

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES ET DE RECHERCHE APPLIQUÉE

La photographie du privé, comme matière première et moteur de nouvelles  
écritures photographiques à l'ère contemporaine.

Rédigé par Amanda Naomi Sellem  
Étudiante à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière  
Spécialité Photographie, Promotion 2019

Dirigé par Monsieur Samuel Bollendorff,  
Photographe et enseignant à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

MEMBRES DU JURY

Pascal Martin, Professeur des Universités et enseignant à l'ENS Louis-Lumière  
Véronique Figini, historienne de la photographie, maître de conférences à l'ENS Louis-Lumière, et chercheure associée au Centre d'histoire sociale des mondes contemporains du  
XXe siècle (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/CNRS)  
Samuel Bollendorff, Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière  
Franck Maindon, enseignant à l'ENS Louis-Lumière

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES ET DE RECHERCHE APPLIQUÉE

La photographie du privé, comme matière première et moteur de nouvelles  
écritures photographiques à l'ère contemporaine.

Rédigé par Amanda Naomi Sellem  
Étudiante à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière  
Spécialité Photographie, Promotion 2019

Dirigé par Monsieur Samuel Bollendorff,  
Photographe et enseignant à l'École Nationale Supérieure Louis-Lumière

MEMBRES DU JURY

Pascal Martin, Professeur des Universités et enseignant à l'ENS Louis-Lumière  
Véronique Figini, historienne de la photographie, maître de conférences à l'ENS Louis-Lumière, et chercheuse associée au Centre d'histoire sociale des mondes contemporains du  
XXe siècle (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/CNRS)  
Samuel Bollendorff, Photographe et enseignant à l'ENS Louis-Lumière  
Franck Maindon, enseignant à l'ENS Louis-Lumière



## REMERCIEMENTS

Je souhaite tout d'abord remercier les membres du jury, pour leur lecture attentive et l'intérêt portée à cette recherche. Je gratifie de ma reconnaissance Monsieur Samuel Bollendorff pour ses conseils et sa bienveillance.

Je remercie également Florent Fajole pour ses recommandations et son aide pour les emprunts des livres, ainsi que Jacques Perconte pour ses remarques et son suivi pour ma partie pratique de mémoire. Je remercie Pascale Fulghesu et l'ensemble du personnel administratif et enseignant pour leur investissement tout au long de ces trois années à l'école.

Je remercie cordialement Mélissa Boucher, Bruno Boudjelal, Emmanuelle Fructus, Mathieu Pernot et Catherine Poncin, d'avoir accepté de me rencontrer. Je remercie également Poline Harbali et Philippe Jusforgues d'avoir répondu à mes questions par courriel.

Je tiens particulièrement à remercier mes amies Léa Boeglin, Lilas Le Quellec et Agathe Vidal, ainsi que ma mère pour leurs relectures pertinentes. Je remercie aussi Anca Hirte et Antoine Clauzier pour leurs corrections finales. Je remercie particulièrement mon amie Claire Gaby pour ses relectures attentives, ses précieux conseils et ses encouragements.

Je remercie très chaleureusement ma chère promotion avec qui j'ai partagé les places de la BNF, la BU de Paris VIII, l'INHA ou encore Chez Abel pendant l'écriture du mémoire. Je remercie ma belle promotion pour ces trois belles années de joie, de dévouement et d'amour. Mon amie Juliette Paulet et colocataire pour nos moments de folies et de soutiens dans les meilleurs comme dans les pires moments. Ana Lefaux, avec qui j'ai partagé des sessions de travail intenses et qui m'a toujours encouragé dans l'écriture du mémoire.

Enfin, je remercie mes parents, Joëlle et Patrick Sellem, pour leur écoute, leur soutien et leur confiance. Je remercie également ma soeur Leslie Sellem avec qui je partage tant de choses. Je remercie enfin mes grands-parents qui ont suscité en moi l'envie d'entreprendre ce sujet de recherche.

## RÉSUMÉ

La photographie intime, celle du privé, que nous partageons dans notre entourage, a changé au fil des évolutions technologiques et de nos usages personnels depuis qu'elle est entrée dans nos mœurs. Cette photographie accompagne notre quotidien, tout au long de notre vie ; à l'origine rangée dans des albums de famille ou gardée précieusement dans un portefeuille, elle s'exporte au public. La photographie du privé alimente le flux d'image en continu sur les plateformes des réseaux sociaux, entraînant alors un plus grand intérêt pour ces photographies en devenir d'archives que pour celles qui sont en devenir d'être produites. L'essor de la pratique de la réutilisation de ces photographies s'impose alors dans la sphère artistique.

L'exploitation de photographies d'archives personnelles prend différentes formes et raisons, les artistes réinventent le récit photographique à partir d'une matière première déjà présente. Ils exécutent à la fois un travail d'enquête et de vérité pour mener des réflexions identitaires, autobiographiques, testimoniales mais aussi imaginaires. Notre pensée s'attachera aux enjeux de ces diverses exploitations et réappropriations des photographies du privé dans l'ère du contemporain.

Ce travail implique la notion de la photographie du privé dans son usage au sein de notre intime et de sa place chez les artistes. Entre documentaire photographique et récit fictif, cette photographie est réutilisée pour la création de nouvelles écritures artistiques sur une pluralité de supports.

### **Mots Clés :**

archives, documentaire, exploitation, fiction, images, numérique, photographie, privé, *ready made*, réappropriation, vernaculaire.

## ABSTRACT

Intimate, private photography, the kind we share with our immediate entourage, has changed as both technology and our personal practice have advanced. These photographs which document our lives, day in day out, were originally arranged in albums or preciously kept in wallets, but have now gone public. Private photography supplies the constant stream of images on social media platforms, leading to a greater interest in those photographs forming an archive, rather than in creating new ones. The rise in the practice of reusing these photographs has become common in the realm of the arts.

Exploiting personal archives takes different forms for different reasons, with artists reinventing narratives from a pre-existing raw material. They investigate the truth in order to reflect on identity, autobiography, testimonials but also the imaginary. Our thoughts will connect to whatever's at stake when exploiting and reappropriating private photographs in the contemporary era.

This work involves the notion of the use of private photographs in an intimate environment and of their place in the work of artists. Between photographic documentary and fictional narratives, these photographs are reused to create a new artistic writing in multiple shapes and forms.

### **Keywords :**

archives, documentary, digital, exploitation, fiction, imagery, photograph, private, *ready made*, reappropriation, vernacular.

## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	p. 4
RÉSUMÉ	p. 5
ABSTRACT	p. 6
SOMMAIRE	p. 7
INTRODUCTION	p. 9
I. LA PHOTOGRAPHIE DU PRIVÉ À TRAVERS LES GÉNÉRATIONS	p.12
1. UN SUPPORT MATÉRIEL : INTIME ET PRÉCIEUX	p.12
a. La photographie du privé : la photographie vernaculaire de Clément Chéroux	p.12
b. La photographie comme objet : l’album de famille	p.15
c. L’archivage de la photographie pour la mémoire dans le cercle privé vers un public extérieur	p.18
2. UN SUPPORT IMMATÉRIEL : UNE PHOTOGRAPHIE DU PRIVÉ QUI TEND VERS UN REGARD PUBLIC	p.20
a. Les photographies pour une diffusion publique	p.21
b. Instagram : le nouvel album de famille ?	p.23
c. Le numérique comme outil d’archivage, sans limite de stockage	p.26
3. LA PHOTOGRAPHIE DU PRIVÉ POUR LES MÉMOIRES COLLECTIVES	p.28
a. Le rôle d’une institution	p.28
b. Le document photographique comme preuve	p.32
c. La place artistique et culturelle de la photographie du privé dans le domaine public	p.35
II. L’EXPLOITATION DE LA PHOTOGRAPHIE DU PRIVÉ POUR SA VALEUR DOCUMENTAIRE ET HISTORIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE COMME ART POUR L’HISTOIRE	p.37
1. L’IMAGE DU PRIVÉ DANS LA SPHÈRE DOCUMENTAIRE ET ARTISTIQUE	p.38
a. La place de l’artiste dans la diffusion de ses photographies	p.38
b. Des zones d’interventions ciblées pour faire dialoguer le présent et le passé	p.40
c. Raconter l’histoire du passé au présent : l’exil un héritage culturel	p.44
2. RÉÉCRIRE À PARTIR D’UNE MATIÈRE PREMIÈRE PHOTOGRAPHIQUE POUR ÉCRIRE SON AUTOBIOGRAPHIE	p.46
a. Reconstruire un récit autobiographique à partir d’archives familiales	p.47

b. Reconstruire un récit fragmenté de soi à partir de l'objet de l'album de famille	p.54
III. CRÉATION DE NOUVELLES ÉCRITURES À PARTIR D'UNE MATIÈRE PREMIÈRE PHOTOGRAPHIQUE POUR DÉTOURNER LE RÉEL	p.63
1. RÉEMPLOI DE LA PHOTOGRAPHIE, AU DELÀ DE L'IMAGE	p.64
a. Ready-made ou défier la photographie	p.64
b. Altérer l'image pour l'exploiter autrement	p.67
2. RÉINVENTION D'UNE HISTOIRE SINGULIÈRE À PARTIR D'UNE HISTOIRE COLLECTIVE	p.68
a. Manipuler l'image : fausser les identités et les histoires du réel	p.69
b. Réutiliser des photographies, nouveaux usages autorisés et possibles, entre effacement et contraste de l'image	p.74
c. Jouer de l'assemblage et du montage sur le support de la mémoire photographique dans le temps ?	p.78
3. L'IMAGE D'IMAGES : COMMENT LE NUMÉRIQUE RÉINVESTIT-IL L'IMAGE ?	p.82
a. Le partage d'image : un moteur de réappropriation	p.83
b. Une photographie du privé en déclin, vers une réemploi continu	p.84
CONCLUSION	p.88
BIBLIOGRAPHIE	p.90
INDEX DES ILLUSTRATIONS	p.95
SOMMAIRE DES ANNEXES	p.101
ANNEXES	p.102
PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE	p.126
TABLE DES MATIÈRES	p.130



## INTRODUCTION

Photographier est devenu une course effrénée pour partager et montrer ses photographies. Dans l'ère du contemporain où le numérique est dominant, se retrouve le « toujours plus d'images », tous les jours, à toute heure, à chaque seconde sur les plateformes dédiées à cette action de partage.

Mais aujourd'hui, ce flux d'images inépuisable pose la question des archives et de la valeur sentimentale rattachée à sa valeur matérielle.

Et si les photographies de notre cercle privé étaient réutilisables, voire recyclables, pour la réécriture de nouveaux récits photographiques, au détriment des productions d'images actuelles ?

Bien que la photographie se soit développée dans le domaine du professionnel avec ses grands photographes qui ont capturé l'Histoire et ses histoires, la pratique de l'amateur, se développe en masse.

La photographie amateur se situe dans le *no man's land* du commerce photographique. Son cercle de spectateurs reste très restreint. Elle se dissimule dans les albums de famille, chez des collecteurs, des brocanteurs où fait partie de notre pratique au quotidien. Nous pourrions presque dire que la photographie amateur relève du privé. Presque, car la photographie du privé sort peu à peu de ses tiroirs. Cette photographie qualifiée comme « privé » rejoint la photographie familiale à la photographie anonyme.

Si la photographie a été inventée par Nicéphore Niepce vers 1824, elle a réellement pris son essor en 1888 lorsque l'entreprise Kodak de Georges Eastman arriva aux Etats-Unis avec l'idée du support souple remplaçant les plaques de verre utilisées auparavant. La création d'un appareil photo simple « Appuyer sur le bouton, nous faisons le reste »<sup>1</sup> a introduit la photographie dans un intense système de production industrielle.

Dès lors, la photographie est à la portée de main de tout le monde, l'appareil photographique étant devenu un instrument techniquement maniable et abordable économiquement parlant. Réaliser des images devient simple, instantané et photographier ses loisirs, sa famille et son environnement est alors possible. Des archives familiales se constituent ainsi lors des premières sorties en vacances ou lors de réunions familiales.

---

<sup>1</sup> Traduit de l'anglais par Amanda Sellem, « You press the button, we do the rest. ».

« Lorsque je feuillette l'album des images qui étaient des photographies souvenirs, mais pour moi elles sont des témoignages et ne sont nullement redondantes par rapport à ma propre mémoire. (qu'elles soient directes ou médiatisées par des narrations familiales) »<sup>2</sup>

Et si la photographie au demeurant banale et dépourvue de sens, gardée dans le cercle intime, avait une valeur plus significative que sa fonction première ? La photographie est un médium créé avant tout pour l'écriture de soi et des autres. Elle présente des histoires singulières à partir d'une histoire collective et participe elle-même à ces mémoires plurielles.

Cette photographie ne démontre d'aucune volonté esthétique, elle rassemble des moments de bonheur, d'amour, de vie quotidienne. Depuis l'invention d'Eastman, la photographie a chaviré dans le monde de l'industrie et représente aujourd'hui un marché mondial.

La photographie du privé aurait alors une autre destinée, celle du témoignage et du récit familial. Elle serait de l'ordre historique. Pour cela, il faut d'abord comprendre les codes de cette photographie ; son esthétique, son histoire, sa diffusion et sa conservation. En catégorisant cette photographie, il sera plus facile de la comprendre et d'établir cette « démystification » soit retirer sa part de mystère, de banalité et lui apporter de nouvelles possibilités. Cette photographie raconte notre histoire, elle est une preuve à l'image de la vérité, alors représente-t-elle un support de possibles réécritures ? Réécrire à partir de ces images pour réinterpréter le réel ou la fiction des histoires, telles sont les questions abordées dans ce mémoire, à travers des études de cas, d'anonymes, mais aussi d'artistes photographes.

En premier lieu, il sera nécessaire de mettre en évidence la définition de la photographie du privé et de ses différents processus photographiques au fil des générations.

Dès lors, il serait intéressant d'étudier les différentes formes des nouveaux récits relevant du documentaire et de l'histoire. Pour discerner la place de la matière première photographique face au second usage qui lui sera fait, des études de ces oeuvres artistiques seront analysées, en Europe principalement. Au-delà du documentaire et des vérités qui s'en dégagent, la question du détournement fictif dans le réemploi de la photographie du privé sera posée. Mais aussi du réemploi sur les plateformes de partage. Le récit proposé par les artistes questionne la volonté de créer et de faire oeuvre sur le support par le geste de l'artiste. Ce geste pourra

---

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'images précaire*, Paris, Édition Seuil, 1987, p. 87.

prendre plusieurs formes et appellera diverses études de cas sur la frontière entre l'exploitation et la réappropriation de photographies. L'étude de ces nouvelles formes d'écritures dans la photographie contemporaine permettra alors d'interroger le réemploi de la photographie ancienne ou récente dans l'ère du contemporain. Ces nouvelles écritures photographiques prennent forme à partir des fonctionnements et des codes occidentaux, notamment français, bien que la barrière géographique de cette étude ne soit pas précisément délimitée.

Comment poursuivre un récit au présent à partir des photographies du passé ? Comment développer de nouveaux récits à partir d'un support déjà écrit photographiquement ?

Il sera dans ce mémoire question du devenir et de la réécriture de la photographie du privé au sein de productions photographiques contemporaines.

« Les images dites d'archives sont omniprésentes dans notre culture visuelle. On les reconnaît par une esthétique qui se distingue des images actuelles, par ce que les prises de vues donnent à voir, ou tout simplement par une légende, un insert ou un commentaire qui les renvoient à un passé plus ou moins proche. »<sup>3</sup>

Ce passé plus ou moins proche est modifié dans son rapport au temps au travers de la photographie contemporaine. Les photographies réutilisées aujourd'hui sont à la fois du domaine du souvenir et du présent, comment différencier alors ces deux temporalités lorsqu'elles se retrouvent dans une seule et même image ? Comment cette photographie est-elle exploitée par les artistes contemporains ?

---

<sup>3</sup> Julie Maeck, Matthias Steinle (sous la direction), *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp.

9-18, 2016, Collection "Histoire", Série "Archives, histoire et société", p. 336.

## **I. La photographie du privé à travers les âges**

Il est question de définir le terme : « photographie du privé », afin de mieux distinguer de quelle photographie il sera question par la suite.

Dans un premier temps, nous allons redéfinir les points fondamentaux de cette photographie, sa fonction, son support, sa cible et sa nature. Il est nécessaire de poser ces questions, car la photographie du privé regroupe de nombreux sujets qui nous entourent, comme la famille, les amis, les anonymes. Elle pratique un rôle important dans nos mémoires familiales, mais aussi dans l'histoire.

Cette photographie est gardée dans le cercle familial, elle n'est pas diffusée à un public. L'usage de celle-ci reste dans les moeurs familiales jusqu'à l'arrivée du numérique. Ce dernier est un bouleversement à la fois par sa diffusion, ses archives et son usage. Le numérique entraîne l'arrivée d'internet et des nouveaux moyens de créer une image et de la partager. La dématérialisation du support photographique laisse place à une photographie du privé changeant ses codes et ses valeurs. Au-delà du support photographique qui change, cette limite entre privé et public est franchie par l'intérêt de la photographie amateur dans les institutions. Ainsi, pour garder le devoir des mémoires collectives et individuelles, la photographie du privé évolue vers de nouveaux usages, historiques et documentaires.

### **1. Un support matériel : intime et précieux**

La photographie du privé est étudiée dans sa matérialité. Celle-ci repose essentiellement sur des tirages papiers gardés dans les valises, albums de familles, ou bien trouvés en vides greniers.

#### **a. La photographie du privé : la photographie vernaculaire de Clément Chéroux**

La photographie construit des images intimes de la vie du privé. Elle offre la possibilité de capturer chaque instant familial, la naissance, l'enfant, les anniversaires, les sorties... Le devoir de garder en mémoire ces moments privés est accompagné une dimension

utile et domestique de la photographie. Il faut garder un souvenir des enfants, de la grand-mère, des premières vacances.

