les principaux grands-parents de la famille G. (les plus représentés parmi toutes les photos). Ils se trouvent aux deux extrémités de *fig.2*, Grand-père en haut à gauche et Grand-mère en bas à droite. En recoupant, distribuant, répartissant, les différents types de tirages trouvés dans la boîte (dentelures, gaufrages, dimensions) avec des données chronologiques inscrites au dos de certaines photos, on arrive à les dater approximativement. Ce diptyque date du début des années 50. Ici un détail incontournable

se fait jour entre les deux photos, qui ne manque pas d'éveiller la curiosité. De *fig.1* à 2, la femme au centre du groupe qui pose, tire la langue. Pour rendre compte de ce geste énonciatif, nous avons rapporté ces deux images l'une à l'autre. Ceci est un montage. La question à se poser, en vertu de l'approche que nous avons commencé à expliquer est : que se passe-t-il ici dans l'intervalle déplaçant l'archétype postural du groupe qui pose, faisant naître ce moment-geste ? Qu'est-ce qui se *dit* là ? Ce qui s'exprime est vraisemblablement une réaction moqueuse et distanciée au temps de pose, et à sa durée, mais plus significativement à sa forme, cette forme archétypale de la pose collective. Il peut se déduire, de l'addition des deux prises de vues telles qu'elles apparaissent, que la grimace vient en deuxième. En effet, *fig.2* opère distinctement un recadrage par rapport à *fig.1* où le groupe se retrouve non seulement décentré, mais étrié spatialement dans le point de vue diagonale qui s'ouvre de trop sur la droite de l'image. Geste du photographe pour se replacer, remettre le groupe au centre du cadre et surtout parallèle au plan du mur derrière eux. Geste logique, qui redonne sa valeur sémiotique à la figure collective s'imprimant sur le fond, et surtout geste dynamique, qui rentre malgré lui en interaction directe avec le geste énoncé de la langue tiré. La provocation pleine d'esprit de la femme se trouve alimentée de sa position centrale au groupe, qui délimite symétriquement hommes et femmes à chaque fois. La première fois selon un axe vertical, puis horizontal. Ou bien, dans le sens inverse, la délimitation de deux couples. Mais un autre détail doit être relevé absolument. De *fig.1* à 2, le photographe n'est pas le même, et il semblerait que deux femmes du groupe, Grand-mère et la femme debout à gauche sur *fig.1*, se relaient derrière l'appareil d'une prise à l'autre. Ce qui explique qu'au total, photographe compris, la scène se compose de quatre, et non pas trois femmes et deux hommes. L'absence d'un photographe entièrement extérieur au groupe, soit la présence d'un groupe qui se photographie lui-même, crée une interpénétration des deux espaces, de la prise de vue et de la scène représentée, qui fait se rejouer la forme archétypale de la pose collective dans les termes nouveaux de l'autoportrait collectif. Cette façon collégiale de photographier, dans une sorte de concertation implicite et surtout dans le partage spontané des savoir-faire en train de s'affûter, s'alimentant et se déjouant les uns les autres, est primordiale à la compréhension de la scène, du phénomène total qui se joue là.

Ainsi, ce qui importe en définitive, est que la langue tirée, dimension affective de la scène, et le déplacement de point de vue, dimension technique (autodidactique), rentrent conjointement dans l'élaboration d'une « formation discursive » c'est-à-dire quand il y a : « entre un certain nombre d'énoncés, un pareil système de dispersion, dans le cas où entre les objets, les types d'énonciation, les concepts, les choix thématiques, on pourrait définir une régularité (un ordre, des corrélations, des positions et des fonctionnements, des transformations) » (Foucault, 1969 : 53). La langue tiré serait la dispersion dans la bonne marche supposée de la pratique photographique et sa volonté esthétique/technique, mais offrant par la même une position énonciative telle que l'*autoportrait collectif* – en produisant de l'échange discursif – dont il nous serait donné d'assister à une certaine genèse historique. C'est là tout l'intérêt de considérer la singularité du moment-grimace qui pourrait dans notre propre contemporanéité passer pour insignifiance, alors que ressaisi dans toute la force de sa propre contemporanéité performative et rituelle – ce qui l'entoure et le détermine –, il rentre alors en « constellation » avec le temps présent de nos propres pratiques. Ce processus « anachronique », ou synchronisateur, le matérialisme historique de Walter Benjamin, théorisé à deux voix avec son contemporain Ernst Bloch, l'a dit en quelques fragments passés à la postérité ; ils ouvrent de plus sur le rapport profond entre l'écriture de l'histoire et le dispositif du montage : « L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps » (Benjamin, 2000 : 440). Sachant le rôle fondateur que joua la photographie dans sa pensée, *Petite histoire de la photographie* (1931) ayant été rédigée dix ans avant ses thèses *Sur le concept d'histoire* (1940), c'est précisément comme si Benjamin dans ces paroles, concevait l'abolition du temps linéaire et univoque *par* la valeur disruptive que la photographie peut lui allouer. Comme une