La photographie du non-privé, est considérée comme telle lorsqu'elle sort de la sphère de l'intime ou bien dès qu'elle est prise en considération par les artistes. Il y a parfois possibilité de déceler une volonté artistique dans ces photographies prisonnières du passé. C'est avant tout une pratique commune exercée individuellement dans un cercle collectif. « Privé » signifie qui a lieu sans un public, concernant un petit nombre de personnes. Cette photographie vient de nos archives familiales, elle est qualifiée de *vernaculaire* selon Clément Chéroux. La photographie vernaculaire possède trois traits caractéristiques que cite l'auteur : « appliquée ou fonctionnelle, au service et aussi domestique ». Ces trois fonctions interviennent dans le cercle intime. Elles permettent alors d'écrire le grand récit familial utilisé dans un usage dénué de sens, utile, mais seulement dans l'intérêt et la satisfaction personnelle relevant du loisir.

À l'image, elle se caractérise par des poses, des attitudes mises en scène pour plaire et donner une impression. Ainsi la photographie dont il est question ici, est vernaculaire car elle ressort d'une pratique amateur, sans intention artistique.

Plus le temps avance, plus la société change et évolue, s'éloignant des codes esthétiques et des valeurs de la photographie dans le domaine du privé. Pour Irène Jonas, deux types d'images sont aujourd'hui en concurrence ; « celles souhaitées et attendues par la génération des grands-parents et celles que souhaitent réaliser les parents de leurs progénitures et de la famille en général. »<sup>4</sup>

Elle parle de la photographie volée afin de mettre en avant un mode de vie naturel et une attitude qui ressemblent au quotidien. Cette pratique de la photographie dans le cercle du privé se développe avec la massive augmentation de la place de l'amateur dans la photographie dès 1880, lorsque George Eastman met en circulation l'appareil photographique Kodak qui simplifia les tâches techniques de la prise de vue.

Clément Chéroux parle explicitement des pratiques photographiques dans le cercle familial du XIXe et du XXe siècle, mais qu'en est-il de cette pratique au XXIe siècle ?

Les pratiques de la photographie du début du XXe jusqu'au XXIe siècle se sont construites et ont évolué selon les inventions et les coutumes sociales. La symbolique de la photographie

---

<sup>4</sup> Irène Jonas, *Mort de la photo de famille ? : de l'argentique au numérique*, Paris, Édition l'Harmattan, mai 2010, p. 216.

amateur a évolué voire changé dans le cercle intime, si l'on suppose que ses fonctions initiales ont été permutées pour de nouveaux usages. Les codes initialement posés un peu plus haut seront modifiés : tels que la pose, l'habillement, le sérieux et les gestes portés face à l'appareil photographique.

Cette photographie de famille évolue avec le temps et les changements sociaux. Elle constitue une trace documentaire et identitaire au début du XIXe siècle lorsque les familles se font photographier en studio par des photographes professionnels. Plus tard, au début du XXe siècle, avec l'évolution des techniques de l'appareil photo et l'embourgeoisement de certaines familles, la photographie de famille prend une part plus divertissante et joyeuse dans le cercle intime. L'arrivée de la photographie couleurs et des appareils compacts comme celui de l'*Instamatic* par Kodak en 1967, donne enfin un entrain aux usages photographiques des familles. Quelle que soit l'échelle sociale, la photographie devient accessible dans tous les foyers familiaux, et les activités de familles deviennent des sujets photographiables qui seront glissés dans les albums. En parallèle de l'évolution grandissante des usages et de l'accès à la photographie dans les familles, celle-ci évolue dans la société et elle influence ses pratiques. À l'heure où la photographie est numérique, les archives changent et ses usages aussi. Tout objet photographique est qualifié d'archives dès qu'il est créé. Est définie comme archives : « Ensemble de documents hors d'usage courant, rassemblés, répertoriés et conservés pour servir à l'histoire d'une collectivité ou d'un individu. »<sup>5</sup>

Dorénavant quel que soit le support, papier, film, fichier numérique, l'âge du document, le lieu de conservation ou bien les thèmes relatifs au document, tout support photographique gardé se décrit comme archives. Ils témoignent et ils gardent en mémoire des activités mais aussi des moments de l'histoire. L'objet, reliant les photographies dans le cercle intime, reste toujours le même : il est question de l'album de famille.

À l'ère du numérique et des nouveaux supports immatériels et des nouvelles plateformes de stockage, qu'en est-il de l'album de famille ?

---

<sup>5</sup> Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Définition du mot « Archives », <http://www.cnrtl.fr/definition/archives>.

consulté le 10 mars 2019.

## b. La photographie comme objet : l'album de famille

« L'album est domiciliaire, il s'attache aux maisons. Il garde l'ombre, la chambre. Rangées dans ses pages, ou bien en vrac dans les tiroirs, la vieille valise qui ne voyage plus, les photos de famille se conservent au noir. D'usage domestique, ce musée portatif ne franchit guère les seuils.(...) S'il se trouve un jour dans des bagages, c'est preuve de déménagement, grand départ, exil. »<sup>6</sup>

Anne-Marie Garat s'empare de l'album de famille comme objet franchissant toutes les générations et tissant un lien symbolique au sein de la famille. Il trouve sa place dans la famille, dans les communautés, rangé dans des tiroirs ou emporté auprès de soi, il transporte l'histoire intime de chacun. L'objet de l'album se voit alors d'une préciosité et d'une valeur symbolique inaliénable avec l'individu qui le possède. Avant toute chose, l'album photographique de famille relève d'une production photographique exclusivement au sein de la famille. En voici un exemple de trois images de photographie du privé, incluant la famille, toutes les trois indépendantes les unes des autres et choisies de manière aléatoire. Elles reflètent trois types de photographies de famille à des périodes différentes avec des protocoles de prise de vue variés au vue des époques et des évolutions photographiques.



Fig. 1 : Studio Hesse, *Famille aux Pays-Bas*, vers 1920.

---

<sup>6</sup> Anne-Marie Garat, *Photos de famille, un roman de l'album*, Paris, Édition Actes Sud, Chapitre Album, 2011, p. 23.

Fig. 2 : ANONYME, *Sans Titre*, vers 1950.



Fig. 3 : ANRI Sala, *The gift*, 2000.

Ainsi ces trois photographies témoignent des changements de la photographie de famille. De la photographie de famille « carte postale » dans les années 1920 à la photographie de groupe plus démocratisée et souriante dans les années 1950.

L'album photographique n'est pas une nouveauté du XXI<sup>e</sup> siècle, il apparaît dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est même cité par Emile Zola dans son roman *Au Bonheur des Dames* : « Elle prit elle-même, dans une bibliothèque, des albums de photographies qu'elle leur apporta. »<sup>7</sup>

Le livre personnel recueillant les images de famille apparaît d'abord dans les familles bourgeoises, capable de s'offrir des photographies par des professionnels. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'usage de la photographie n'est pas encore ouvert au public amateur, elle se tient encore auprès des professionnels du fait de sa technicité encore complexe et de son coût économique élevé.

Les photographes amateurs capturent les moments de vie de riches familles françaises qui seront les premiers albums de famille de moments heureux. Le photographe amateur du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>7</sup> Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Édition Le livre de poche, 1883, p. 623.



siècle a déjà une idée de l'album de famille, il regroupera des moments témoins de moments de fêtes, de surprises et d'amour. L'album de famille est un genre nouveau auquel les familles commencent à prendre goût. Cet objet va garder sa forme physique et sa symbolique sacrée jusqu'à présent. Ces photographies sont rangées par dates ou thématiques puis collées sur des pages reliées pour former un recueil de différents morceaux de l'histoire de famille. Les photographies sont rangées selon ; « ordre des raisons de la mémoire sociale » comme l'écrit le sociologue Pierre Bourdieu. L'album est l'objet unifiant les moments du passé au regard du présent, il est alors un objet rassurant qui renferme une unité familiale d'un passé commun d'aventures singulières.

« Album [...] Il se dit aussi d'un portefeuille composé de feuilles détachées, relié avec élégance, sur lesquelles les personnes dont on veut conserver le souvenir écrivent leurs noms, leurs pensées, des airs notés, peignent des portraits, des fleurs ou des paysages, etc. Dans les années de la vieillesse, un coup d'œil jeté sur un album fait repasser en quelques instants les principales époques de la vie, et peut fournir matière à de douces ou tristes réflexions. »<sup>8</sup>

L'album de famille est l'archétype familial, il perdure au fil des générations et des époques. Les photographies de personnes réunies et des jeux d'enfants laissent place à des instants plus spontanés. Au fil du temps et de la popularisation de la photographie, l'album présente des sujets plus larges que la famille tel que les amis, les collègues ou des inconnus de fêtes... Ainsi il utilise des nouveaux codes photographiques pour répondre à des changements culturels et sociaux en empruntant de nouvelles normes esthétiques. Son usage reste inchangé mais l'objet s'est développé, anciennement vêtu d'une couverture en cuir rangé dans une boîte, il n'est plus, il se modernise avec des reliures plus simples et esthétiques dans l'air du temps.

« L'album de famille exprime la vérité du souvenir social. Rien ne ressemble moins à la recherche autistique du temps perdu que ces présentations commentées des

---

<sup>8</sup> Louis Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire Nationale - Dictionnaire Universel de la Langue Française*, Paris, Édition Garnier Frères, 1856, p.

photographies de familles, rites d'intégration que la famille fait subir à ses nouveaux membres. »<sup>9</sup>

### c. L'archivage de la photographie pour la mémoire dans le cercle privé vers un public extérieur

L'album est un recueil photographique protégé par l'objet qui le recouvre, il garde précieusement les photographies à l'écart de toute altération et d'usage. L'album photo est un réel livre dont les pages se feuilletent comme un roman ou un livre. Avant de recueillir ces images dans un livre de photographies, ces derniers sont visibles sur un support papier.

Au delà de la famille cette photographie se veut dorénavant accessible à un large public. Elle sort des albums, des tiroirs et des valises de familles. La photographie du privé a toujours suscité une curiosité dans l'intérêt des collectionneurs et des institutions.

Le musée d'Orsay a proposé au cours du mois de novembre 2004 une exposition dédiée à la photographie de famille intitulée : *L'album de famille : figures de l'intime*.



Fig. 4 : BONNARD Pierre, *Sans Titre*, année 1880.

---

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Un art moyen essai sur les usages sociaux de la photographie*, chapitre Culte de l'unité et différences cultivé, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 53.

La photographie détient une valeur historique et elle se doit d'être rangée et conservée. Cette photographie ordinaire détient une valeur de témoignage quel que soit le sujet et l'intérêt des photographies, elle témoigne d'un morceau d'une histoire dans l'Histoire.

Comme souligne Hélène Belleau :

« Au cours des dernières années, les chercheurs dans le domaine de la famille ont montré de diverses manières comment les liens de parentés se sont transformés pour s'inscrire de en plus dans le mode de l'élection des liens. Les parents ne se conçoivent plus comme relais d'une chaîne mais comme inventeurs d'une progéniture qui leur appartient en propre. Ainsi, la profondeur généalogie de jais aurait cédé le pas à une temporalité individuelle révocable et plus encore aux relations vécues au quotidien. »<sup>10</sup>

Ainsi ce lien familial constitue une mémoire au fil des générations, la présence de photographies est alors irréfutable pour contester la mémoire de la famille.

Avec des époques différentes et des avancées technologiques, ces photographies changent ; les poses, les cadrages, la qualité des tirages, mais le devoir de le conserver reste le même. Archiver et conserver ces photographies sont le signe d'un devoir commun à chaque foyer. Jean-Hugues Déchaux constate la photographie comme rituel au sein de la famille : « Il y avait une pratique de la photo de famille, souvent un peu ritualisée, on n'était moins dans le fait de capter, des expressions, des moments de tendresse, il y a des photos de vacances, mais, c'était plutôt des photos de réception familiale. »<sup>11</sup>

Ces rites photographiques changent, le souvenir qui sera laissé sera différent. Le devoir familial de photographier les moments de vie se voit changé, en passant d'une mémoire collective à une mémoire individuelle, voire « personnelle ». Le rapport à cette photographie du cercle intime repose sur des nouvelles idées de l'intérêt porté à ces images, en proposant un rapport plus spontané et moins solennel dans la lecture des images. Le numérique, s'accompagnant d'une dématérialisation de la photographie, percutant alors de nouveaux usages liées a des changements culturels et sociaux.

---

<sup>10</sup> Hélène Belleau, *Être parent aujourd'hui : la construction du lien de filiation dans l'univers symbolique de la parenté*, article de la revue *Enfances, Familles, Générations*, numéro 1, Automne, 2004, p. 10.

<sup>11</sup> Jean-Hugues Déchaux, *Le souvenir des morts, Essai sur le lien de filiation*, coll. Le lien social, Paris, PUF, 1997, p. 307.

## **2. Un support immatériel : une photographie du privé qui tend vers un changement des codes sociaux et culturels**

« Travailler sur les photographies de famille est à la fois passionnant et presque impossible (...) cela renvoie aux difficultés principales des sciences humaines; comment ne risque-t-on pas sans arrêt de faire interférer sa propre subjectivité de chercheur et d'humains avec celle des autres ? »<sup>12</sup>

Regarder ou bien collecter des photographies qui ne nous appartiennent pas, c'est rentrer dans une intimité tout en gardant une distance avec ces visages exposés, mais exposer ces images au public, c'est rentrer entièrement dans l'histoire familiale. Le numérique possède actuellement cet effet sur ces photographies. Le rapport aux images a changé, autrefois précieux et gardé dans le cercle familial, il se retrouve exposé sur les réseaux sociaux. Cette relation ambiguë entre des photographies de l'intime et du regard extérieur posé sur celles-ci engendre une nouvelle manière de réceptionner l'image. La diffusion des images change notre manière de recevoir et enregistrer l'information et son histoire. Elle est contenue dans un lieu précis, celui d'un agencement de liens entre les individus dans un groupement qui a pour sens de créer du lien social.

« Le numérique a favorisé le développement d'une culture de l'anonymat, de la citation et du partage comme autant de manifestations d'une propriété collective basée sur la libre circulation des informations, plus proche de l'art du Moyen Âge ou des formes de cultures vernaculaires. »<sup>13</sup>

Le rapport à l'image relevant du cercle privé change dès l'arrivée du numérique, ses codes photographiques se sont transformés, ainsi que leurs valeurs sentimentales et matérielles aussi.

---

12 Emmanuel Garrigues, *Famille et photographie. La photographie comme matrice de recherches*, L'Ethnographie, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 20.

13 André Gunthert, *L'image partagée, La photographie numérique*, Paris, Édition Textuel, 2015, p. 105.

### **a. Les photographies pour une diffusion publique : des codes photographiques arrangés**

Avec l'arrivée du numérique, le support photographique ne se traduit plus par un matériau sensiblement présent physiquement. Il laisse place à des fichiers numériques, caractérisés par des calculs de millions de pixels.

La photographie du privé est devenue un rite d'interaction social. Photographier des situations banales du quotidien est un facteur d'intérêt pour la socialisation. L'impression qu'elle donnera sur celui qui la regarde sera fortement organisée par celui qui l'a prise et qui la diffuse. Le véritable changement par rapport aux photographies traditionnelles est qu'elles sont reconnues comme signifiantes et importantes. Les photographies dites « banales » ne le sont plus dans leur contexte, elles deviennent intéressantes par le vécu instantané qui est mis en avant sur l'image. Les images de bonheur, d'affection familiale ou amicale paraissent authentiques et captivantes. Il suffit de faire plus attention à la lumière, le cadrage et la composition pour proposer une image plus alléchante, car à la fin un public sera « l'appréciateur » de ces images. En adoptant une mise en scène arrangée et des codes esthétiques, le public sera assuré d'un témoignage familial regroupant bonheur et sourire. Quitte à cacher le manque de sincérité et l'artifice de la scénarisation de la prise de vue, le public sera témoin d'une « bonne photographie ».

Avec l'arrivée du numérique, la photographie s'est affranchie des contraintes des codes de la photographie de famille d'antan. Les poses des familles traditionnelles reflètent une certaine idée reçue de l'image qu'elles renvoient. Même si la photographie traditionnelle signifiait peu de valeur symbolique (banalisation des sujets et des poses), celle d'aujourd'hui n'est guère plus attrayante. De par sa surconsommation diffusée sur les réseaux sociaux et des nouveaux styles photographiques, comme le *selfie*, elle se regarde en masse parmi un nombre d'image beaucoup plus important.

La masse des utilisateurs de la photographie dans le cercle intime ne se définit plus par rapport à leur interaction social dans ce cercle, mais en lien avec les attitudes photographiques pratiquées dans leur diffusion publique. Le numérique permet de prendre un nombre infini d'images, et donc d'exploiter au maximum toutes les possibilités. Au temps où l'argentique était exclusif, les possibilités étaient restreintes, impossible de se rater à la prise de vue, car déjà son coût économique était important et l'image positive sur papier n'avait pas un rendu

immédiat. Le numérique a apporté le droit de rater sa photographie et de recommencer sans limites. Au delà de son flux conséquent dans la sphère numérique, la photographie dans nos usages domestiques est dorénavant utilisée autrement qu'à l'époque.

La photographie du privé est adoptée comme un rite d'interaction sociale. Elle apporte une perspective théâtrale dans son utilisation notamment sur internet. Sa diffusion sur la plateforme mondiale apporte un face à face avec un public inconnu, cette photographie change alors de code. Elle est orientée et manipulée pour assouvir un désir de montrer son chez soi ou bien de montrer une impression d'extraordinaire. Dorénavant, ceux qui la regarderont ne seront plus dans le cercle intime de l'individu qui prendra la photo, mais parmi les anonymes. Le photographié et le photographe vont adopter un rôle et dans un lieu précis, afin de recourir à un choix photographique esthétisant, encourageant l'interaction sociale avec l'extérieur. La photographie du privé, de famille, domestique, cet ensemble de photographies est une preuve par document qu'elle manifeste une vérité. De par son support et son dispositif, elle dit vrai car la photographie capture un instant de notre monde. Elle en fait preuve par le biais des outils techniques, netteté, proportions, cadrage... Le numérique et l'internet viennent bousculer le document photographique comme vérité. Bien qu'avant cette ère, les diverses manipulations (découpages, montages, collages) sur l'image soient déjà réalisées, le numérique apporte de nouveaux procédés pour la fausser. La photographie n'est pas à tous les niveaux un document identifiable et réel.