anticipation, trente ans avant qu'ils ne furent posés, sur les questionnements de Foucault et la « nouvelle » approche du document : « comment spécifier les différents concepts qui permettent de penser la discontinuité (seuil, rupture, coupure, mutation, transformation) ? » (Foucault, 1969 : 12). Nous en avons tenté une approche concrète avec le montage qui précède. Benjamin n'a certainement pas réfléchi le phénomène photographique en historien, matérialiste s'il en était, mais tout à l'inverse laissé sa pratique et son éthique historienne se réfléchir dans « l'objectif » qui lui sembla re-problématiser l'illusion de l'histoire universelle et son corollaire idéologique, le dogme du progrès. Et d'affirmer : « l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d' "à-présent" » (Benjamin, 2000 : 439). L'événement représenté garde toujours un potentiel présentiste à la portée de qui se retourne sur lui, en se laissant regarder par lui (ou « elle », l'image). Les œuvres de Benjamin furent souvent des sommets dans l'art de *dire* les visions les plus fugitives et fragmentaires par le montage, comme Ernst Bloch, en contemporain, saisit avec acuité : « Dans les forages transversaux de la philosophie de Walter Benjamin, par exemple, on voit que le montage trouve (...) ses moyens d'intervention dans des formes méprisées ou douteuses, et des formes jadis d'occasion, et aussi dans les ruines significatives de chefs-d'œuvre qui s'écroulent, et dans le fourré d'un matériau qui n'est plus peaufiné. Le montage tend vers le provisoire, il cherche à former de nouveaux "passages" à travers les choses, et à exposer quelque chose de très lointain jusqu'à maintenant » (Bloch, 1978 : 210).

Ce que nous avons fait, avec la femme qui tire la langue, est de saisir l'instant ou le détail passé susceptible d'entrer en dialectique avec notre présent. C'est-à-dire que le montage, à l'œil nu de l'observation méthodique, reconstruit les conditions proxémiques et processuel (procès temporel) de la scène, validant l'énoncé photographique en recréant quelque chose du souvenir inaccessible à notre mémoire. Reproduire le chemin inverse des écarts, des gestes, des interactions. Faire écran à l'absence du souvenir par une lecture substitutive – archivistique –, consiste d'abord à arracher le support du souvenir inaccessible (la photo) à l'ensemble massificateur qui le rend illisible (la boîte). Opération de recollection mentale qui relève du même processus de déplacement, dans l'analytique freudienne, pour la survivance (ou pas) des souvenirs d'enfance. Freud l'expose en termes archivistiques d'« oubli » et de « conservation », impliquant l'idée de l'appareil psychique comme une archive résistante : « On ne réussit que rarement à exposer un souvenir d'enfance isolé, en le détachant de l'ensemble » (Freud, 2001 : 63). Ce serait pourtant la condition, nous dit-il, pour découvrir dans un souvenir d'enfance un « souvenir-écran », c'est-à-dire dont l'association avec un souvenir indifférent permet la conservation de ce dernier. Autrement dit, dans notre travail sur les photos de la famille G., l'écran herméneutique du montage crée les conditions d'existence ou de résurgence d'une situation, une scène, un « tableau » pour reprendre à Freud son appellation du souvenir. Et par la même occasion, il inscrit notre démarche dans un programme théorique de « conservation » des photos, non matériellement au sens de la boîte, mais au sens de la conservation archivistique qu'autorise leur valeur énonciative.

#### 4. Le discours photographique : du faire image et du faire société

Les mécanismes de production sont à replacer dans le champ du « faire image » qui s'instruit selon le « découpage » interactif, par les acteurs, de l'espace de la représentation. La nature de l'image, en sa capacité même d'analogon du réel, s'en trouve réinvestie d'une charge praxéologique où se lisent les signes du lien social et affectif qui se crée. C'est surtout vrai avec des photos de famille, prises en groupe, comme celles que nous examinons. Le lien « qui se crée », ou pour reprendre à Erving Goffman sa définition de l'interaction, sous « l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres » (Goffman, 1973 : 23). Et Goffman n'omettant pas de préciser

« interaction face à face », il s'agirait selon notre perspective pragmatique, de saisir l'intimité du rapport *photographe* à *photographié* (la femme tirant la langue en est l'exemple inaugural). Evidemment, sortis du portrait individuel ou de groupe, ils ne se trouvent pas toujours être face à face, ce qui délimite justement, non une absence d'interaction, mais tout au contraire les à-côtés, écarts et déplacements, soit les atermoiements de l'interaction sur elle-même, les délais qu'elle s'accorde, les détours qu'elle se joue, en un mot, l'interaction muette. Retour paradoxal donc du discours en photographie, problème insensé ou dont on ne veut entendre le sens, qui donne à voir en l'image non plus un temps et un espace « donnés », mais le déclic ou le « clic » de l'appareil, scansion d'espace et de temps occupés, divisés, sémantisés par le groupe dans le mouvement même de son interaction photographique. En professant « les signes de la langue sont pour ainsi dire tangibles ; l'écriture peut les fixer dans des images conventionnelles, tandis qu'il serait impossible de photographier dans tous leurs détails les actes de la parole » (Saussure, 1972 : 32) Saussure refusait peut-être un peu vite à la photographie une dimension, sinon langagière, du moins discursive. Prenons la grimace enfrenant l'expression d'une « juste » photographie, qui met en relief les contradictions et interactions délimitant l'espace expressif où cette justesse entend se mettre à l'œuvre. Elle semble guidée par une dimension arbitraire, parfaitement lisible/visible sur *fig. 2*, qui fait sa force comme irruption événementielle et rattache la photo, dans sa matérialité documentaire, à l'arbitraire du signe linguistique exactement comme si elle était un mot de l'articulation composée par le montage de *fig. 1* et *fig. 2*.

Voyons maintenant *fig.3* et *4*. Cela se déroule également fin des années 1940, début 1950. Nouveau montage restituant une scène collective manifestant des traces énonciatives d'interaction tout à fait originales et claires. On y voit Grand-père et Grand-mère aux deux extrémités, ainsi que Maman, leur belle-fille, aux côtés de sa belle-mère. Le séquençage est quasiment impossible à déterminer ; quelle image précède l'autre ? On serait tenter de les mettre dans l'ordre indiqué par la venue du chien dans le cadre mais rien n'est moins sûr. Le chien arrive-t-il par la gauche pour figurer auprès de son maître lors de la seconde prise, ou bien s'y trouve-t-il d'abord, pour en sortir ensuite. Il peut tout aussi bien tourner en rond aléatoirement. De même, ni la présence/absence de la femme au dessus de Grand-mère sur *fig. 4*, ni le déplacement de Maman et Grand-mère dont on ne saurait dire si elles se lèvent ou s'asseyent, ne permet de distinguer une succession chronologique. Mais voilà justement l'occasion, à suivre Walter Benjamin, de relativiser le facteur chronologique, utile mais susceptible aussi de masquer des phénomènes, sinon atemporels, synchroniques. A l'instar de notre premier exemple, et bien que le photographe ne se retrouve pas alternativement en position de photographié, le caractère collectif du « faire image » ne fait ici aucun doute si l'on prête attention aux allers et venus ainsi qu'à l'économie des regards manifestés. Non seulement une femme va et vient dans le groupe qui pose, mais encore une autre personne qui s'approche du photographe atteste de la collégialité de l'entreprise. Sa position de profil, par rapport au groupe, les mains sur les hanches, donne à cette ombre l'air de s'attarder sur ce « moment » photographique. Tout semble indiquer du reste que la prise est le « problème » de tous ; certains passent par là, décident de rentrer dans le champ, de changer leur position (sur les suggestions du photographe ?), d'autres viennent en concertation. L'appareil est comme le catalyseur des désirs et des craintes de chacun (se donner à la représentation, s'y dérober...). L'expérience de l'espace instiguée par la scène photographique tisse une toile d'expressions et de gestes infinitésimaux qui sont les intériorisations intimes et particulières de la photographie en sa fonction sociale. Il n'est pas insignifiant que ce soit par leur silhouette projetée dans le champ de la représentation, qu'apparaissent le photographe et la personne venant à ses côtés (l'observer, l'aider, lui parler ?). Nouvelle interpénétration avec l'espace de la prise de vue qui justifie d'elle-même l'approche pragmatique et transformationnelle du montage, et plus profondément celle énonciative de l'archive. Dans cet autoportrait accidentel de lui-même, le photographe, occupé à cadrer du mieux qu'il peut en même temps qu'à la captation de tous les regards, n'a sans doute pas réalisé qu'ébloui par le soleil, non seulement ses