« Le cliché que le spectateur tient en main, autant que la reproduction qu'il découvre dans un journal ou un livre, est séparé de la phase par une série d'étapes : la prise de vue, le développement, le négatif, le tirage, la photogravure, l'impression, sans parler des branchements désormais possibles avec les réseaux numériques. »<sup>14</sup>

Dans le devenir de la photographie, celle-ci prend un autre sens, toujours plus dans la qualité et la quantité, elle s'attribue un rôle, celui de documenter autrement son public. Elle prend une place importante dorénavant dans notre espace social et intime. Cette photographie du privé s'imisce dans les vies pour un auditoire. Elle apparaît dans la sphère du numérique

---

<sup>14</sup> André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Édition Folio Essais, 2012, p. 118.

et plus précisément par le biais d'internet par les plateformes de réseaux sociaux, comme Twitter, Facebook ou Instagram.

### **b. Le cas particulier d'Instagram : le nouvel album de famille ?**

« Avec l'essor de la photographie amateur dans les années 1890, les clichés de famille trouvent rapidement leur place dans les albums. Ces derniers rassemblent des instants de vie destinés à rester dans la sphère privée de la famille. Et ils contribuent dorénavant à l'élaboration de l'histoire familiale, avec ses mythes et ses légendes. Grâce à ce nouveau support de communication, chaque individu peut ainsi conserver, rassembler et consulter régulièrement les fragments visuels de son histoire intime et des moments importants de sa vie (naissance, anniversaire, mariage, fête, vacances, jeux...) »<sup>15</sup>

L'album de photographies de famille relie le temps du passé avec le présent, il donne une valeur et un sens aux photographies. Cet objet permet à chacun de se mémoriser et garder une trace de souvenirs. Bien que la photographie sur papier ne soit pas d'une conservation optimale, elle peut s'effacer et se dégrader avec le temps, aujourd'hui elle se veut indélébile. L'album de famille n'a alors aucune raison de disparaître. Il tend vers une pratique moins institutionnalisée qu'auparavant dans les albums traditionnels. L'histoire de la famille s'ouvre au delà des sujets familiaux typiques. Il capte alors des scènes du quotidien et de la vie intime, une mise en scène atteste que tout va bien. Aujourd'hui la normalité de nos photographies intimes doit attester un bonheur et une esthétique travaillée du quotidien. Elle témoigne d'une authenticité des relations familles et amicales, la photographie intime devient sociale.

Instagram est un réseau social basé sur le partage de photographies et de vidéos pour le *smartphone*. Il est dorénavant possible d'intégrer des *stories* ; partage de manière éphémère des images à un public, afin de montrer des moments du quotidien. Tout est programmé pour poster régulièrement et de manière avenante pour montrer des fragments d'un quotidien. La photographie *instagrammable* tient une place importante dans l'influence du regard porté sur soi pour les autres. La photographie du banale est devenue esthétisante et attrayante ; il faut à tout prix embellir cette banalité du quotidien. Mais aussi, connaître et voir les publications

---

<sup>15</sup> *Usages de l'album de famille*, conférence autour d'Emmanuelle Fructus, au BAL, Paris, 2011.

d'autrui pour rassurer et pour calmer un sentiment de curiosité chez les autres. En effet, cette niche de partage et de visibilité chez autrui, a engendré un sentiment d'attention et d'intérêt pour sa vie personnelle. Cet outil de partage de photographies, étant au départ un moyen d'informer et de partager des moments de la vie en images avec ses proches, est devenu un album de photographies démocratisé et narcissique. Cet album de photo géant est devenu le site des artistes. Connus dans la *foodporn*, la mode, désormais les internautes créatifs semblent adopter Instagram. Monétiser l'image et la vidéo est devenu possible grâce à cette application. Elle manipule les nouvelles tendances de l'image. Son pouvoir influence les utilisateurs et suscite de nouveaux codes sociaux dans cette photographie du privé. Très vite, la vie du privé est devenue une vie pour le public. Les photographies des enfants, des sorties, des amis sont devenues des sujets photographiques indispensables dans leur diffusion et leur influence vis-à-vis du regard des autres. Auparavant révélée dans un cercle strictement privé, la photographie du privé se diffuse vers un public anonyme, au-delà du cercle familial et amical large.

En y postant des photographies relevant de notre cercle intime, nous ne voulons plus toucher nos proches, mais plus que nos proches. Sur les réseaux sociaux, les photographies sont accompagnées de commentaires, donc de textes et engendrent des *likes*. La course aux *likes* devient une activité à part entière dans l'usage de ces applications, où l'image est présente pour assouvir des modes et des modèles photographiques à succès. Bien que cela attise notre désir d'être reconnus ou d'être consultés par des personnes extérieures au cercle intime, ce désir influence les choix des images publiées afin de plaire aux autres. Une mise en scène de la banalité est revalorisée à l'attention d'un public car il dispose d'un pouvoir important dans la création et la diffusion de ces photographies révélées par l'individu qui les partage. Aujourd'hui la véritable valeur d'une image est d'être partageable, bien qu'à l'origine elle soit du cercle privé. Elle peut parallèlement engendrer une fausse concurrence de l'image sur ces plateformes de réseaux sociaux. L'album de famille est maintenant un album public, il regroupe un nombre illimité d'images accessibles sur des plateformes numériques, telles que Flickr, Instagram ou Tumblr.

Romain Leblanc étudie les figures des pratiques communes sur les réseaux sociaux. Il produit une série d'une dizaine d'images intitulée *Ma vie est plus belle que la votre*. L'artiste photographe choisit de se mettre en scène et de réaliser des photographies de lui dans des



situations anodines et banales du quotidien. En prenant le choix de se mettre en avant avec la position *selfie*, il prend goût et exagère de manière ironique la position du photographe photographié exposé sur les réseaux sociaux.



Fig. 5 : LEBLANC Romain, *Ma vie est plus belle que la votre*, 2015.



Fig. 6 : Anonyme, Vue d'exposition de la série photographique *Ma vie est plus belle que la votre*, par Romain Leblanc, 2015.

Les réseaux sociaux dévalorisent-ils ou revalorisent-ils la photographie du privé ? L'image numérique dispose d'une influence positive et négative sur les pratiques de la photographie du privé, de par sa diffusion et de son audimat. La photographie n'est plus travaillée et regardée uniquement dans un album de famille traditionnel. Il est question de propager une nouvelle pratique numérique ; soit la « phonéographie », la photographie avec un téléphone mobile.

### **c. Le numérique comme outil : entre image partagée et image d'archivage**

La photographie du privé entre dans le patrimoine public, imposant alors la création des institutions de la mémoire et de la culture. Avec l'arrivée du numérique dans le milieu des années 1990, la gestion de l'image représente un nouvel enjeu dans l'organisation et l'indexation de celle-ci. Un flux important des images est observé, créer une image semble encore plus facile et rapide. Avec le numérique la vie semble être photographiée en continu, la banalité du quotidien devient une source de sujets photographiables.

Les archives des images doivent être sauvegardées et rangées avec une bonne indexation. Une image doit être documentée de manière à y trouver un intérêt et une rigueur pour s'y documenter plus tard. La photographie est associée au document, celui qui informe et pour cela elle doit être ordonnée, archivée, dans un album ou ailleurs. D'autres dispositifs d'archivages sont apparus avec le temps, comme les banques d'images. L'implantation des systèmes d'imageries numériques peut modifier la donne en matière d'évaluation et de tri de photographies. Bien que la photographie numérique peut être supposée à l'écart de tout risque lié à la sauvegarde, mais elle tend aussi à des risques. La photographie numérique peut être vulnérable, son système peut présenter des failles.

D'un autre côté le numérique est un tremplin pour stocker les images nouvelles mais aussi les archives familiales. Dans cette idée, le site *Save Family Photos* utilise une plateforme numérique pour partager les histoires de familles anonymes. Tous les jours des photographies argentiques numérisées sortent de l'album de famille pour être transmises au public qui suit le site. L'intérêt porté aux photographies de famille est de sauver les histoires du passé pour les mettre au goût du jour. Il existe en ligne des possibilités de personnaliser des albums. C'est un atout intéressant car il permet la consultation en ligne des archives, pour le cercle familial et amical, tout comme celui du professionnel. La transition numérique pouvait laisser craindre un phénomène de dévalorisation des images. Grâce à la création de plateformes visuelles, le numérique a été un principe de collectivisation des contenus visuels. De ce principe découle un nouvel état de l'image comme propriété commune, transformant fondamentalement les usages que l'utilisateur en fait. C'est le cas du site *Micro-Archives*, à l'initiative de cette association se porte un attachement à la sauvegarde et à la conservation des archives

photographiques personnelles et familiales. Elle ne collecte pas seulement des photographies mais tout type d'archives comme des papiers personnels, militaires ou des souvenirs divers. *Micro-Archives* a choisi de confier la conservation des fonds à des institutions culturelles et patrimoniales déjà concernées par des problématiques de conservation et d'accueil du public.

« Même si elle est plus exposée que jamais, la photo privée continue d'échapper aux regards. Ce que nous pouvons en voir sur les réseaux sociaux, immense corpus à la visibilité capricieuse, n'en reste pas moins comme la partie émergée de l'iceberg - image sélectionnée et théâtralisée de l'album, celle à partir de laquelle on a toujours construit l'approche de la photo amateur, en oubliant tout le reste : les boîtes pleines de tirages en désordre, sans légende ni indication de contexte, pourtant pieusement conservés. »<sup>16</sup>

Or l'instantanéité, l'image numérique ou le flux d'images sont des phénomènes qui alimentent l'idée de dématérialisation progressive de l'image. Le rapport à la photographie du privé change avec la place de la photographie numérique dans notre quotidien. Les utilisateurs de l'image sont amenés à produire plus et donc l'intervention de la place du stockage pose une réelle question sur l'accessibilité à celles-ci. Il ne suffit plus d'ouvrir la boîte de photographies rangée quelque part dans la pièce de notre salon, mais de retrouver des fichiers rangés méticuleusement dans des disques durs de sauvegardes ou des *clouds* partagés. Ainsi cette indisponibilité de l'immédiateté de regarder l'image est cruciale dans les changements observés aujourd'hui dans la maîtrise de la photographie dans notre cercle privé. En effet, l'arrivée de la photographie numérique s'accompagne d'un nouveau support, celui de l'écran, permettant la lecture de ces photographies. Ce support électronique fait concurrence au support papier sur lequel la photographie a toujours su se montrer. Il est omniprésent dans notre quotidien, sous des formats différents, la popularisation du support et l'effet de la concurrence appuient sur son accessibilité chez toutes les classes sociales.

Pendant qu'une disparition progressive de la photographie papier est constatée dans nos pratiques amateurs, de réels moyens sont investis dans les processus d'archivages et des expositions de celles-ci. Le devoir de mémoire et de lien à l'histoire est sacré dans l'importance de ces archives, numérique comme papier.

---

<sup>16</sup> André Gunthert, *L'image partagée, La photographie numérique*, Paris, Édition Textuel, 2015, p. 111.

### 3. La photographie du privé pour les mémoires collectives

Les fonds photographiques archivés sont aujourd'hui le fruit de témoignages et d'informations pour nos mémoires collectives. La photographie du privé mute vers une photographie pour le public. Cet engouement pour ces photographies est sollicité peu à peu dans l'usage artistique dans des lieux d'expositions d'art contemporain.

#### a. Le rôle d'une institution

Dès la hausse de la pratique photographique chez les amateurs avec l'avènement des premiers supports souples à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les toutes nouvelles sociétés photographiques se créent dans les années 1880. La Société française de photographie (SFP), puis la création de la Société d'excursions des amateurs de photographie (SEAP) en 1887, puis le Photo club de Paris en 1888. Le nombre d'associations ne cesse de se multiplier au début du XX<sup>e</sup> siècle, on atteint le nombre de 120 associations en 1907.

Le développement des activités des associations a encouragé le « novice », souvent appelé l'« amateur », à pratiquer la photographie et à progresser dans ses usages techniques certes limités. L'enthousiasme pour la photographie amateur et de ses associations a posé les premières bases de la place de l'archivage pour l'intérêt mémoriel commun à tous. La photographie du privé prend place dans les institutions publiques, les grandes institutions muséales européennes ou encore les sociétés de photographies.

« Peu importe sous quel angle on s'intéresse au médium, que ce soit d'un point de vue technique, socio-historique, esthétique, (...), force est de constater que la valeur de témoignage ou de trace qui correspond au « ça a été » de la sémiologie martienne constitue l'essence même de la photographie. »<sup>17</sup>

Dès qu'une association ou un musée s'empare de fonds photographiques de familles, ces derniers disposent d'un rapport différent entre le spectateur et l'image. Ces institutions entraînent ces fonds photographiques vers un usage et un enjeu plus ciblé. Les institutions changent le statut des photographies, car en les déplaçant dans un lieu public elles perdent

---

<sup>17</sup> Roland Barthes, *la Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Éditions Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, pp. 119-139.

leur intimité. Le regard porté sur ces photographies sera perçu différemment dans le cercle privé de la famille. Ce lieu mis à disposition pour montrer et partager différentes collections de photographies prend un statut plus valorisant à l'égard de celui qui va les regarder. Le lien entre le spectateur et l'objet dans un musée ou une institution change sa valeur, elle est symbolique et culturelle. Elle partage avec un public une histoire intime révélée à ceux qui sont présents.

« La vague mémorielle a débuté dans les années 1980<sup>18</sup>, elle s'est traduite par un intérêt soutenu pour le patrimoine et les archives. Le goût de l'archive, la fascination pour les « traces brutes »<sup>19</sup>, exprimés par Arlette Farge au sujet des documents écrits, ont aujourd'hui atteint les archives photographiques, cinématographiques et télévisuelles. Cet engouement pour l'archive (...) a fait que « l'effet archive », l'expérience du passé à travers ses traces, est souvent lié au désir d'être touché par l'expérience d'un/du temps passé avec les changements et pertes qui en résultent. Les images d'archives sont, dès lors, autant une question d'émotions qu'une question de pouvoir et de maîtrise de la mémoire. »<sup>20</sup>

Les collections de lieux institutionnels comme le musée d'Orsay et son exposition, *L'album de famille : figures de l'intime*, réalisée en 2013 préservent l'histoire d'images aux sujets marquants. Le musée Nicéphore Niepce favorise leur aspect vernaculaire et procure à chaque histoire une place importante. L'institution patrimoniale peut souvent faire des découvertes curieuses, elle a donc le privilège de mettre en lumière des albums cachés révélant des vérités à des époques peu riches en terme d'évolution sociale. C'est le cas pour le musée Nicéphore Niepce, une de leur acquisition avec l'aide du FRAM (Fonds Régionales d'Acquisition des Musées) a été un lot d'album de photographies d'amateurs entre 1920 et 1935. Il s'agit de plus de 1000 photographies illustrant la vie d'un homosexuel et de ses amis.

---

18 Pierre Nora, « La notion de patrimoine », *Les Lieux de mémoire*, tome 2, La Nation, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 1997, pp. 1433-1469.

19 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions Gallimard, collection La librairie du xxe siècle, 1989, p. 19.

20 Jacques Derrida, *Mal d'archive, Une impression freudienne*, Paris, Galilée, collection Incises, 2008 [1995], p. 111.



Fig. 7, 8 : ANONYME, *Sans titre*, 1940.



Fig. 9, 10 et 11 : ANONYME, Lot d'albums de photographies amateurs, 1920 - 1935.

Le premier album raconte l'enfance du protagoniste principal des albums et présente des photographies de son cercle familial proche. Les six autres sont des compilations chronologiques de voyages, de scènes du quotidien, de jeux, de fêtes. La plupart des photographies ont été réalisées en Suisse et quelques unes en France. Les sept albums constituent un témoignage rare de l'émancipation homosexuelle à partir des années 1920 en

Europe. Exposées dans des institutions photographiques, ces photographies du privé prennent ainsi une tournure différente. Elles racontent la face cachée d'une famille, d'une personne, pour qu'une fois dévoilée au public, comme l'album du jeune homme cité plus haut, elles s'insèrent en tant document historique et conteur d'un passé. Le musée représente une des institutions clé pour assurer aux générations futures la connaissance et la compréhension de notre époque.

André Gunthert critique cette institutionnalisation de la photographie vernaculaire dans les musées : « La photographie amateur ou commerciale figurant parmi les expressions essentielles de la culture moderne, la plupart des collections de musée sont à considérer comme des échecs retentissant(...). Pour une compréhension plus approfondie de la situation dans son ensemble, c'est sur les étagères des supermarchés et dans les poubelles qu'il faut regarder. »<sup>21</sup>



Fig. 12, 13 : SCHMID Johann, *Bilder Von Der Strasse*, 1982 - 2007.

L'artiste Johann Schmid en est la preuve par son travail à travers *Bilder Von Der Strasse*. Il commença en 1982 à ramasser et collecter des centaines de photographies trouvées dans la rue. Aucune intervention artistique n'a eu lieu, sauf la date et le lieu où chaque image a été trouvée. Cet acte de rejet de la photographie en éliminant des souvenirs, encourage le spectateur à imaginer des histoires et des questions sur l'émotion qui pourrait justifier une destruction de l'image. L'intention de l'artiste a été de produire un inventaire des

---

<sup>21</sup> Diane Dufour et Christine Vidal (sous la direction), *L'image déjà là, Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Marseille, Les carnets du Bal 02, Le Bal / Images en Manoeuvres Éditions, 2011, p. 81.

photographies perdues laissant la possibilité de reconstruire le document et d'installer une part de leur histoire à travers des pièces manquantes de l'image. Ces images montrent une autre facette de la vérité photographique. Ce recueil d'images trouve place dans *The Photographers Gallery* à Londres en 2007, bien que le travail de recherches d'images ait commencé trente ans auparavant.

La collecte et l'organisation des documents photographiques par classification traitent alors déjà de ces derniers comme témoignage et de ressource de preuve à l'image.

## **b. Le document photographique comme témoignage**

La photographie du privé a toujours suscité l'intérêt des institutions ou des professionnels curieux des histoires d'anonymes, elle transmet des souvenirs et des moments anodins. Son rôle dans la société et dans notre culture de l'image a profondément changé avec l'accumulation des fonds d'archives photographiques présentant à la fois des fonds anciens et présents de corpus variés, telles que la photographie historique et familiale.

« Du statut documentaire au statut d'œuvre, la photographie de famille flirte d'une sphère à l'autre. Du cercle privé à l'exhibition publique elle se livre aux yeux du plus grand nombre. Une visibilité qui surprendrait très certainement les photographes de famille, les sujets de ces clichés en noir et blanc, mais qui devient pourtant peu à peu la norme de la photographie de famille contemporaine. »<sup>22</sup>

À l'heure de la diffusion des prises de vue à grande échelle, l'exposition de photographies de l'intime ne surprend plus. Elle se multiplie, se dévoile avec une grande facilité voire déconcertante. Le partage de l'image et de la transmission est une évidence, elle sera diffusée et exposée au public. Cette photographie du privé se partage aux yeux de tous, cela devient compulsif, partager en masse dans un but de montrer le progrès personnel et le bonheur en général. La frontière entre le public et le privé est très mince, elle n'existe presque plus, due à un usage effréné du partage sur les réseaux sociaux. La photographie du privé désire témoigner d'un attrait dans la société et des usages du passé pour le présent.

---

<sup>22</sup> Hélène Virion, *La photographie de famille. Des albums aux cimaises, Privé/Public*, Questions théoriques, [En ligne], disponible sur [questionstheoriqueslarevue.com](http://questionstheoriqueslarevue.com), 2017, p. 11, consulté le 17 février 2019.





Fig. 14 : ZGORECK Kazimir, *Famille polonaise posant dans son magasin*, Photographie noir et blanc, 1920 - 1930.



Fig. 15 : SCANZAROLI René, *La famille Scanzaroli, venue d'Italie, au Parc Montreau de Montreuil*,



Fig. 16 : ZGORECKI Kazimir, *Famille polonaise posant dans son jardin d'une cité minière*, Photographie noir et blanc, Photographie noir et blanc, 1920 - 1930.

Les institutions participent à prouver la valeur symbolique comme document et preuve véridique à l'image. Ces photographies offrent des images du passé et constatent autant un intérêt par les professionnels des institutions que par les spectateurs amateurs.

« L'amateur féru d'histoire s'intéresse avant tout par le document photographique aux caractéristiques des divers éléments exposés et aux contextes des clichés; il recherche plutôt des épreuves ou même des reproductions présentant des images originales permettant de documenter un sujet, illustrant une facette méconnue du passé et surtout ajoutant à nos connaissances historiques sur un lieu, une activité, un évènement et même un personnalisé; il attachera certes plus de valeur à un

tirage original mais beaucoup plus à la signification du contenu ou à la notoriété et à l'importance de son photographe. »<sup>23</sup>

« L'analogie cesse également d'être un impératif pour la « photo de famille », en raison des liens souvent étroits qui unissent le modèle, le photographe; le cliché et les destinataires. la mémoire familiale, la communauté d'expérience, ou les sentiments, viennent pallier les éventuelles défaillances et dissemblances des clichés les plus frustrés. »<sup>24</sup>

Si la photographie du cercle du privé délivre un ordinaire et une banalité, elle relève aussi d'un caractère documentaire et testimonial. Dans le processus de prise de vue dans un cercle intime et de manière amateur presque protocolaire de la photographie de famille, celle-ci restitue la photographie dans un contexte identitaire et historique. La vérité n'émane pas du support, mais appartient au moment présent, elle s'attache au support de la photographie. La photographie existe sous une forme de vérité, de par sa capacité à retranscrire le réel en image sur un film ou un tirage, pour ensuite le « toucher » sur un support physique et le conserver tout au long de la vie. Il est impératif que le support photographique se veuille document ; une preuve inaliénable de l'instant capturé avec l'appareil photographique. Ces photographies du privé gardées, puis collectées portent une valeur documentaire et historique une fois que le regard du public vient se poser dessus.

De nombreuses institutions portent une grande importance à des collections de photographies de l'intime familial. Le musée de l'Histoire et de l'Immigration dispose d'un fonds photographique varié et riche de récits familiaux à travers l'histoire. La photographie de famille illustre alors la place de témoignage dans l'histoire. Le musée en question retrace les immigrations en France de familles à travers des fonds photographiques familiaux. Ces familles décidées de partir en masse vers un destin moins modeste pour la France, font partie de l'histoire du pays et de sa construction identitaire. Cet exil forcé est le reflet d'une époque de grande pauvreté et de changement géo-politique qui a eu lieu dès les années 1900 à nos jours.

---

23 Normand Charbonneau, Mario Robert, *La gestion des archives photographiques*, Presse de l'université du Québec, 2001, p. 69.

24 André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Édition Folio essais, 2012, p. 102.

### **c. La place artistique et culturelle de la photographie du privé dans le domaine public**

Comme tout objet ancien, les albums de famille s'achètent depuis plusieurs décennies aux puces, sur internet ou se transmettent. Ces archives privées intéressent aujourd'hui de nombreux artistes. Le passé touche l'amateur et le professionnel. L'objet photographique d'archives devient de plus en plus rare et précieux, cette préciosité est due à un passé caché et anonyme. Cette curiosité nous amène à vouloir creuser dans ces archives pour exposer au public ces histoires et ces visages longtemps perdus puis enfin retrouvés.

Prenons le cas de Vivian Maier ; la photographe cachée du XXe siècle devient la photographe la plus célèbre de la planète au XXIe siècle. C'est en 2009 que la photographe fit son apparition au grand public à travers ses photographies trouvées par un jeune artiste, John Maloof. Il acheta par hasard une valise de négatifs, diapositives et de tirages lors d'une vente aux enchères. Il découvrit plus de 120 000 photographies ; frappé par le sens du cadrage, de la sensibilité et de la sincérité des sujets photographiés par Vivian Maier, John Maloof décida de montrer au monde la vie de cette photographe inconnue.

Il y a peu encore, les photographies étaient conservées dans les maisons, dans des boîtes ou des albums. Leur accès était limité à un cercle réduit de personnes. Elles le sont désormais pour tous. L'ère du numérique et d'internet changea notre rapport à cette photographie. Il est maintenant possible d'accéder à des archives de photographies via internet. De nouvelles pratiques de stockages et d'échanges de photographies se forment, encourageant de nouvelles pratiques photographiques, au delà du cercle intime.

« Evidemment, le passage au numérique n'a pas seulement modifié la façon dont nous utilisons, diffusons et regardons les images, mais aussi la façon dont les images du passé s'inscrivent dans la conscience et s'y épellent avec d'autres images provenant de contextes et de temporalités différents. »<sup>25</sup>

Ce flux incessant de l'image devient oppressant dans la création de nouvelles œuvres photographiques. L'efficacité de celle-ci peut être remise en question. La photographie est alors devenue un matériau disponible pour d'autres images, d'autres usages. Ce réemploi

---

<sup>25</sup> Alexander Streitberger, *La persistance des images*, Les carnets du Bal 05, Le Bal / Les Editions Textuel / Centre national des Arts Plastiques, Paris, 2014, p. 221.

donne lieu à de multiples histoires complémentaires de celle initialement proposée, il propose également une construction inédite d'une opération sur l'image pour en raconter un récit à caractères historiques et identitaires. Ce deuxième usage se veut réparateur à une histoire perdue, il met l'accent sur sa valeur véridique et documentaire.

« L'image d'image met en question les images : elle nous permet de réfléchir, de critiquer et de pousser les images qui nous entourent vers d'autres ailleurs. On peut alors se demander : qu'en est-il de l'art du refaire, des (re) faire photographiques, face à une image (d'image) qui quitterait la fixité de l'être pour s'ouvrir vers l'étant ? Quand on passe d'une image qui est à ce qu'elle peut, sans cesse, devenir, ou à une image qui en devenir. »<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> François Soulages et Bruno Zorzal, (sous la direction) *Images d'images*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017, p. 92.

## II. L'exploitation de la photographie du privé pour sa valeur documentaire et historique

*The American Snapshot* fut la première exposition consacrée aux pratiques amateurs par le Muséum of Modern Art de New York en 1944.

Cette exposition a voulu placer en avant l'amateur et sa pratique dans le cadre artistique que lui procure l'exposition. Celle-ci a contribué à l'étude de cette photographie domestique et de ses usages en dehors du milieu intime. Tout comme en 2015, la photographie vernaculaire a pris place aux Rencontres de la photographie d'Arles, intitulée « *Vernaculaires !* », cette exposition a retracé trois séries de la collection de Jean-Marie Donat. Ce sont des images dépréciées, incomprises mais grâce au regard du collectionneur elles redoublent de mystère et d'intérêt.

Bien que vu précédemment, ces pratiques photographiques amateurs ont évolué avec l'arrivée et l'évolution du numérique, les photographies personnelles se sont ajoutées sur internet pour alimenter les plateformes des réseaux sociaux. Les photographies produites aujourd'hui seront les archives de demain.

Cependant ces photographies intimes d'archives deviennent le sujet d'études de plus en plus d'artistes photographes, curieux et touchés par une histoire du passé. Il est question ici de l'exploitation de celles-ci vers un réemploi du support. Donner un deuxième usage à une image ou un corpus de photographies pour lui attribuer d'une part un second sens, et d'autre part une prolongation de son idée initiale. Le second sens alimente le premier, le reconstruit et progressivement lui apporte une nouvelle création. Ce préfixe « re » importe dans l'idée du second usage à partir d'un matériau déjà présent. Le mot « réemploi » par principe éthique consiste à garder l'usage propre du matériau initial, sans détournement de la réalité mais en proposant un nouvel usage et/ou de nouvelles recherches propres à ce matériau. Il fait preuve d'un attachement à la vérité pour suivre le récit photographique.

Quel statut ces images d'amateurs ont-elles une fois déplacées de leurs champs d'origine vers l'espace artistique ? Déplacées, manipulées puis modifiées. Que racontent-elles ? Que dévoilent-elles de nous ?

## **1. L'image du privé dans la sphère documentaire et artistique**

La place artistique des récits photographiques est mise en évidence lors de productions d'éditions ou d'expositions. Dès lors que le document vernaculaire sort de son lieu dominant, tel que l'endroit domestique, il prend une toute autre dimension vis à vis de celui qui la regarde. Le changement d'état du privé au public implique un changement de valeur sur la photographie.

### **a. La place de l'artiste dans la diffusion de ses photographies**

*The Anonymous project* est un collectif qui regroupe des collectionneurs de photographies d'anonymes, essentiellement de collectes américaines et en couleurs. Ils sont à la recherche d'une ou plusieurs raretés photographiques, comme une situation anodine ou comique. Leur but est de remettre des situations banales au goût du jour, tel est leur mot d'ordre.

Pour ce projet ils collectent, numérisent et cataloguent ces négatifs et diapositives. Une fois la collection créée et stockée, une base de donnée unique est établie. C'est avant tout une ressource pour les étudiants et les historiens de la culture, ou tout simplement pour quiconque souhaitant faire le point sur la vie de ces périodes et curieux de les voir. Emmanuelle Alkin et Lee Shuman les fondateurs du projet, achètent les lots, les reçoivent, les éditent, parfois en plus, ils trouvent des petits mots intimes inscrit par les anonymes aux dos des images. Une fois l'édition fini, l'étape de numérisation est nécessaire, suivent ensuite la numérotation et le classement des documents photographiques.

Par exemple, à certains moments, un chien qui saute, une pause dans la piscine, une célébration de famille, s'identifient à un quotidien qui est proche. À travers ces anonymes, notre vie se calque dessus de manière spontanée et réelle. L'idée est de confronter et de mettre ensemble les images. La conservation de ces images constitue la partie la plus difficile de cette entreprise, mais cruciale pour la création d'expositions, d'événements interactifs, de catalogues et de livres. Des expositions issues de cette collection sont prévues, elles se construisent autour de thèmes divers, tel que « l'amour », « l'amitié » ou « la solitude ». Les possibilités d'exploitation des thématiques sont illimitées. Il est nécessaire de se plonger dans

ces photographies, retraçant des moments déjà vécus, comme les vacances et les sorties en famille, ces images d'anonymes sont intimement liées au lecteur. Aucun des personnages affichés sur l'image n'est identifié, de même pour les photographes, ils restent dans l'anonymat. Ainsi ceux qui les ont fournis ou les photographes de ces images, ne seront jamais connus, ni partagés. Presque toujours, ces photographies ont été prises pour répondre à un désir personnel de savourer un moment dans le temps. Souvent, ces photographies amateurs sont techniquement imparfaites et d'autant plus convaincantes en raison de leurs imperfections.

Ici, le choix d'*Anonymous Project* s'opère par des critères liés aux différentes périodes de la vie. « *We Were Young* » relate la période de la jeunesse, autant l'enfance que la fin de l'adolescence aux Etats-Unis. Il n'y a pas de réels choix photographiques tels que le cadrage, la focale de l'objectif ou la distance. Les personnages photographiés sont dans ce cas là des critères majeurs sur l'image, car il est possible de déceler la période photographique et les personnages associés à celle-ci.



Fig 1 : Anonymous Project, *When We Were Young*, États-Unis, 1970.



Fig. 2 : Anonymous Project, *When We Were Young*, USA 1971.

En rassemblant des images, de nouvelles histoires sont racontées. De même que pour *Anonymous Project*, l'artiste Joahnn Schmid a eu comme projet de faire un livre intitulé *Other People's Photographs* alimenté grâce à des hébergements en ligne d'images entre 2008 et 2011. Il constitue un recueil en classant ces images trouvées sur internet et les organisent à

partir de recherches fréquemment demandées par les amateurs. L'accumulation et l'organisation ordonnées par thématique, constituent une encyclopédie de la photographie vernaculaire à l'ère du numérique. Cette démarche de classification réalisée par l'artiste, tout comme celle de *Anonymous Project*, n'est autre que le résultat d'une diffusion et d'un réemploi singulier de l'image. La présence de critères prédéfinis et pointus symbolise les pratiques sociales et l'évolution des styles de chaque individu à travers cette « encyclopédie » de la photographie.

En classifiant ces photographies par thématiques de manière archéologique l'artiste met en avant l'évolution des usages communs et des regards portés sur la photographie. Sa série collectée autour des photographies de plats alimentaires relève d'une tendance du XXI<sup>e</sup> siècle. L'action d'organiser et de réorienter les photographies en plusieurs thématiques revalorise déjà la photographie en soi. La date, le lieu, la chronologie, le thème en commun, ces caractéristiques favorisent un réemploi de la photographie. Le sens initial de chacune des photographies déjà existantes change. Elles révèlent alors un passé mais laissent au spectateur la possibilité d'amener de nouvelles histoires collectives.

Avec l'avènement du numérique, l'importance et la nécessité de devoir photographier sont devenues une pratique banale. À travers ce recueil d'images, Johann Schmid souhaite mettre en avant cette pratique excessive, et les rassemble pour révéler ainsi un caractère naturel de la pratique photographique populaire de cette époque, presque sensiblement moqueur.

Bien que de nombreuses réalisations de réemplois sont axées sur des choix de réorganisations de photographies, de typologies et d'archivages, il existe d'autres types d'interventions sur ce même support.

## **b. Des zones d'interventions ciblées pour faire dialoguer le présent et le passé**

La photographie que l'on garde, celle rangée dans notre portefeuille, dans une boîte au fond de la commode, ou celle encadrée dans le salon, celle-ci est précieuse. Elle dispose d'une valeur sentimentale et personnelle. Cela peut être la photographie qui retrace notre enfance, celle du mariage de nos parents, ou bien nos parents à l'adolescence... La liste est longue et les histoires de familles sont infinies.



« Un symptôme supplémentaire de la perte du lien avec le monde se manifeste dans la pratique, désormais courante chez les artistes, des images d'images : une image, et non le monde, servant de référent, le régime de la vérité et de la preuve basé sur l'image-empreinte des choses vacille d'autant. »<sup>1</sup>

De nombreux artistes photographes contemporains ne sont pas à l'origine des créations de leurs oeuvres mais ils sont les reproducteurs de leurs images. En exploitant les nouvelles possibilités d'autres images, ils emploient une seconde fois celles-ci en proposant des récits proches du réel et revendicateurs d'un ou plusieurs évènements.

### Les Archives d'un présent, de Catherine Poncin

Au regard des artistes photographes qui aiment et se passionnent d'histoires, Catherine Poncin se dénote des situations du passé en proposant *Les Archives d'un présent*, une série photographique et installation vidéo regroupant des archives autour des déplacements forcés de victimes du conflit armé en Colombie.



Fig. 3, 4, 5 : PONCIN Catherine, *Saisies de vos traits, disparus*, 2015.

---

<sup>1</sup> André Rouillé, *La photographie*, Paris, Éditions Folio Essais, Gallimard, 2005, p. 185.

L'artiste travaille à partir de collectes de photographies de famille mais aussi de témoignages profonds et intimes sur l'histoire du conflit. Elle rencontre les personnes concernées par l'histoire afin d'obtenir des témoignages présents mais aussi une trace visuelle du passé. Ce projet occupe alors une place importante dans la mémoire de ces rescapés du conflit. L'artiste a essentiellement construit son récit à partir de témoignages et d'archives tout en gardant l'émotion frappante du conflit en mettant en avant la douleur impacté sur ces personnes. Ce n'est pas sur l'histoire du conflit que l'artiste travaille mais à partir de ces rencontres et collectes de photographies.