modèles peinaient à fixer l'objectif, mais se retrouvaient de plus entachés par son ombre. Ainsi, alors que dans *fig. 3*, le petit garçon de son geste explicite et Maman de son regard visiblement détourné, manquent à l'appel du petit oiseau, dans *fig.4*, ce sont encore eux deux qui se laissent distraire par la présence du chien, alors que Grand-père, lui, marquant la présence du chien de son geste, n'en observe pas moins attentivement la pose, le regard fixé dans les deux photos. Mais la cambrure de Grand-père vers le chien, ajoutée à ces égarements et aux ombres projetées, l'ensemble des prises d'initiative et des erreurs constelle comme une totalité de micro démembrements et désolidarisations qui dit l'agitation collective dans l'expérience photographique. Grand-mère, à droite avec les rayures, elle aussi reste focalisée. Nous pouvons dire quasi certainement, d'après la silhouette, que le photographe se trouve être Papa, le mari de Maman, fils de Grand-père et Grand-mère. Faut-il voir le signe d'une attention filiale dans le fait que les parents restent concentrés sur leur fils ? Ce qui est sûr, c'est que les Grands-parents, d'une autre génération, ont connu la première vague significative de diffusion et d'appropriation de la photo amateur dans les campagnes, et à ce titre sont plus susceptibles d'avoir intégré des attitudes corporelles figées ou passives. On peut même penser qu'ils ont connu, plus jeunes encore, l'afflux dans les campagnes des photographes ambulants, avec qui le rapport d'intimité n'était bien sûr pas le rapport familial (voir Dacos, 2002).

Représentons-nous, avec trois nouvelles photos issues de la collection de la famille G., un cas très fort de « prise de parole » photographique. Ce serait la *formation discursive* de la cabriole, pirouette, pitrerie. *Fig.5* et *6* montrent Papa qui se tient à la force des bras la tête en bas, et *fig.7* montre trois personnes également la tête en bas mais dans une pose moins acrobatique et plus humoristique, le derrière face à l'objectif. Cette forme de spectacularisation, par son propre corps, de l'image qu'on donne de soi, consiste dans un énoncé disruptif, à valeur métadiscursive. La prise de liberté qu'elle manifeste souligne une relation directe du modèle à l'appareil photographique, en ceci que le photographe se retrouve en quelque sorte relégué au rang de pur opérateur, quelle que soit son niveau de participation et de conscience à l'événement, par l'injonction corporelle du « regarde moi/photographie moi ». C'est une relation au médium faite de réflexivité qui, encore une fois, passerait sans se faire remarquer de nos jours, mais constitue pour l'époque une pratique bien plus signifiante. La pirouette serait comme la concrétisation de la langue tirée ; en termes anthropologiques : une dépense ostentatoire dans l'économie photographique des échanges ou partages des rôles.

Spécifions par ailleurs les tenants historiques fondant l'intérêt d'une théorie du regard sur cette époque particulière, entre années 1940 et 1950. Il est en effet remarquable que loin d'être une invention nouvelle, la photographie n'était alors pas vraiment technologie de masse et l'objet largement démocratisé qu'elle était sur le point de devenir – dans les années 1960. Cela porte bien sûr à conséquences sur le plan technique. Par exemple, sur les *fig.3* et *4* à l'ombre projetée, le photographe de part la position de ses bras le long du corps, laisse à supposer qu'il utilise un appareil moyen format, style Rolleiflex ou Semflex, qui se tient devant le buste pour une visée par dessus. Le rythme du progrès technique s'accordant toujours à celui d'un apprentissage collectif, le photographe apprivoise ici la nouvelle mobilité que cet appareil lui permet, en montrant les signes d'imprécision et de tâtonnement que ce progrès implique pour lui (rétroaction benjaminienne de l'histoire qui voit notre ère numérique, à son tour, détacher l'appareil de nos yeux pour une prise de vue éloignée du corps). Nous l'avons dit, la diffusion et l'appropriation de l'appareil photo, notamment dans les campagnes, n'étaient alors pas achevées une bonne fois pour toutes, et c'est donc le genre même de la photo amateur familiale qui entérinait certaines de ses marques. Il relève donc d'un moment charnière où les frontières floues et finissantes de l'expérimentation et de l'expertise ouvraient une certaine marge d'autonomie à la conduite des pratiques, à commencer dans la perspective de l'autoreprésentation. Ce sont les débuts des années 1960, radicalement différentes, dont les études et recensements pouvaient faire tenir à

Pierre Bourdieu un jugement qui s'oppose au plus clair de ce que la famille G. nous donne à voir : « il est peu d'activités qui soient aussi stéréotypées et moins abandonnées à l'anarchie des intentions individuelles » (Bourdieu (dir.), 1965 : 39). Alors que c'est bien « l'anarchie des intentions individuelles » qui semble jaillir de *fig.3* et *4*.

Par ailleurs, le cas de la famille G. nous semble d'autant plus intéressant et significatif qu'il paraît déroger à la règle voulant qu'en milieu rural, la photographie viendrait « remplir des fonctions qui préexistaient à son apparition, à savoir la solennisation et l'éternisation d'un temps fort de la vie collective » (Bourdieu, 1965 : 40). Certes, l'affirmation identitaire du groupe dans son unité et l'affermissement des liens le composant sont réels et trouvaient d'autres vecteurs d'expression que la photographie est venue remplacer. Mais la totalité de la collection compte finalement peu d'occasions telles que mariages ou anniversaires ; on en trouve certes, mais extrêmement peu face à l'écrasante majorité de photos « sans raison », de portraits furtifs, tentatives en tous genres et toutes circonstances de saisir sa propre quotidienneté au plus près, davantage de l'ordre de la recherche historiographique que de la stricte construction identitaire. S'en dégage une certaine frénésie photographique, confirmée par le nombre important de séries alignant trois ou quatre tentatives de saisir le même instant ou la même scène. Ces bégaiements photographiques concourent, au premier chef, à la dimension discursive. Ils constituent la plus répétitive manifestation diachronique face à la solidarité des parties formant le système synchronique de la technique photographique (cadrage, prise de vue, lumière...). Ce qui importe alors sont les effets de la réitération diachronique sur le long terme expérientiel. Pour preuve la répétition et l'intégration du geste comique à travers le temps, montrant que les écarts discursifs sont aussi en retour récupérés par au sein du groupe discursif/photographique que représente la famille G. Voyons cela sur *fig.8* et *9*, scène qui doit se dérouler à la fin des années 50. On y voit la sœur de Papa lui faire des oreilles d'âne à son insu, et ce une fois sa femme, Maman, revenue à son bras, comme s'il était mieux choisi à cette occasion d'opérer la farce. Instinct jaloux et infantile de la belle-sœur ? Peut-être, mais surtout intériorisation de l'énoncé humoristique dans l'interaction photographique, le geste déviant qui contrevient à la bienséance rituelle et aux codes du portrait dénote en réalité la genèse de l'*autoportrait collectif*. En rapportant ce geste à celui de la langue tiré dans *fig. 2*, la définition que l'on donnait alors par Foucault de la « formation discursive » se confirme. En effet à travers la langue tirée, les oreilles d'âne et bon nombre d'exemples similaires enfouis dans la boîte, se dessine un « système de dispersion » reconfigurant le dispositif photographique en ses constances techniques et matérielles : pouvoir de gestes qui s'écartent, mais gestes participatifs. D'autre part, ce montage, au séquençage à nouveau délicat, permet d'observer un détail intime. Sur *fig.9*, Maman, à gauche, est encore la seule à détourner son regard de l'objectif, marquant ainsi une coupure avec la famille de son mari, tous appliqués à regarder dans la bonne direction, Grand-mère et sa fille jouant en plus de connivence dans leur sourire amusé. Ce n'est pas tant la pseudo psychologie qui mérite ici de s'arrêter, mais encore une fois ce qui s'énonce à travers le montage. A savoir que Maman, une fois l'appareil en main dans *fig. 8*, réalise une bien « meilleure » prise de vue que son beau-père, lui bien plus appliqué devant l'objectif que derrière. D'où l'idée, que la division et le partage des savoir-faire, pour autant qu'ils reposent sur des facteurs générationnels, sont peut-être mieux observables du point de vue interactionnel et spatial.

## 5. Construction de l'identité sociale : totem et tabou

L'œil du montage peut également établir des séries qui, dérogeant aux lois diachroniques du micro événement, rétablissent la dimension proprement symbolique du discours photographique. Elles affirment a priori de façon plus marquée l'entreprise de construction identitaire inhérente à l'autoreprésentation. Si l'on reste dans le cadre de l'autoportrait collectif, la particularité figurative qui en guide la portée symbolique, est la mobilisation dans le champ de la prise de vue d'un objet

signifiant. Reste à savoir comment caractériser cet objet, compte tenu de l'utilisation qui en semble faite.

*Fig.10 et 11* montrent, chacune leur tour, Grand-père et Grand-mère ainsi que deux autres personnes (peut-être le frère de Grand-père et son épouse), poser en couple avec, entre eux, un phonographe. Nous sommes fin des années 30, début 40. Dessous les apparences, il se joue ici une ritualisation très forte, dans la relation sujet-objet déployée par le dispositif photographique. Ce dernier semble s'investir du pouvoir de transfigurer le bien de consommation, objet culturel et technique, en instance médiatrice de la relation entretenue par le sujet à lui-même et aux autres membres du groupe. La scène est véritablement devenue « mise en scène » et justifie que l'on parle de « sujet » ou « sujet-acteur », tant l'effet d'aller-retour entre processus de subjectivation et d'objectivation semble fort. Réification des personnes et personnification de l'objet jouent de concert pour culminer dans *fig.12*, où les deux couples se sont réunis, dans une apparente volonté de parachever le « tableau », au sens freudien du souvenir. Cet exemple, dans sa structure archétypale, montre vraiment une certaine transcendance de la photographie se faisant *image* ou iconisation d'un idéal social, son caractère scénographique et déclaratif renvoyant à la production de souvenir – se donner une image de soi de laquelle se souvenir. La pose extrêmement sexuée des femmes les mains occupées à la couture et des hommes buvant un verre, montre ces derniers comme s'ils trinquaient à la santé du phonographe. Il est probable que les deux couples se photographient l'un après l'autre, et que la photo collective soit le fruit d'un appareil au temps de pose permettant le déclenchement automatique. Mais même en dehors du facteur opératif, tout, depuis les disques vinyles soigneusement disposés de façon quasi publicitaire au pied de la table, jusqu'au geste de chaque protagoniste à gauche du phonographe pour faire mine de l'actionner, porte la marque d'une élaboration symbolique très poussée.