« Retablos » est le nom donné aux photographies originales des disparus de Colombie que l'artistes étudie , ce sont 32 portraits. L'artiste a exercé un travail avant tout d'archives mais aussi de restauration à partir de fichiers numériques. Elle rephotographie et scanne les images déjà existantes pour les fragmenter et les mettre en scène. Celles-ci sont originellement usées par le temps et les manipulations. Ainsi, fragiles et usées, elles s'effacent se modifient et transforment les visages et la matière photographique, laissant place à des pixels ou à certains aspects du visage. Le contour du visage s'estompe, l'image semble être déstituée de la peau et des organes humains. L'usure des photographies se creuse dans les traits du visage qui laisse une forme de disparition. Il n'est pas question de connaître l'originale et la fausse, puisqu'elles sont toutes mélangées et retravaillées. Les visages sont marqués par l'appropriation de l'artiste, à la fois trouble et distincte, ils sont « évocateurs d'une grande émotion. Ces portraits appuient le document photographique comme preuve, celui de témoignages, sans montrer la réelle source du conflit, mais en dévoilant des visages, des identités à la limite de l'effacement. Cette altération contrôlée consiste à montrer les effets de la douleur et de la marque du conflit sur ces visages qui l'ont réellement vécu. Ainsi Catherine Poncin dévoile les mémoires de l'histoire de l'horreur de ce conflit par l'image. La vérité de cet évènement historique est révélée par l'image.

« (...) dans la photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe: de réalité et de passé. (...) Ce que j'intentionnalise dans une photo (ne parlons pas encore du cinéma), ce n'est ni l'Art, ni la Communication, c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la Photographie.

Le nom du noème de la photographie sera donc : « Ça-a-été » (...) cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou

spectator); il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. »<sup>2</sup>

On reconnaît alors que l'image photographique est la réalité passée d'un événement dès lors qu'elle dispose d'une trace sur papier.

La notion de Roland Barthes sur le « ça a été » repose sur la façon de continuer le passé au présent, le présent étant naturellement l'étape suivante du passé. Les photographies des visages présentées par l'artiste sont le passé d'un présent ancien. Roland Barthes comme Catherine Poncin, s'installent dans le passé afin d'explorer l'histoire et les visages. La théorie du philosophe s'affirme dans l'intention de l'artiste, « ce passé non chronologique, non successif, (...), ce passé pur qui ne passe pas mais qui est, c'est précisément le passé de la mémoire. »<sup>3</sup>

Ce corpus de travail trouve son aboutissement, au-delà de l'exposition à l'Alliance Française de Bogotá, dans un livre d'artiste, édité par Filigranes en 2015, qui rassemble ces différentes iconographies pour faire écho à la dimension mémorielle et patrimoniale du projet *Archives d'un présent*. Il est question de garder un corpus d'images d'archives d'ordre intime pour le divulguer dans nos mémoires collectives. Par ce travail de récupération et d'exploitation des documents, Catherine Poncin arrive à mêler passé et présent à partir de photographies et de témoignages. La photographie est document, elle parvient à raconter et à prouver grâce au réemploi par des artistes contemporains. André Rouillé souligne l'emploi par ces derniers du matériau-photographie à partir de photographie-document. Comme si l'emploi de ces photographies avait changé leur fonction documentaire dans un matériau pour l'art contemporain.

Le travail de l'artiste a notamment été de les ranger, d'en constituer des fichiers numériques afin de rejoindre le patrimoine visuel colombien. De ce travail, ressort le besoin de rendre visible l'invisible. Ces disparitions forcées des personnes en Colombie exigent ce travail de mémoire, comme si ces visages une fois retravaillés par Catherine Poncin seraient d'une certaine manière des disparitions imagées. Les manipulations physiques sur l'image et l'usure sur celle-ci alimentent la disparition.

---

2 Roland Barthes, *La Chambre Claire*, Oeuvres complètes, Paris, Éditions Seuil, 1980, p. 851.

3 André Rouillé, *La photographie*, Paris, Folio Essais, Éditions Gallimard, 2005, p. 294.

Certes, ce réemploi exige une part d'appropriation ; des images mais aussi de l'histoire qu'il en dégage. La place du récit historique est aussi importante que celle de l'image, la fonction documentaire du support est liée au récit historique des photographies mais aussi de ce que l'artiste en fait. De nombreux autres artistes ont fait le choix de réemployer des photographies, qui leur appartiennent ou pas, pour dénoncer et conduire un récit photographique encore en possible écriture.

### **c. Raconter l'histoire du passé au présent : l'exil un héritage culturel**

La frontière entre le travail de photographe et d'historien est minime. L'un est étroitement lié à l'autre ; le regard et la curiosité du photographe s'allient à une vérité de l'histoire. Cette perméabilité se lit dans des récits photographiques, d'auteurs de petites histoires qui font l'Histoire. En se confrontant à l'histoire, le photographe impose des formes et des regards sur l'image manquante de ces récits.

#### *Un camp pour les bohémiens, de Mathieu Pernot*

Le travail de Mathieu Pernot, *Un camp pour les bohémiens*, est une expérience photographico-historienne. Dans sa série, ensuite publiée dans un livre par les éditions Actes Sud, le photographe part à la recherche de tout type de documents sur le camp d'internement de Salier en Camargue pendant la Seconde Guerre Mondiale. Il constate en effet le manque de traces des camps d'internement et de concentration destinés aux tziganes. Cette exploration lui permit de trouver aux Archives Départementales des Bouches-du-Rhône des cartes anthropométriques des personnes de la communauté tzigane internées dans ce camp vers 1942/1944 en France. Ces cartes représentaient les cartes d'identités attribuées à cette communauté afin de les identifier, elles étaient constituées de photographies de face et de profil. Ce devoir de mémoire et de témoignage est important car il relie l'histoire d'une communauté passé à son présent.

« C'est très différent des juifs qui avaient la capacité de faire ce travail d'enquête et de témoignages. Les Tziganes ne sont pas du tout dans une culture écrite, ni organisée. Les questions qui m'intéressaient étaient de savoir si eux voulaient en parler, donc l'idée était de confronter les archives administratives, des photographies et des documents de police à leur témoignage orale et de refaire une

photographie de ces gens là 55 ans après.(...) C'était aussi d'interroger ce qu'est l'historiographie, qui l'écrit et comment on l'obtient. Finalement une communauté, si elle n'écrit pas son histoire, a-t-elle une histoire ? Comment la faire exister ? C'est donc intéressant de confronter une parole orale et une archive écrite. Et de voir le récit qui a émergé à partir de la confrontation des deux. »<sup>4</sup>



Fig. 6 : PERNOT Mathieu, *Un camp pour les Bohémiens*, Photographie noir et blanc, 1998 - 1999.



Fig. 7 : PERNOT Mathieu, *Un camp pour les Bohémiens*, 1998/1999, Photographie monochrome, carte anthropométrique des archives du Bouche-du-Rhône, 1942 - 1944.

L'histoire de cette communauté pendant la Seconde Guerre Mondiale, n'étant pas inscrite dans notre histoire écrite, Mathieu Pernot décida de l'écrire. La nécessité était de raconter l'histoire de ces camps par les gens de cette communauté qui l'ont vécu. Ainsi relier les photographies d'archives de ces cartes anthropométriques à des portraits photographiques actuels de ces mêmes personnes était une ode à la mémoire qui les habite. Le camp de Salier, étudié par le photographe, a été l'un des camps regroupant des Tziganes pendant la guerre. Alors, faire rencontrer les photographies et les témoignages oraux semblait indispensables pour garder en mémoire les témoignages des survivants de ce camp. Mathieu Pernot déclare : « Un camp pour les Bohémiens est un récit qui constitue un événement historique singulier

---

4 Mathieu Pernot, Entretien réalisé par Amanda Sellem, Paris, 25 mars 2019, Annexes 3 p. 109.

dans l'espace de l'irréel dans la mesure où il fait survenir une discontinuité dans le réel du spectateur. »<sup>5</sup>

Ces témoignages constituent à travers les récits photographiques, une part de l'histoire et de témoignage d'une communauté à l'écart d'une société. Mathieu Pernet questionne grâce à *Un camp pour les bohémiens*, la place de la mémoire dans notre histoire et l'importance qui lui est attribuée. Ici, les documents d'archives de 1940 se confondent presque avec les portraits réalisés par le photographe en 1998. Les documents du passé et du présent sont archives, ils se fondent dans un passé continu car ils constituent une mémoire collective nourrie par une communauté toujours présente à nos jours.

L'histoire d'une communauté est alors écrite, ces témoignages photographiques et auditifs rassemblent des morceaux de l'Histoire. Tout comme des récits autobiographiques, la photographie et le document d'archive sont vecteurs de nouveaux récits photographiques par les artistes contemporains. L'action de l'artiste est de réutiliser la matière première pour comprendre le passé mais aussi son identité. Ce rapport à l'archive est inaliénable à cette quête lancée par le photographe, il certifie le matériau photographique dans l'acte documentaire et historien du photographe.

## **2. Réécrire à partir d'une matière première photographique pour écrire son autobiographie**

La photographie se conçoit comme un matériau photographique; récupérer des photographies, analyser et s'y projeter répond à une forme personnelle d'un récit photographique. Collecter un corpus d'images pour s'y identifier, et y interpréter une trace d'une histoire personnelle et d'une histoire impersonnelle, cela fait partie d'une exploitation personnelle et impersonnelle à but identitaire.

---

<sup>5</sup> Luiz Claudio Da Costa, *Le récit de l'Histoire et le déstabilisation de la notion de point de vue*, texte publié dans le cadre du colloque "Nouveaux enjeux pour le récit contemporains" organisé par LESA (université Aix/Marseille) et l'université de l'Etat de Rio de Janeiro, 2014, [en ligne] disponible sur : [www.mathieupernet.com/textes\\_15.php](http://www.mathieupernet.com/textes_15.php), consulté le 30 avril 2019.

Réfléchissant aux manières dont les artistes ont employé des images photographiques trouvées, Benjamin Buchloh décèle une dichotomie : « entre d'une part une stratégie de choc percepteur qui serait caractéristique des avant-gardes historiques, et, d'autre part relevant d'une démarche de l'archive. La première est purement ancrée dans l'instant présent, la seconde est à l'inverse habitée par la question de la mémoire. »<sup>6</sup>

### **a. Reconstruire un récit autobiographique à partir d'archives familiales**

La photographie est un document historique et documentaire. Il fait preuve d'une vérité et d'une authenticité. Les photographies sont tirées de plusieurs cotés, entre revendiquer des images d'une réalité, révéler une fausse vérité ou transmettre un rapport juste à l'histoire. Les usages du réemploi de corpus d'images par les artistes sont créateurs de nouveaux enjeux. Notamment l'enjeu de la mémoire pour reconstruire l'histoire d'un passé. Si le passé est ancré dans nos archives familiales, il est toujours en phase avec notre histoire au présent. Par cette force de création à partir de photographies préexistantes, l'intention de renouveler à partir de nouveaux récits est une problématique actuelle. Comment renouveler une écriture photographique à partir d'une image source de réalité ?

#### *Le Damas des autres*, de Poline Harbali

*Le Damas des autres* est un projet constitué d'une série de photographies de la famille de l'artiste, Poline Harbali. La photographie est dans ce cas d'étude une trace d'un passé proche dont l'artiste se sentait à la fois exclue de son histoire et aussi proche de sa famille. Elle a décidé de recréer un lieu qui n'existe pas, mais qui pour elle fait preuve de vérités personnelles afin de se rapprocher de sa vie familiale séparée entre l'Europe et la Syrie.

« Mon travail s'est développé au début avec une urgence de quête existentielle sur la partie de mon identité qui était liée à ma généalogie, à ma famille dont l'accès était impossible.(...) Des photographies anonymes n'avaient donc à ce moment-là

---

<sup>6</sup> Buchloh, « Gerhard Richter's Atlas : The Anomic Archive », October n°88, printemps 1999, p.118-119, cité dans DUFOUR Diane et VIDAL Christine (sous la direction), *L'image déjà là*, Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma, Les carnets du Bal 02, Le Bal / Images en Manoeuvres Editions, Marseille, 2011, p. 29.

aucun intérêt puisque c'est mon histoire qui m'a développé cette urgence de création, au départ en tout cas. »<sup>7</sup>

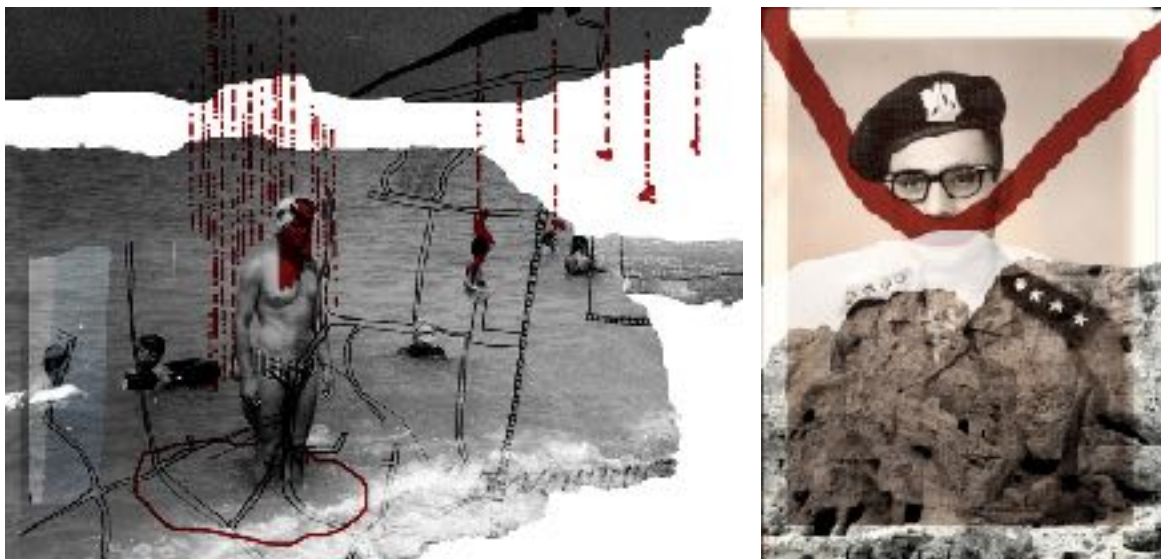


Fig. 8, 9 : HARBALI Poline, *Le Damas des autres*, 2016.

Au delà de l'histoire qui relie l'artiste à ces photographies, ce besoin d'expérience est présent pour donner à voir et passer à la suite, afin de se détacher du passé.

Cette urgence de création à partir de photographies familiales pour raconter un passé entre le déchirement et l'exil, s'exprime par un réemploi sur le matériau photographique. Le collage et la peinture sur ordinateur sont les outils privilégiés de l'artiste. Bien que ces images d'archives soient existantes comme matériel papier, Poline Harbali les reçoit et les travaille sur l'ordinateur. Entre les archives papiers et les outils numériques, l'artiste mêle passé et présent entre deux matérialités de supports. Cette histoire pourtant personnelle peut être commune à tous, elle fait autant sens au spectateur qu'à l'artiste. Elle est lieu de rencontre et de dialogue pour reconstruire grâce à une intention plastique, une expérience dans un contexte géopolitique particulier à la Syrie et toujours d'actualité dans le monde.

Sans critère, ni protocole, le choix des images est réalisé de manière aléatoire. Chacune des images est montrée sans la trace physique de l'artiste, peinture découpage et collage. Ce travail de réemploi est en partie déjà réalisé dès l'obtention des photographies. Se détache dans cette série la figure du grand-père, mis en avant deux fois par Poline Harbali, il occupe

---

<sup>7</sup> Poline Harbali, entretien réalisé par Amanda Sellem, Paris, Février 2019, Annexes 1 p. 102.



une place essentielle. L'artiste affirme son intention : « Pour moi, elles encadrent mon propos en donnant à voir l'ambivalence et l'ambiguïté des enjeux de la guerre à échelle humaine et vice-versa. »<sup>8</sup>

Au delà de l'enjeu historique et testimonial, les photographies servent aussi d'une base esthétique à l'artiste photographe. Les traces de peinture informatique et les dessins sur le support prennent justement sens dans l'appropriation des archives photographiques familiales par l'artiste. Elle met en résonance l'aspect politique et social face aux confrontations de son passé familial.

La photographie est donc un matériau réemployé pour étudier les thèmes de la mémoire, de l'oubli et de la disparition. Son réemploi encourage les artistes à décliner leur oeuvres autours de ces thèmes là. Le support photographique permet de garder présentement les souvenirs, ceux oubliés dans notre mémoire et qu'il est impossible de reproduire de manière imagée. Pour cela le travail éditorial et historique des photographies est essentiel.

Dans un autre registre l'exploitation du support photographique dans les archives familiales se projette comme une nouvelle enquête sur sa propre histoire. Des éléments viennent perturber notre réalité des éléments passés et racontent de nouveaux récits.

« Quand j'examine une à une les photos de ma famille, quand je prélève quelques détails en les rephotographiant, je pratique moi aussi une opération morbide, une sorte d'autopsie sur des corps figés. J'enquête, je cherche ce qui serait passé inaperçu, l'élément que le photographe n'aurait pas vu, l'erreur, la faille, l'image dans l'image. »<sup>9</sup>

### *Fissures*, de Bertrand Demenge

Dans sa série *Fissures*, réalisée en 1998, le photographe Bernard Demenge, exploite les photographies de sa vie. Non pas curieux de l'image vernaculaire que ses photographies dégagent, il se préoccupe des détails de celles-ci. Il choisit de construire un beau souvenir de son corpus de photographies de famille. Rien de réellement triste ou dramatique, seulement des moments heureux qu'il en dégage. Des couleurs, des gestes, des regards, parfois, flous ou denses en pixels, l'artiste établit une série de recadrage de moments relevant du cercle privé et

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>9</sup> Bernard Demenge, *Fissures*, 1994 - 2002 [en ligne] disponible sur : <http://levraidufaux.blogspot.com/>, consulté le 15 avril 2019.

intime. Un morceau du maillot des vacances ou une partie du déguisement de l'anniversaire de l'enfant, cette mythologie familiale comme le définit l'artiste est la composition de son album de famille.

« Voyeur après coup, chercheur d'indices déçu, je porte un regard ambigu. J'invente, j'affabule. Pour prélever une image à l'image, je retire de l'image autour d'un nouveau cadre que j'impose. Je n'ai pas à faire avec des vivants. Je choisis des décors, je profite de l'innocence de mes acteurs involontaires. Je manipule leurs expressions et j'insinue des menaces, des souffrances inexplicables. Je démonte cette volonté de bonheur affiché si peu crédible. »<sup>10</sup>



Fig. 10, 11 : DEMENGE Bertrand, *Fissure*, 1998.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 50.

L'artiste rephotographie sur le support photographique, en choisissant donc de sélectionner une petite zone particulière de l'image. Ce protocole d'exploitation de l'image et de créations nouvelles à partir d'une image préexistante, relève d'une opération de simple vérité de la réalité. Les images sont de caractère banal et ordinaire, rien n'est surprenant, pourtant ce réemploi des images amène une nouvelle façon de penser la photographie de famille et ses souvenirs. La réalité de l'image en est presque déformée, l'essence du souvenir familial se rencontre avec l'action présente de l'artiste explorant ainsi ses possibilités identitaires. Ces moments mis en avant par Bertrand Demenge, sont des scènes de semblants de fictions dans une réalité familiale pourtant réelle.

Avant tout exploiter des archives familiales est un acte de curiosité qui subsiste chez chacun d'entre nous. Les photographies de familles retracent un passé et des mystères encore vastes actuellement. Le sentiment de curiosité des photographies et la compréhension du sens sont indéniables. Exploiter des albums de famille propre à chacun, est devenu une réelle quête et introspection dans sa vie intime.

Les travaux sur l'écriture de soi se sont multipliés à travers les diverses expériences vécues pour comprendre et connaître son identité. Le passé et le présent participent à nos propres vies, et le support photographique aide à clarifier des mystères du temps ou des traumatismes familiaux. Le désir de donner sens aux personnages de notre propre album de famille est une manière d'attribuer une valeur à la fois historique et sentimentale à sa famille.

### Family Ties, Kalen Na'il Roach

« Dans le cas des archives photographiques de ma famille, dit Kalen, je pense que je tente de donner un sens aux personnes que je vois sur les photos. Ce sont certaines des personnes dont je suis le plus proche, pourtant je regarde leurs photos et souvent, elles me sont méconnaissables. » <sup>11</sup>

Le photographe Kalen Na'il Roach s'est emparée de photographies de sa famille, curieux et sensible aux personnages sur les images il décide d'y ajouter sa propre interprétation qu'elles lui évoquent.

---

<sup>11</sup> Kalen Na'il Roach, entretien réalisé par le *Paper Journal*, USA, 2017, [en ligne], disponible sur : <https://paper-journal.com/interview-kalen-nail-roach/>, consulté le 20 avril 2019.

Son interprétation existe par le biais de dessins, d'égratignures, de marques qui sont présents pour créer une vision plus complexe et complète de sa famille. Tout comme la photographe Poline Harbali, Kalen Na'il Roach tient à interagir avec sa famille et son identité, les divers outils de collages et de dessins sont des éléments qui relient le passé avec le futur.

« Avec le temps, le rapport de l'individu aux images s'inverse, car ce sont elles qui deviennent progressivement le centre de réorganisation de la mémoire et du récit. Oubliées les déformations, oubliés les oublis, la vérité se réinvente à partir de ses traces laissées un jour sur le papier. Le pouvoir des photographies est immense. »<sup>12</sup>

### Algérie, les cahiers, de Bruno Boudjelal : entre quête du passé et histoire du présent

« Quel sens donner à la « valeur documentaire » d'une image? Comme l'explique Françoise Niney : « « La valeur documentaire » est singulier, trompeur et intenable, car il n'y a pas de valeur « en soi », ça dépend du cas, c'est-à-dire non seulement de la « nature » de l'archive mais aussi des questions que l'on se pose, qu'on lui pose, et de sa remise en intrigue dans un nouveau film, un nouveau contexte. »<sup>13</sup>

Les enjeux et les questionnement sur passé au présent sont le centre du propos tenu par les artistes habités par un renouveau du récit visuel à travers l'archive. Confronter des documents photographiques aux cotés de récits du présent, est le témoignage construit du photographe Bruno Boudjelal. Présent dans une importante partie de son travail, le travail du passé, sur ses origines et son histoire représente un témoignage plastique et historique pour l'auteur.

Dialoguer le passé et le présent, c'est faire coexister le présent et le passé. Bruno Boudjelal entreprend ce dialogue en rapport avec l'exil de son père de l'Algérie vers la France. Il débute des correspondances photographiques avec sa tante en Algérie, et lui en France au début des années 1990. Il publia en 2009, *Algérie, les cahiers*.

---

12 Jean-Claude Kaufmann (Introduction de), *Un siècle de photos de famille*, Paris, Textuel, Arte Édition, Monum, Éditions du patrimoine, 2002, p. 12.

13 Julie Maeck et Matthias Steinle (sous la direction), *L'image d'archives, Une image en devenir*, Paris, Éditions Pur, Presses Universitaire de Rennes, 2016, p. 14.



Fig. 12, 13 : BOUDJELAL Bruno, *Algérie, Les carnets*, 2009.

Entre 1993 et 2003, Bruno Boudjelal a construit les carnets de ses voyages successifs en Algérie. Entre journal de bord et journal intime, ces livrets témoignent à la fois d'une expérience profondément personnelle et de la réalité de l'Algérie actuelle.

Ce carnet est un ensemble de multitudes d'histoires entreposées les unes sur les autres. Tout ce que le photographe apprend sur sa famille pendant son voyage en 1993, il le restitue dans *Carnets d'Algérie*. La découverte de son nom de famille donné à sa naissance et toute l'histoire de son prénom s'explique à partir de son acte de naissance et ensuite celle du grand-père. De même pour la découverte d'un oncle inconnu jusqu'alors le mène à prendre connaissance de son histoire tragique suite à l'exil mystérieux de son père.<sup>14</sup>

Cette enquête menée à la fois sur sa famille et sur lui-même l'accompagne dans une quête de vérité grâce aux échanges mais aussi au support photographique et documentaire. L'approche du récit en images grâce à la création des carnets, lui permet une réelle découverte sur lui-même, son identité et la frontière entre son pays et l'Algérie. L'approche photographique qu'il entreprend, entre archives familiales et prises de vue fonde l'essence même de son projet en tant que photographe, la quête d'un territoire inconnu et familier. En effet, l'ensemble de ses oeuvres photographiques, au-delà d'*Algérie, Les carnets*, repose sur une démarche sociale et artistique autour des identités, de la culture et de l'histoire qui les englobent. Il reconstruit le puzzle de son histoire et écrit dorénavant celle de son pays.

<sup>14</sup> Bruno Boudjelal, entretien réalisé par Amanda Sellem, 19 mars 2019, Annexes 2 p. 105.

Pourtant écrire son portrait à partir de ses propres archives familiales n'est pas aussi simple. La portée anonyme des photographies dans le cas du réemploi par l'artiste tend à exploiter d'autres possibilités dans la construction d'un récit autobiographique.

## **b. Reconstruire un récit fragmenté de soi à partir de l'objet de l'album de famille**

Le document photographique réemploie, exploite les nouvelles expérimentations et crée des dialogues entre passé et présent. Questionner une histoire, une mémoire ou seulement se projeter dans un récit, sont sources de nouvelles formes d'expression et de mises en scène des récits personnels.

« Comment, par ailleurs, sur ces subjectivité exposées, qui témoignent, de ce que l'on éprouve individuellement et différenciellement, se dépose l'intersubjectivité sociale avec ses contenus communs et partagés : l'éducation, le corps, la famille, l'amour, la sexualité, la religion, la classe sociale le genre, la culture, la maladie, le deuil...? Plus encore, de quelle manière ces images captées du quotidien sont-elles, en définitive, une matière à exploration artistique pour faire percevoir, à travers les récits visuels proposés, quelque chose de l'ordre de l'expérience collective ? Je pense plus particulièrement ici au rapport à la mémoire, aux souvenirs et à l'histoire qui est un élément commun à ces récits. Enfin, à travers ce redéploiement actuel de l'intime sur la scène artistique n'est-ce pas un nouveau champ de créations qui se dessine, une manière différente de faire de l'art en cohérence avec des formes contemporaines de la subjectivité ? »<sup>15</sup>

Il sera question d'étudier différentes oeuvres photographiques reposant sur des photographies n'appartenant pas aux photographes et artistes qui les réemploient. L'usage de ces photographies étudié dans cette partie, donne presque l'impression qu'elles appartiennent à l'artiste. Ni manipulées, ni retravaillées ou, retouchées elles gardent leur entièreté comme photographies seul, l'artiste exploite et réinterprète à sa manière les fonds photographiques qu'il a trouvé.

---

<sup>15</sup> Magali Uhl (dir.), *Les Récits visuels de soi : mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2015, p. 10.

Quelles ressemblances ou quelles différences peut-on trouver dans le réemploi de ces images ? La place du numérique dans la photographie change-t-elle notre regard sur l'histoire et la mémoire par rapport à la photographie plus ancienne dans l'écriture de nouveaux récits documentaires ? La place de la vérité est-elle toujours privilégiée ? Pourquoi projeter notre histoire dans un corpus d'images étrangers ?

« Notre temps dispose de nouvelle façon l'économie générale du matériau biographique. Alors que le geste traditionnel de l'écriture biographique était de proposer le récit reconstitué d'une vie, de la naissance à la mort, selon une progression essentiellement chronologique, l'écriture contemporaine privilégie un mouvement de restitution qui affiche sa recherche, ses difficultés, son ignorance et ses hypothèses.(...) Enfin, le récit de vie proprement dit est subordonné à l'énonciation de la recherche, à l'implication herméneutique et discursive, parfois même emphatique du narrateur. »<sup>16</sup>

#### L'album photographique de la famille D., de Christian Boltanski

L'écriture autobiographique montre un attachement aux personnages et à la reconstitution de sa vie, c'est le cas de Christian Boltanski. L'artiste étudie et témoigne la mémoire à travers le réemploi de photographies. Il se projette dans ses histoires familiales, porteuses de souvenirs, il entre dans les histoires d'un passé et les questionne. L'appropriation et la réutilisation sont deux mécanismes utilisés par l'artiste dans l'intérêt d'exploiter ses oeuvres. Dans *l'album photographique de la famille D.*, Christian Boltanski réemploie des photographies de familles appartenant à d'autres pour élaborer son propre objet familial. L'auteur met en évidence le caractère quelconque de toute photographie familiale, il s'approprie les photographies. En effet s'il peut faire passer ces photographies pour les siennes bien qu'elles lui soient étrangères, alors toutes autres photographies de famille seraient aussi valables pour représenter la sienne. En effet, le nom de la galerie Durand à laquelle il emprunte les documents photographiques est effacé.

---

<sup>16</sup> Yves Baudelle et Elisabeth Nardout-Lafarge (sous la direction), *Nom propre et écriture de soi*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Espace littéraire, 2011, p.103.



Fig. 14, 15 : BOLTANSKI Christian, *Album de photos de la famille D.*, 1939-1964, Galerie Durand-Dessert, exposé en 1972.

« Il s'agit pour lui « qui ne savait rien de tous ces gens, [de] tenter de reconstituer leur vie à partir de ces photos qui ont été prises à tous les moments importants de leur existence, et qui resteraient après leur mort comme témoignage de leur vie. »<sup>17</sup>

Il reconstitue le déroulement par date et lieu, et au fur et à mesure de la découverte de ces photographies, il constate que l'album témoigne d'une histoire de famille assez commune à tous. L'intention de l'artiste rejoint celle de l'historien, il documente des traces et le devenir oublié des photographies de famille.

Bien plus que sa propre histoire, il s'agit d'une reconstitution de l'enfance en soi, de la description par l'image aussi simple que possible. Cet album renvoie à l'histoire collective, et d'une mémoire commune car elle nous ressemble.

Bien que le spectateur ressente la tentation de s'y projeter, Christian Boltanski essaie de transmettre une mémoire faussement commune à nous tous. Il choisit de récupérer des photographies pour en faire un semblant de vrai album de famille grâce à un choix judicieux d'images. Lui-même se projette à travers cet album, son histoire familiale se rassemble aux souvenirs qu'il constitue à travers son corpus. La reconnaissance de soi à travers des images qui ne nous appartiennent pas, forme un semblant de souvenir personnel qui pour autant forme une photographie de famille d'un passé collectif. Cette histoire de la famille D. n'apporte rien de particulier, elle entraîne seulement un sentiment collectif auprès de la famille et des souvenirs partagés. Elle donne une représentation conforme de la famille traditionnelle en se référant à des modèles préexistants.

---

<sup>17</sup> Lynn Gympfer, *Christian Boltanski*, traduit de l'anglais par Anne Rochette, Paris, Édition Flammarion, « La création contemporaine », 1992, p. 34.



« Nous n'apprenons rien sur ce qu'a été la vie de la famille pendant vingt-cinq ans, ces images de rituels familiaux nous renvoient à nos propres souvenirs, à nous-mêmes, tous les albums de photos, à l'intérieur d'une société donnée, sont à peu près identiques, ils ne représentent pas la réalité, mais la réalité de l'album de photos. »<sup>18</sup>

Ainsi cet album entretient d'une certaine manière un rapport sentimental et mensonger de la photographie de famille. Il est alors facile de se repérer et de faire croire à l'image une fausse vérité. Ce qu'il y a de plus réel c'est l'objet de l'album en tant que tel.

Le sentiment autobiographique dans l'oeuvre de Christian Boltanski ne fait pas de doute sur une réelle production artistique contemporaine, néanmoins cette exploitation photographique telle que *l'Album photographique de la famille D.* n'est qu'un effet faussement mémoriel d'une écriture de soi. Il affirme son identité et son certain idéal de la famille à travers des photographies qui ne lui appartiennent pas. Ainsi, ces photographies préexistantes sont le support de ses souvenirs choisis, manipulés et mis en scène par l'artiste dans le but d'exprimer sa propre histoire.

« La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir, mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente (...) Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner (...) »<sup>19</sup>

Comme l'affirme Roland Barthes, la photographie de famille n'est pas souvenir mais « contre-souvenir ». Faisant face à notre vraie mémoire, elle tue le souvenir, puisque l'image de papier vient recouvrir jusqu'à effacer les souvenirs entreposées dans notre mémoire.

Malgré l'utilisation de l'album photographique pour divers usages, l'objet de recueil familial prend un autre sens dès qu'il entre dans le corpus d'un artiste. L'usage des albums de famille est devenu un réel tremplin dans l'oeuvre artistique contemporaine. Depuis

---

<sup>18</sup> Christian Boltanski, *Les modèles. Cinq relations entre texte & image*, entretien réalisé avec Irmeline Lebeer, Éditions Cheval d'attaque, 1979, p. 8.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Édition Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, p. 128.

l'avènement du numérique, les répétitions d'images et la dématérialisation de la photographie, ont entraîné la perte de l'objet familial. Cependant celui-ci réapparaît sous un autre angle, celui d'exposer l'intimité au spectateur, y dévoiler des moments privés remet au goût du spectateur.

*Charles et Gabrielle*, d'Anne Delrez

Sans évoquer le terme manipulation, dès l'utilisation de l'objet, il prend une forme collective et testimoniale. Bien que Boltanski y prend plaisir à fausser et manipuler les souvenirs de l'album photographique d'une famille, Anne Delrez s'y prend autrement. Elle redécouvre les photographies de sa famille. *Charles et Gabrielle*, est un livre photographique publié en 2003, constitué à partir de photographies de son grand oncle et de sa grande tante, retrouvées tardivement dans les archives familiales.



Fig. 16, 17 : DELREZ Anne, *Charles et Gabrielle*, deux duos de photographies noir et blanc, 2003.

Dans le livre, elles sont proposées en binôme à chaque page, on y voit les deux mêmes personnages prendre place chacun à son tour, poser devant des paysages et des lieux de vacances. Ici, l'album photographique prend la place de déclaration sentimentale et mémorielle, comme une ode à la famille. Cette classification binaire ordonne le livre de

manière à l'exploiter toujours avec les deux personnages. Cette manière de réécrire l'album de famille explore sous un nouvel angle les possibilités de construire un album photographique. Travailler à partir de photographies trouvées et récupérées, anonymes ou issues de leur propre famille, amène les artistes présentés à offrir un regard autobiographique et décalé. Elle permet aussi de reprendre ou détourner les codes de la photographie amateur. Cette dernière, souvent décrite comme banale et peu élaborée en terme de technique, est utilisée à partir de ses éléments vernaculaires pour les détourner et proposer des situations peu commune de l'album de famille.

« Une façon d'ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession « fait histoire », dessine une trajectoire sociale, et la réalité subjective du journal avec les rives, les obsessions, l'expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu. »<sup>20</sup>

### Album Beauty d'Erik Kessels

À une époque où chaque contenu visuel est diffusé sur les plateformes du numérique, où les images en ligne et stockées sur nos disques durs remplacent les albums physiques, la photographie de famille perd de sa valeur historique et sentimentale.

L'artiste néerlandais Erik Kessels met au goût du jour l'album de famille tel qu'il était historiquement, les images rangées et classifiées dans un livre relié. Il réunit et met en corrélation des histoires intimes de familles. Dans *Album Beauty* il fournit une réflexion sur la diminution de la valeur d'usage de la nature d'un bien. Composée de photographies de famille retrouvées et anonymes, cette série refaçonne l'image de la famille en la représentant à travers une édition travaillée. *Album Beauty* célèbre le temps révolu de l'album photo.

*Album Beauty* répertorie les ensembles de la beauté, de l'ennui, des voyages, de la camaraderie, de l'innocence, de la jeunesse. À travers ce livre il questionne les histoires de famille et ses divers sujets.