Les principes du totémisme, dont la définition reste délicate, tant elle a prêté à démêlés et débats scientifiques, sans être transposables directement à la famille G. dont la condition socio-historique dépend d'autres facteurs que les peuples étudiés par l'ethnologie classique, peuvent à tout le moins offrir des pistes de lecture à cette situation inédite (notons que le totémisme comme tel, fait appel à des animaux ou des plantes). Dans *Le Totémisme aujourd'hui*, Lévi-Strauss passe en revue, afin d'en démarquer la relativité, les différentes conceptualisations du phénomène dit totémique. Il cite notamment la définition de McLennan : « le totémisme, c'est le fétichisme plus l'exogamie et la filiation matrilineaire » (Lévi-Strauss, 1962a : 18). La répartition linéaire des deux couples, hommes debout femmes assises, laisse trop planer le spectre d'une structure de parenté pour ne pas y lire l'affichage, conscient ou pas, par une totalité sociale, des divisions qui la constituent et la légitiment. Que l'on pense, avec Durkheim, que les totems sont l'objet d'attitudes rituelles parce qu'ils ont d'abord été appelés à servir d'emblèmes sociologiques, ou l'inverse avec Radcliffe-Brown, le phonographe se voit donné ici une valeur organisatrice dont la portée anthropologique ne peut manquer de frapper. Cette valeur trouve à s'illustrer dans le mouvement rotatoire du positionnement que les sujets mettent en place tel un protocole d'expérience photographique. Dès lors, semble se justifier le rapprochement avec le totem traditionnel qui, dans la majorité des cas recensés, « fonde une éthique, en prescrivant ou interdisant des conduites » (Lévi-Strauss, 1962b : 120). Le phonographe, en tant qu'objet de consommation, rappelle par ailleurs la dimension consommatoire du totem dans les sociétés traditionnelles (totems animaux ou plantes, prohibés à la consommation ou pas). Quant à sa valeur de fétiche, si elle reste discutable selon les lois de l'ethnologie, on serait en droit de la transposer, un niveau en deçà, à la fétichisation, bien plus évidente, de la photographie elle-même. En effet, comme le demande Robert Castel : « La photographie n'est-elle pas prédisposée, en particulier, à jouer le rôle de fétiche, puisqu'elle est à la fois autre que l'objet réel (objet partiel), mais substitut qui garde le rapport le plus étroit avec l'original (équivalent imaginaire de l'objet réel) ? » (Bourdieu, 1965 : 309). A partir de ce postulat, et par rapport à l'ontologie référentielle de

la photographie (le fameux *ça-a-été* de Barthes), le phonographe devient lui comme un opérateur de sur- et sui-référentialité, attestant auprès des sujets, non pas que l'objet se trouvait bien là entre eux tous, mais que leur propre image comme individus et groupe, telle que renvoyée par la connotation sociologique du phonographe, les satisfait bien. Si phénomène totémique il y aurait donc, à travers le phonographe, ce serait du fait, selon les propositions de Lévi-Strauss, qu'il transcenderait nature et culture (Lévi-Strauss, 1962b : 113) ; à considérer ici culture comme la dimension représentative, l'image photographique, et nature comme le monde social réel.