Sont évoquées ici des photographies, anonymes ou personnelles, qui sont reproduites en noir et blanc, choisies et travaillées par les artistes en fonction de leur charge émotionnelle. Qu'elles portent une dimension autobiographique ou qu'elles aient été prélevées dans un stock

---

<sup>20</sup> Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Éditions Gallimard, 2011, p. 8.

d'images anonymes, elles se veulent ouvertes au souvenir et à la mémoire, et évocatrices pour chacun d'entre nous.



Fig. 18, 19 : KESSELS Erik, Capture d'écran, 2019, Livre *Album Beauty*, Édition RVB Books, 2012.

Dans cette même vague de productions artistiques à partir de photographies trouvées, d'anonymes, les questions sur l'identité sont existentielles. Malgré la banalité et la pauvreté des images trouvées dans le cadre de la photographie du privé, leur présence et leur réemploi expriment les questions de l'identité et de mémoire.

Une suite de questions se pose alors. Sommes-nous juste une successions de souvenirs changeants ? Nos souvenirs sont-ils tous réels ou imaginaires ? La photographie peut-elle modifier ou renforcer ce lien identitaire et testimonial ? Comment garder un devoir de vérité à partir de fonds photographiques anonymes ?

### *This Is You*, Angel Albarrán et Anna Cabrerabo

La place de l'artiste dans l'exploitation de ces fonds apporte un regard différent et un récit à la fois proche d'une réalité mais détaché du passé de ces photographies. Comme Kessels, les artistes photographes Angel Albarrán et Anna Cabrera travaillent sur des photographies intimes et des souvenirs de familles, pour relever les questions du souvenir dans la famille. Se projeter à travers des photographies d'un privé qui n'est pas le sien est la preuve que l'identification de soi, même sur des photographies anonymes, est toujours le fruit

de témoignages personnels. Quelle que soit la proximité entre le support photographique et l'artiste, ce dernier parvient à dégager des ressentis personnels.

Erik Kessels a décidé de proposer une édition proche de l'album de famille à partir de fonds photographiques trouvés, pour remettre en avant les thématiques photographiques de cet objet. Alors que les artistes Angel Albarrán et Anna Cabrera ont proposé de mélanger à la fois l'inconnu et le familier. En effet la possibilité de s'identifier à travers des visages inconnus de photographies de famille tend notre inconscient à vouloir toujours se reconnaître dans des situations similaires à la notre.

Le duo Albarrán et Cabrera a décidé ainsi d'allier l'inconnu au familier, en familiarisant l'un avec l'autre, les photographies de familles s'unissent à ne faire qu'une famille, publiée dans une série intitulée *This is You*. Ainsi pour donner d'un même et unique corpus familial, ils ont fait le choix de sous-exposer volontairement les visages pour les assembler par des formes des corps visibles uniformément sur leur photographies comme sur les négatifs trouvés, au développement.



Fig. 20 : ALBARRÁN Angel et CABRERA Anna, *This Is You*, 2016.

Cette mémoire entre fictive et réelle instaurée par les artistes, leur permet de relier deux espaces temps, l'un inconnu et l'autre familier pour imaginer l'histoire possiblement vécue à travers ces photographies.

Le photographe amateur, en photographiant sa famille, ne produit que des images reflétant un univers riche en bonheur et satisfaction. En mettant en avant le caractère stéréotypé de toute photographie de famille l'artiste pointe le document photographique comme une attache à la réalité. Fabrique-t-on du faux dans le but de transformer notre réalité ?

Pour démontrer que la photographie ment ou bien qu'elle joue avec une certaine vérité, l'artiste utilise, au travers de ses oeuvres, la propriété de « preuve » que l'on attribue à tort ce médium. Il nous propose de ne plus regarder nos albums comme des souvenirs ou des preuves mais comme ce qu'ils sont vraiment : de pures fictions. Nous pouvons facilement relier cette pratique de l'artiste avec l'usage de nos photographies actuelles. Instagram régit nos vie, nos manières de communiquer par l'image pour produire un semblant d'attraction dans de banales images. Pourtant, cette réalité transformée, tout comme celle manipulée par le duo Angel Albarrán and Anna Cabrera, affirme que le support devient exploitable. L'artiste lui redonne un nouveau regard et une qualité d'oeuvre en soit.

Le support photographique n'est pas toujours exploité de manière à garder un trace véridique de celui-ci. Il est souvent réemployé pour que l'artiste s'approprie une photographie ou une série d'images dans un but second. Le support photographie est souvent perçu comme un document authentique, révélateur d'une vérité et de preuve. Cependant lorsque celui-ci est réutilisé pour une finalité de détournement, il est modifié par l'artiste, dévoilant presque un nouveau support.

### **III. Création de nouvelles écritures à partir de l'image déjà là : une réappropriation pour détourner le réel.**

Les processus de réappropriation au sein d'œuvres photographiques constituent le point de départ des réflexions visant à définir une nouvelle esthétique des photographies pour fabriquer d'autres récits. À partir d'images déjà existantes, les artistes utilisent les matières premières pour la création d'œuvres. Il est question de nouvelles formes d'enjeux pour la photographie, voire pour l'art, quand la photographie est source de créations nouvelles. Il en relève un enjeu d'expression plus créatif qu'historique pour l'auteur, car cette réappropriation soulève tous les supports qui constituent la photographie (négatif, positif, tirage papier, support numérique). Elle devient alors un objet central pour la création expressive et plastique.

« Toute photo est susceptible d'être constamment refaite, ce qui est un trait spécifique de ce matériau. Une photo est une image technique, une chose visible et présente.»<sup>1</sup>

Comme affirme Bruno Zorzal, la photographie est un matériau qui pour son usage et sa matérialité, existe sous différentes formes. Elle fait lieu de rencontre entre le support et l'artiste qui la réutilise. Les productions visuelles à l'ère numérique nous ont fait oublier que la manipulation et l'imitation sont des actions moteurs de nouvelles écritures par les artistes contemporains. Elles influencent notre regard sur l'image et notre conscience du partage sur les plateformes du *web*. Les archives visuelles d'hier sont sources de récits de demain. L'exploitation et la réappropriation du support photographique sont constituées du réel et de la fiction et elles sont exploitées sous des possibilités matérielles à l'infini.

« Les propositions artistiques offrent ainsi la possibilité de repérer ce qui fait l'intime aujourd'hui : en intervenant directement sur les archives visuelles individuelles, collectives ou familiales, en les remodelant, elles mettent en mouvement le récit contemporain de soi pour en proposer différentes

---

<sup>1</sup> Bruno Zorzal, *Les Photos, un matériau pour la photographie*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 8.

identifications et projections, entre vérité factuelle et réinvention par le jeu, l'imaginaire et la fiction. »<sup>2</sup>

Magali Uhl pose les fondements de la réutilisation des archives personnelles étudiées dans cette partie. Cette dernière questionnera les possibilités de réappropriation et de manipulation de l'artiste sur l'image. Comment recréer un récit à partir de photographies du privé ? Quels sont les enjeux abordés et les raisons engagées par les artistes dans l'écriture de l'image déjà là ?

## 1. Réemploi de la photographie, au delà de l'image

« Les images photographiques en tant qu'objet pour la photographie, moyen d'expression, dévoilement des photos dans de nouvelles formes plastiques de la photographie, deviennent-elles un outil critique de la photographie permettant de réfléchir sur le statut des images photographiques ? S'agira-t-il de mettre le ready-made de Marcel Duchamp en question comme le font les textes du catalogue *l'Image déjà-là un préambule* Paris Le Bal 2011 ? »<sup>3</sup>

En effet, une fois réappropriées, réutilisées et réécrites, les images sortent de leur support et de leur récit initial. Grâce à un réemploi manuel et travaillé, les photographies prennent place d'objet. L'image s'exporterait sur d'autres types de supports ; tableaux, objets, projection vidéo... Un travail de déstabilisation du support photographique s'effectue alors.

### a. Ready-made ou défier la photographie

Les artistes apportent leur propre mode d'expression artistique à partir des photographies réutilisées et les soumettent à une condition d'oeuvre d'art. Cette dernière prend place dans les musées et les galeries, au regard d'un public. Au-delà de la photographie, le support est transformé, faussé, mélangé à d'autres, ainsi, il prend la forme de réappropriation, il fait alors référence au *ready made*. Cette pratique artistique repose sur une

---

<sup>2</sup> Magali Uhl, *Les Récits visuels de soi : mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Chapitre : « Les fragments de la mémoire sensible », Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2015, p. 13.

<sup>3</sup> François Soulages et Bruno Zorzal, *Images d'images*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2017, p. 37.



représentation d'une oeuvre déjà finie. Le choix de l'artiste sur l'objet, sa scénographie, et son mode de représentation, font de l'objet une nouvelle oeuvre d'art.

La décomposition du mot *ready* et *made* signifie, « prêt » et « fabriqué », donc ce qui est déjà fait, c'est un objet qui devient une oeuvre d'art directement, ou avec quelques modifications. L'artiste se contente de désigner l'objet comme oeuvre, il s'oppose à des formes d'arts habituelles, telles que la peinture ou la photographie, qui se doivent d'être produites. Pourtant l'artiste crée quand même, il choisit l'objet et la signification qu'il lui porte, il le déplace et l'extrait de son contexte habituel, comme par exemple dans une exposition. Ainsi l'artiste précurseur, Marcel Duchamp, ironise les valeurs de l'oeuvre d'art en proposant des objets à leur valeur originelle, en mettant en avant leur banalité. La condition de l'oeuvre est réduite à l'objet lui-même. Une oeuvre d'art est considérée comme telle, si l'artiste lui donne une place dans un lieu public. Parallèlement aux objets, en photographie le recyclage des images s'expérimente aussi par les artistes contemporains. Ainsi, ces derniers tentent toutes les possibilités de recontextualisation de l'image.

La condition photographique et les usages de la photographie, du déjà là et du *ready made* sont remis en cause chez Gerard Richter. L'artiste allemand explore le médium de la photographie et de la peinture sous différentes formes. Dans sa série *Overpainted Photographs*, il utilise le support de la photographie pour y apporter sa touche personnelle et modifier l'état initial de celle-ci. Il se penche sur plusieurs thématiques dont une en particulier, celle de la famille. Mais peu de détails ont été donnés sur la provenance des photographies et l'attachement auquel le photographe fait face une fois qu'il en fait oeuvre.

Les tirages de cette série sont de petits formats, proches de ceux rangés dans un album de famille. La présence de visages régulièrement apparents montre que le photographe tient à la présence humaine, de son intimité, et donc à la famille. À travers la trace de l'artiste de la peinture sur la photographie, le spectateur fait face à des semblants de souvenirs marqués par lui. En effet, il choisit des moments de vies assez communs ; la présence de l'enfant, de la mère, retracent des moments propres à chacun, bien qu'ils soient au final peu visibles.

Gerard Richter masque la plupart des visages photographiés avec de la peinture, celle-ci s'imposerait comme le deuxième visage ou comme le deuxième corps de l'image. Bien qu'il ne porte pas de message particulier, il perturbe le sujet photographié. En effet, la matière de la peinture s'associe à la photographie et altère l'image pour en révéler une nouvelle. En cachant

le visage et/ou des éléments qui nous permettent d'identifier les individus, la peinture se révèle visuellement comme la trace de l'artiste pour marquer sa réappropriation sur le support. Ces marques de peintures intentionnelles sont l'occasion pour l'artiste, comme pour le spectateur, de regarder une oeuvre et non pas une photographie ou une peinture. Les photographies sont reprises sous la forme de *ready made*, elles sont alors exploitées artistiquement.



Fig. 1, 2 : RICHTER Gerhard, *Overpainted Photographs*, Sans titre, 1998.

« Le créateur des images *readymade*, permet de penser la pratique d'appropriation et d'interférence d'images existantes au delà du concept de violation ou de falsification, les caractérisent comme des actes d'identification. »<sup>4</sup>

Ce moyen de réutiliser le support photographique se rapproche du *ready made*, de par le support identique et l'ajout d'une second structure, celle de la peinture. Ainsi en revalorisant les photographies, il leur attribut une place identitaire en leur donnant une histoire. Le choix de « recycler », ou de représenter des photographies s'affirme lorsque les artistes et les photographes s'approprient des nouveaux supports et usages de la photographie, tels que la peinture, qui représente d'une certaine manière l'acte de l'auteur sur son oeuvre. Il est alors possible de reprendre le médium photographique et de contourner son existence première. Au-delà du *ready made* photographique, modifier le support, le fragmenter et le reconstruire avec de nouveaux éléments, tels sont les enjeux des artistes contemporains.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 64.

## b. Altérer l'image pour l'exploiter autrement

Déconstruire l'image représente la preuve qu'elle est encore exploitable. Ce choix de destruction puis de recréation par dessus le support, est avant tout purement expérimental mais aussi sentimental pour l'artiste. Le support fait d'abord face à une altération de l'image ou une disparition d'éléments visuels. Elle peut être effectuée en plusieurs étapes, le découpage, le collage puis la peinture.

### Les collages et montages de Philippe Jusforgues

Lorsque Philippe Jusforgues trouve une valise de photographies de famille, il saisit cette occasion pour expérimenter le collage et le découpage.

« C'était comme un jeu... Je changeais un visage et toute l'image en était bouleversée... Le réalisme de la photographie et la légèreté du dessin étaient réunis... Mes personnages prenaient chair et ma palette d'émotions devenait plus large... »<sup>5</sup>



Fig. 3 : JUSFORGUES Philippe, *Sans titre*, 2013.



Fig. 4 : JUSFORGUES Philippe, *Sans titre*, 2013.

<sup>5</sup> Philippe Jusforgues, Citation tirée du site de la galerie Eva Vauthier, [en ligne] disponible sur <https://eva-vautier.com/art/philippe-jusforgues/>, 2013, consulté le 15 avril 2019.

L'artiste laisse place à ses sentiments et ses choix esthétiques sur le support photographique lors de sa réappropriation. La trace du collage et du dessin se confrontent aux sujets soigneusement cachés. Ces gestes de peintures laissent croire qu'ils ont été placés de façon hasardeuse, mais à les voir se répéter au fil des images, ils le sont délibérément. L'empreinte de l'artiste s'exprime à la fois par des dessins ou des peintures, donnant aux images un aspect plus proche d'une certaine réalité. Quand le stock des photographies de famille a été épuisé, l'artiste trouve sur les marchés et vide-greniers de quoi continuer ce travail, car selon lui les photographies amateurs offrent encore des possibilités de réappropriation. Amener la photographie au delà de ce qu'elle représente initialement et lui donner une seconde vie, sont les intérêts portés par le travail de Philippe Jusforgues. C'est une collaboration entre les photographies anonymes et celles de son privé qui ont fournies la matière première du support photographique pour ensuite élargir et faire évoluer l'esthétique de l'image. Pour Philippe Jusforgues : « Je vois la collection comme une sorte de ready-made qui vient prolonger mon travail et mon rapport à l'image... Je mélange d'ailleurs les deux sur Instagram et travaille sur une future exposition qui s'appellera « Collection ». »<sup>6</sup>

Cette approche plastique sur la photographie amateur du privé, est une manière de les faire revivre et de leur apporter un deuxième récit, celui de l'artiste. Aujourd'hui, la culture de l'art suscite des appropriations multiples dans tous les arts, mais notamment dans celui de la photographie. Photomontage, collage et autres outils sont moteurs de tout type de réappropriations possibles.

## **2. Réinvention d'une histoire singulière à partir d'une histoire collective**

Jouer avec la limite entre le réel et la fiction est un axe souvent perturbateur choisi chez certains artistes dans la réappropriation des photographies. Ils trompent le lecteur en proposant des récits communs à tous en y ajoutant une fiction arrangée. Dans des livres ou sous forme de collages, une fois les photographies réutilisées, elles révèlent une autre histoire. Le ressort de la photographie du privé n'est plus révélateur d'une histoire commune à tous, elle se veut intime et singulière. Ainsi, elle devient une oeuvre photographique une fois que la

---

<sup>6</sup> Entretien par courriel de Philippe Jusforgues avec Amanda Sellem, 28 Février 2019.

photo déjà existante s'inscrit dans un processus créatif, mêlant réel et fiction. Une fois réutilisé et réinterprété, l'objet photographique, prend la place d'oeuvre.

**a. Manipuler l'image : fausser les identités et les histoires du réel**

Dans cette sous partie, il sera question de l'usage de la manipulation par l'artiste sur l'image sans une réelle manipulation du support. Le récit conté autours des photographies est la seule preuve de la réappropriation par l'artiste. Il peut passer par un travail de mise en page sous forme d'objet, comme le livre, ou un assemblage d'images dans un corpus.

*In Almost Every Pictures, Les familles recomposées idéales d'Erik Kessels*

Erik Kessels a fait le choix de récupérer des photographies d'anonymes dévoilant des histoires improbables, pourtant banales. Il a rassemblé différents corpus d'images de thématiques différentes. À partir de celles-ci, il exerce un travail éditorial afin de fausser les histoires photographiques d'amateurs qui semblent réelles pour les amener dans une fiction. Pour cela il procède à un protocole rigoureux, il propose ses interprétations en plusieurs ouvrages appelés *In Almost in Every Pictures*. Cet aspect du livre proche d'un ouvrage de famille se ressent notamment par l'ajout des mentions, comme les lieux ou les dates à coté des images. Il fait aussi le choix de rassembler les conformités de la photographie amateur, en ajoutant parfois une part d'ironie. L'organisation sérielle de l'artiste impose une toute nouvelle lecture de ces photographies.



Fig. 5, 6 : KESSELS Erik, *In Almost in Every Pictures* #7, circa 2008.

L'image extraordinaire ou originale n'est pas l'intention de l'artiste, il propose un processus d'identité dans *In Almost Every Picture*. L'auteur manipule l'album en voulant créer une fausse étude de cas photographiques. Par exemple, dans *In Almost Every Picture #7*, Erik Kessels rassemble les photographies de Ria. Il propose une production dense et répétitive d'images amateurs de la même femme, Ria van Dijk, visant avec un fusil, lors de jeux en fêtes foraines. Ce moment a été sacralisé en photographie et depuis, cela a été un cérémonial de la capturer pendant cet instant de tir.