La dernière et déterminante caractéristique totémique à pouvoir restituer la portée de cette mise en scène collective, est le fait de constituer « des codes, aptes à véhiculer des messages transposables dans les termes d'autres codes » (Lévi-Strauss, 1962b, 96). Par exemple, en nous penchant sur une autre série, *fig.13, 14, 15* et *16*, il nous est donné de systématiser ce que nous entrevoyions alors avec le phonographe. A cette nuance près que poser fièrement aux côtés d'une automobile est une image beaucoup plus convenue, dans l'idée archétypale que le sens commun se fait du passé. Du reste, la collection complète de la famille G. d'où nous tirons cet échantillon, recèle de dizaines de modèles du genre, de cette forme totémique avec la voiture. Ce qui marque ici une différence significative réside dans le fait que Papa et Maman, puis Maman et l'autre femme qui les accompagne, posent devant un véhicule qui n'est pas le leur, comme nous le verrons plus loin. Leur voiture à eux est celle de *fig.15*. Du point de vue historique, le phénomène est connu de glaner les occasions de se prendre en photos avec des objets ou dans des cadres valorisants ; d'ailleurs en comparaison de leur propre voiture, celle-ci devait effectivement leur sembler plus belle et d'un standing plus élevé (voir Dacos, 2005). C'est en tous les cas un fait significatif de la pratique photographique en tant qu'expérimentation hasardeuse de l'environnement. Avec leur appareil photo sur eux, c'est visiblement en marchant le long de la route qu'ils tombèrent sur cette voiture et décidèrent de tous se prendre en photo à ses côtés. Les circonstances liées au hasard enlèvent certes à la mise en scène son caractère de dispositif, prégnant avec le phonographe. Ce dernier représentait le réel catalyseur domestique d'une organisation interfamiliale rigoureuse, alors que dans *fig.13* et *14*, l'objet s'inscrit finalement plus dans une démarche proto documentaire. D'ailleurs, *fig.16* montre Papa dans les années 70, propriétaire d'une voiture dénotant sa fidélité à la même marque que sur *fig. 15* (totémisme consommatoire) une quinzaine d'années plus tard, et toujours avec le même plaisir de se prendre en photo avec. Mais il est certain que ces deux séries « totémiques » marquent une rupture sémiotique et anthropologique importante avec les photos à la grimace (*fig.1 et 2*) et l'ombre du photographe (*fig.3 et 4*), qui problématif davantage la dimension de compétence et d'« événement » au sens d'une temporalité se faisant jour dans l'acte photographique. Les séries au phonographe et à l'automobile sont plus spécifiquement des images, au sens où l'objet, choisi comme dans une composition graphique, iconise l'ensemble en thématisant la photographie dans le sens d'une image-emblème. La dimension totémique et l'autre, plus intime, peuvent-elles alors se rencontrer, se croiser ? Quelle en serait la forme photographique, entre « formation discursive » et icône rituelle ?

Une dernière série, *fig. 17, 18, 19* et *20*, montre exclusivement Maman sous le regard de Papa. Le regard du photographe dans son expertise progressive, sa vivacité et la maturation de son acuité à objectiver les interactions où son propre corps est pris – cas révélés par les montages archivistiques –, peut venir se superposer à l'esprit totémique des biens de consommation modernes qui médiatisent le rapport des sujets entre eux, comme à l'expérience photographique. Notamment dans la séquence des *fig.17* et *18* où il saisit sa femme pendant deux moments d'intimité, l'un où elle semble dormir allongée sur l'herbe, photographiable uniquement à son insu, et l'autre alors qu'elle se dénude détournant son regard de l'objectif. L'érotisme de la scène est saisissant, mais parle de lui-même. Le détail signifiant est la présence de la voiture sur les deux photos, alors que l'absence du grillage sur l'image où elle dort signale un déplacement du

véhicule. Déplacement, peut-être pour lui permettre de mieux s'abriter derrière la voiture alors qu'elle souhaite remettre de l'ordre dans ses habits ; en tous les cas ce déplacement reste la marque d'un échange entre le photographe et son « sujet ». Que reste-t-il ici d'un quelconque esprit totémique ? La voiture s'investit de fonctions plus profondes que celle de véhiculer ; elle protège, cache, rassure sans que sa présence dans le champ de la prise de vue, l'espace de la représentation, ne soit en rien une gêne. Elle peut bien apparaître de n'importe quelle façon dans le cadre, elle est visiblement intériorisée par les acteurs comme une partenaire, un élément constitutif de l'intimité familiale. Cette voiture, par rapport aux représentations purement totémiques, est devenue comme les personnes que l'on voyait intervenir et interagir aléatoirement dans le champ pour faire prendre à l'expérience du « faire image » sa nature d'événement, de procès temporel qui synthétise l'objectivité technique du procédé et la dimension affective des interactions tenant lieu de *discours* photographique.

Les *fig. 19* et *20*, sont l'exemplification, s'il est encore besoin, de la subordination de la « prise de parole » photographique à sa prise de *forme*. A dix, quinze ans d'intervalle, entre les années 60 et 70, Papa prend pour ainsi dire la « même » photo de Maman. Cela fonctionne exactement comme la *Pathosformel* d'Aby Warburg, qui comme l'explique Giorgio Agamben « rend impossible de séparer la forme du contenu, car il désigne l'indissoluble intrication d'une charge émotive et d'une formule iconographique » (Didi-Huberman, 2002, p. 201). Du noir et blanc à la couleur, du bord de rivière au camping, d'une prise de vue à l'autre qui peut-être se déstabilise de manier un nouvel appareil... la pose de venus, du même côté, perdure, telle une forme intériorisée par l'œil (la conscience) photographique au fil des années passées à saisir son propre quotidien, comme en miroir. Entre *fig. 19* et *20*, le montage n'est plus dans la saisie d'une quasi instantanéité situationnelle et interactive. Mais on ne peut plus archivistique, il pointe une rémanence pure de l'esprit matérialisée sous la forme photogénique de cette vénusté, qui au-delà d'être gravée dans la mémoire occidentale, transite à travers le temps propre d'une pratique et une expérience photographique personnelle. Bien sûr que plus ou moins consciemment, les autres photographies qu'il a pris de sa femme dans cette position – dont *fig. 19* – se projettent chez lui au moment de prendre celle-ci, mais la photographie en elle-même s'est-elle jamais si manifestement dévoilée en art de la mémoire et en instrument de la passion du regard, autant de phénomènes si extérieurs à sa nature mécanique d'appareil. Nous voici là aux confins de la technique et sans doute aux extrémités où les affects et le pulsionnel la travaillent le plus. Mais voilà, toute la complexité du paradoxe est que l'appareil ne fait pas qu'enregistrer l'image que le regard choisit, il la « produit » aussi avant même de la « prendre » par sa mémoire virtuelle (non encore numérique) que les gestes et les réflexes s'y attachant lui ont insufflé. Nous pourrions expliciter que non content d'enregistrer, l'appareil photographique démontre un pouvoir d'« animation » - engendrant la *forme* tel le dessin. Peut-être le regard choisit-il ses formes préférées, peut-être aussi les formes choisissent-elles le regard. Peut-être n'y avons-nous vu que du feu, nous méprenant sur chaque détail, chaque personne, chaque lieu et chaque instant. Qui peut dire la vérité des photographies ? Et quel intérêt y a-t-il à la vérité du regard porté par un homme sur sa femme qu'il veut faire exister en *forme* ? C'est peut-être qu'à travers un regard, « c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle » (Benjamin, 2000 : 430).

Nous espérons avoir offert de dépasser la conception généralement admise de la photo. Celle de restitution figée d'une réalité physiquement passée, pour ouvrir sur la trace tangible et dynamique des actions et interactions enregistrées par l'appareil, au résultat certes bidimensionnel, mais n'impliquant pas moins un jeu d'espace complexe dont l'appareil saisit les marges et interstices que nous pouvons déduire du plan de l'image. Ainsi comprendre que l'anonymat « dépassé » de ces photos n'est pas l'horizon « indépassable » que notre contemporanéité nous empêche de voir autrement que comme vestiges, cartes postales ou indices... mais que notre

époque rejoue elle-même, à travers le progrès technologique, la tentation et le règne de l'anonymat. Forme présente qui se reconnaît dans une forme passée qui la vise.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, 1972 (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BATAILLE, Georges, 1967 (1933), *La part maudite*, Paris, Minuit.
- BENJAMIN, Walter, 2000, *Œuvres III*, Paris, Gallimard.
- BLOCH, Ernst, 1978 (1935), *Héritage de ce temps*, Paris, Payot.
- BOURDIEU, Pierre, 1994, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (dir.), 1965, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit.
- CERTEAU, Michel de, 1986, « L'espace de l'archive ou la perversion du temps », *Traverses*, 36, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle.
- DACOS, Marin, 2002, « Le regard oblique. Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950) », dans *Etudes photographiques*, 11.
- DACOS, 2005, « Regards sur l'élégance au village. Identités et photographies, 1900-1950 », dans *Etudes photographiques*, 16.
- DELEUZE, Gilles, 1983, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 1982, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2002, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- FARGE, Arlette, 1989, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel, 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel, 1977, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n° 29, 12-29.
- FREUD, Sigmund, 2001 (1923), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot.
- GOFFMAN, Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit.
- GUNTHER, André, 2006, « Les photographies de l'EHESS et le journalisme citoyen », *Etudes photographiques*, 18.
- GUNTHER, André, 2004, « L'image numérique s'en va t'en guerre. Les photographies d'Abou Ghraïb », *Etudes photographiques*, 15.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1962a, *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, PUF.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 1962b, *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- RICOEUR, Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 1972 (1916), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- SEKULA, Allan, 1986, « The Body and the Archive », *October*, 39.

FIGURES



fig.1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig.8



fig.9



fig.10



fig.11



fig.12



fig.13



fig.14



fig.15

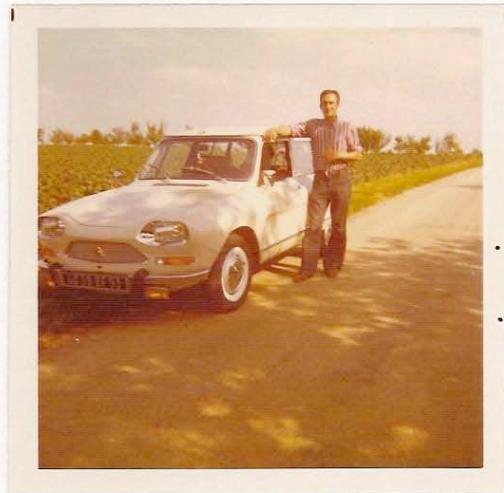


fig.16



fig.17



fig.18



fig.19



fig.20