Encore une fois, pour la parution de la première édition *#1* par exemple, le premier tome de cette série, Kessels choisit de mettre en scène la vie d'une jeune femme de 1956 à 1969, de photographies trouvées en brocante, et d'en garder moins de cents clichés. Cette quête de l'identité des personnages racontée est le réel moteur de recherche et de réalisation de l'artiste. La banalité de ces histoires, le goût pour la photographie conteuse d'un passé sont ici exploités et réutilisés pour en présenter l'objet de plusieurs revues. Entre réemploi et réinterprétation, Kessels réinvente les codes de la photographie d'amateurs, d'anonymes, de la famille. Il réalise un choix éditorial très appliqué de l'image banale mais pourtant singulière, afin d'orchestrer des vies entre fiction et réalité. Ainsi l'objet photographique prend sens car les photographies trouvées et rangées selon l'artiste, sont construites dans un ouvrage.

### *Vies possibles et imaginaires de Rozenn Quéré et Yasmine Eid-Sabbagh*

Dans la même intention de fausser les archives en passant par une réappropriation scénographiée, les artistes Rozenn Quéré et Yasmine Eid-Sabbagh ont réalisé *Vies possibles et imaginaires*. Elles proposent par le lien du dialogue avec les personnages et leur histoire, une archive photographique familiale réinvestie sous l'angle de ses diverses narrations ; entre le documentaire et la fiction. Elles présentent le destin et le chemin de quatre soeurs palestino-libanaises au XXe siècle.

« Le récit entrelace documentaire et fiction d'événements, narration de l'intime et invention de soi, récits biographiques et épisodes fantasmes. Par delà les histoires racontées ce sont les procédés narratifs mobilisés par les artistes qui sont, dans cette contribution, interrogés : construction d'archives fictives, reconstitution de scène, polyphonie des témoignages, superpositions d'images et de récits, anachronismes. De quelles manières ces dispositifs

reconfigurent-ils la narration contemporaine de l'intime et pour quels effets ? »<sup>7</sup>

Comme questionne Magali Uhl, le récit documentaire dans l'ère contemporaine n'instaure plus nécessairement une part de vérité, mais plutôt de l'imaginaire. Ce dernier apparaît sous une conscience du réel, ainsi elle aspire à produire des faits de la réalité qui n'existent pas. Les artistes usent de leur imagination pour l'allier à leur enquête familiale. Pour donner une intention de réalité mais fausse, ils emploient des faits proches d'une possible vérité. Ainsi, la narration contemporaine joue sur des dispositifs réels (photographies d'archives) et de processus fictifs (photomontage, retouche...) afin d'obtenir un semblant de récit documentaire mais entièrement inventif.

Parmi ces soeurs, une est restée à Beyrouth, une est partie à Paris, une au Caire et la dernière à New York, ces quatre soeurs appartiennent à la famille de Yasmine Eid-Sabbagh. Ses tantes vivent dans une réalité réinventée constamment par les propositions narratives des artistes. Ces dernières sont parties les rencontrer afin de les enregistrer et effectuer un travail d'enquête plus complet en plus de récupérer leurs images d'archives. Par la suite, elles ont falsifié l'histoire et réimaginé une aventure différente de ces femmes. Le livre a été la forme la plus adéquate selon les artistes pour exploiter ces archives photographiques : « il se présente comme une pièce théâtrale et un scénario de film »<sup>8</sup>, explique Rozenn Quéré. C'est à la fois des photos de famille vraies et fausses, et des textes qui regroupent des monologues et des dialogues. Les textes répondent aux images et inversement, ils sont indissociables.

Les artistes ont fait le choix de ne pas évoquer la nostalgie véridique du passé en proposant un « faux passé », car il est commun dans nos habitudes d'idéaliser le passé comme une histoire idyllique. La confrontation entre le passé et le future offre de nouvelles perspectives, et fait l'objet d'une critique des histoires anciennes que les artistes souhaitent mettre en scène à travers le livre.

---

<sup>7</sup> UHL Magali (dir.), *Les Récits visuels de soi : mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2015, p. 57.

<sup>8</sup> Extrait de la vidéo à 1 minutes 12 secondes « Rozenn Quéré, Yasmine Eid-Sabbagh : Exposition photo et projection à Paspébiac : édition 2014 », [en ligne] disponible sur <https://vimeo.com/105380052>, visionnée le 27 avril 2019.



Fig. 7, 8 : QUÉRÉ Rozenn et EID-SABBAGH Yasmine, *Vies possibles et imaginaires*, 2012.

« Dans l'image, ce qui m'intéresse c'est son intemporalité, et éventuellement même, son immatérialité qui peuvent seulement être visuelle. Je pense que ça peut être une réaction à cette surproduction d'images aujourd'hui, et j'ai l'impression que je n'ai pas besoin de rajouter des images à cette production. J'ai déjà assez à faire en regardant ces images et en m'intéressant à leur fonction et leur utilisation. Je leur donne une forme qui leur permettent de revivre pour demain. »<sup>9</sup>

Parmi les images de famille, il existe en fait des images inventées, celles du présent qui prétendent être du passé, ou celles du passé répondant à un récit inventé. La rencontre entre la réalité observée et cette fiction imaginée, est reliée par le support du livre. L'objet du recueil est le lien entre ce dialogue, celui des photographies et des artistes. De même pour Kessels, le livre est le support possible en vue d'apporter une fiction arrangée dans le réel. Le dispositif du livre nous fait douter sur la vérité, il sème une incertitude sur l'intérêt porté par les artistes dans la fiction de leur récit.

### Sonnette de Mélissa Boucher et Marina la Loge

Le duo d'artistes Mélissa Boucher et Marina la Loge ont elles aussi profité de ce support matériel afin d'assembler des éléments du réel et de la fiction dans leurs narrations photographiques et historiques. Seulement leur intention est bien différente des précédents artistes ; à partir d'une quête de documents véridiques et de rencontres, elles imaginent les documents et les photographies manquantes.

---

<sup>9</sup> Extrait sonore à 45 min, de l'entretien « D'où vient l'avenir ? » dans le cadre des Rencontres d'Arles, 7 juillet 2013, Avec Yasmine Eid-Sabbagh, Patrick Tourneboeuf, et Olivier Brillanceau animé par Arnaud Laporte, [en ligne] disponible sur <https://soundcloud.com/rencontresarles/do-vient-lavenir>, consulté le 18 mars 2019.



*Sonnette* est à l'origine une ville du Montana disparue à la fin du XXe siècle pour des raisons restées inconnues. Le souvenir est encore flou pour ceux qui ont vécu dans la région. Mélissa Boucher et Marina la Loge ont mené l'enquête, entre le danse-hall, lieu d'époque mythique et central pour la jeunesse et les ranchs aux alentours, elles n'ont pu trouver de réels éléments de témoignages. En rassemblant des fragments d'histoires à partir de documents et de photographies de la ville de Sonnette, le projet de reconstruire l'histoire a été le moteur de recherche pour entamer ce projet. À travers un territoire existant et une histoire peu écrite, l'importance de recréer un espace intime rempli de mystères et d'ironie a été primordial pour *Sonnette*. C'est une traversée imaginée de la ville sous la forme d'une installation et d'un livre à partir de photographies actuelles, d'archives, de documents collectés et de rencontres. Il est possible de lier la production photographique de *Sonnette* avec *Algérie, Les Cahiers* de Bruno Boudjelal. Lui aussi essaie de construire un récit, bien que le photographe procède à une quête sur sa propre identité, il mêle des fragments de photographies récupérés et siennes, à ses écrits.



Fig. 9, 10 : BOUCHER Mélissa et LA LOGE Marina *Sonnette*, 2016.

Ce projet met en avant les choix possibles de constitution de l'Histoire et de ces témoignages. Ici, la mémoire est questionnée, entre vérité et fiction, les artistes ont utilisé la vérité pour organiser une fiction à partir d'éléments manquants. Recréer des souvenirs suppose une réflexion autour d'une histoire individuelle constituée de témoignages d'habitants et de l'imaginaire des artistes. Ainsi ce projet est une recherche historique continuelle afin d'écrire une narration à multiples supports.

« L'image est une passante, nous devons suivre son mouvement autant que possible, mais nous devons accepter de ne jamais la posséder tout à fait. Cela veut dire aussi qu'une Image- pas n'importe qu'elle Image, sans doute, je ne parle que de ces Images que je dirai fécondes - est inépuisable. »<sup>10</sup>

Georges Didi-Huberman a lui aussi poussé une réflexion sur les ressources que lui procurent les images. L'image est le produit d'autres images, sources inépuisables, elle laisse place à de nouvelles productions. Les questions sur les témoignages photographiques dans les albums manipulés par Kessels et par le duo d'artistes Quéré et Eid-Sabbagh, sont sujets à de nouvelles possibilités factices afin de contrôler un semblant de réel, des histoires et des identités. De même pour le duo Boucher et La Loge, elles tirent des éléments historiques pour en construire des éléments intimes imaginaires en instaurant une production photographique actuelle proche d'une esthétique ancienne. Ces réécritures se placent au-delà d'un réemploi, elles entrent dans une réappropriation faussement vraie afin de manipuler l'image et d'en créer de nouvelles. Elles gardent néanmoins une part du documentaire, en s'attachant à quelques faces véridiques du document photographique.

#### **b. Réutiliser des photographies : nouveaux usages autorisés et possibles, entre effacement et contraste de l'image**

Les artistes utilisent la photographie car elles sont sources d'oeuvres créatives. Souvent, elles dépassent les codes et les possibilités instaurés en photographie ; collage, surimpression de photographie, retouche numérique, il n'y a plus de limites artistiques et les

---

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN Georges, *S'inquiéter devant chaque image*, entretien réalisé par Mathieu Bonneville et Pierre Zaoui, Revue Vacarmes n°37, 2006, p. 10.

usages sont infinis. Cette sous partie présente les recherches des supports par les artistes dans la réappropriation en passant par différentes pratiques plastiques et esthétiques. Dans ce registre, l'artiste Camille Lévêque a créé un faux collectif *Live Wild*, regroupant alors une multitude de séries photographiques avec des approches différentes. De même que pour l'artiste Erik Kessels, Camille Lévêque dispose d'un réel attrait pour la photographie anonyme, elle choisit de l'utiliser de manière ironique pour exprimer l'absence du père dans la famille.

### Dads de Camille Lévêque

*Dads* est un travail sur des photographies d'anonymes trouvées dans la rue ou en brocante. La place du père dans la famille occupe une place importante pour l'artiste dans son intention artistique. Elle entame une réflexion sur le matériau photographique, utilisant ainsi différents outils de retouches numériques pour retirer sans artefacts le visage du père.

« J'ai fait de nouveaux albums de famille à partir de rien avec des images que je retouchais pour qu'ils racontent avec plus de précision l'histoire de notre vie. Je voulais créer un inconfort visuel en recréant d'une certaine manière des images avec lesquelles j'ai grandi. »<sup>11</sup>



Fig. 11 : LÉVÊQUE Camille, *Dads*, 2014 - 2016.

---

<sup>11</sup> LEVÊQUE Camille, *Dads*, 2014 - 2016, traduit de l'anglais par Amanda Sellem, « I made new family albums from scratch with pictures I'd edit so they'd be more accurate in telling the story of our life. Aiming to create a visual discomfort by recreating in a way, pictures I grew up with. », [en ligne] disponible sur <https://www.thelivewildcollective.com/dads>, consulté le 15 mars 2019.

Elle met en lumière des photographies d'anonymes, elle les relie à son passé pour en faire ses propres images relevant d'une réalité artificielle de l'absence du père. Elle a fait le choix de se souvenir de cette absence paternelle ainsi, en utilisant des photographies anonymes, elle construit son histoire personnelle. Certes ces corpus photographiques rassemblent une vie méconnue mais l'artiste parvient à se projeter dans l'intimité imagée de ces familles.

L'image déjà là, trouvée et réutilisée dans son ensemble n'est autre qu'une réappropriation par une réutilisation sous la forme de la manipulation. Au delà du souvenir de l'artiste très marquant dans son enfance, matérialiser alors la non-existence paternelle par l'effacement de son visage, implique la manipulation du support au delà de l'aspect artistique. Par cette retouche numérique d'effacement, Camille Lévêque choisit de se réapproprier l'image et d'inscrire son histoire en usant de ce protocole. Se réapproprier la photographie dans un contexte narratif est le moyen le plus aisé pour tenter de nouveaux dispositifs possibles sur le matériau photographique.

« Quand *faire* de la photographie devient *faire avec* des photos déjà existantes, alors tout ce qui concerne la fabrication et la création d'une oeuvre photographique est remis en question. Dans un premier temps, nous avons envisagé les photos déjà existantes en tant qu'objet à re-exploiter, comme sur ce d'inspiration et surtout comme matériau à reprendre forme, il est maintenant nécessaire de penser les processus et procédés par lesquels les artistes exploitent ce matériau particulier. »<sup>12</sup>

Ce mouvement créateur n'est sans aucun doute une manière de refaire avec l'image ce qui ne serait pas possible de faire à partir d'un support photographique original chez l'auteur. Il encourage les artistes à recréer et à exploiter le support photographique sous toutes ses formes et ses possibilités. Camille Lévêque raconte sa propre histoire fictive en utilisant une histoire qui lui est propre en passant par un corpus photographique étranger, pour cela elle use d'outils de retouches photographiques et plastiques.

---

<sup>12</sup> Bruno Zorzal, *Esthétique de l'exploitation photographique de photos déjà existantes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017, p. 17.

### Sobras, Geraldo de Barros

L'artiste Geraldo de Barros dépasse les barrières du montage, il s'autorise à travailler le support photographique comme des fragments ou des débris, d'où le nom qu'il a donné à sa série « *Sobras*<sup>13</sup> » (1996-1998). Il déchire, il découpe, il dessine sur les photographies. Celles-ci sont originellement siennes, ce sont des photographies de sa famille produites quelques années auparavant. Le travail sur ses archives personnelles lui donne la possibilité de redécouvrir ses images une fois transformées. Ces moments intimes de la famille prennent une forme et un fond plastique, au-delà du documentaire. Elles deviennent des oeuvres photographiques à part entière. L'exploitation de ses photographies ; la découpe et le photomontage, résulte à la fin d'une oeuvre composée de fragments photographiques sous formes de tirages et exposée sous verres.

Par son protocole précis et manuel, Geraldo de Barros obtient donc des fragments de photographies ressemblant à des paysages, presque des tableaux photographiques. Geraldo de Barros propose un univers qui sort de l'ordinaire intime des photographies exploitées. Les noirs contrastent fort avec les blancs, afin d'appuyer la sensation de l'hiver et des paysages enneigés. Sortant du cadre du privé, de la famille, l'artiste expose ses photographies intimes à un degré artistique. Les images sont recomposées et manipulées de manières à leur donner une dimension publique.



Fig. 12 : DE BARROS Geraldo, *Sobras*, 1996-1998.

Ce travail de réappropriation de l'artiste sur le support photographique d'un corpus privé, lui donne la possibilité de reconstruire un nouveau récit pour le public. Cet enjeu de

---

13 Traduit de l'espagnol par Amanda Sellem, « Les Restes ».

réappropriation permet à l'artiste de revisiter sa mémoire, en tant que photographe sur ses propres images. Il lui apporte aussi, la compréhension du sens premier de ses images pour leur donner de nouveaux sens et propositions plastiques sur un support. Les photographies prennent place dans le « faire artistique » en tant qu'éléments centraux nécessitant d'être retravaillées dans leur matérialité pour ainsi devenir des oeuvres photographiques.

Le support photographique est un lieu de constantes réécritures, le photographe engage un travail de réécriture et introduit alors des jeux de dissonances et d'assemblages.

### **c. Jouer de l'assemblage et du montage sur le support de la mémoire photographique dans le temps**

La mémoire est un sujet très revisité par les artistes photographes car elle est source d'enjeux historiques et de souvenirs marquants dans notre sphère privée. Les oeuvres abordées par la suite étudient le jeu de mémoire et de réalité grâce à des récits fictifs, à la limite d'une vérité.

#### *Ma mère et moi, Moira Ricci*

L'artiste italienne, Moira Ricci, fait partie des artistes émergentes dans la photographie contemporaine. Elle débute en 2004 un travail de réappropriation à partir des archives photographiques personnelles de sa mère. Suite à sa disparition, elle entame des recherches. Elle explore les images de sa mère dès sa naissance jusqu'à l'âge adulte, en passant par l'adolescence. L'artiste y insère son visage, de manière transparente, sans défaut apparent. Elle s'intègre dans la vie de sa mère, elle se place comme une figure bienveillante et elle s'expose très clairement à ses côtés. Elle veut à la fois jouer avec le rôle maternel et celui de l'acolyte. Permuter les rôles avec sa mère, est aussi une manière de garder sa présence auprès d'elle.

« J'ai étudié attentivement chaque image originale de ma mère ainsi que la lumière, les ombres, l'atmosphère saisonnière, le moment précis de la prise, afin de m'y intégrer sous la forme d'autoportrait notamment. La chose la plus importante était d'imaginer où se trouvait ma mère dans la photo et établir une relation avec elle.»<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Moira Ricci, Ma mère et moi, Extrait de l'article « Moira Ricci : Ma mère et moi » du magazine Genève Active, 04 septembre 2010, [en ligne] disponible sur <https://www.geneveactive.ch/article/rencontres-darles-ma-mere-et-moi/>, consulté le 20 avril 2019.



Fig. 13 : RICCI Moira, *Ma mère et moi*, « 20.12.53-10.08.04 », 2004.

Au-delà du travail de la retouche minutieuse, elle insère son visage en cohérence avec la lumière et les couleurs. Elle exécute une prise de vue d'elle-même pour ensuite l'insérer sur l'image. Moira Ricci parvient parfaitement à se glisser aux côtés de sa mère, grâce à un travail d'autoportrait. Ainsi, elle enfle une tenue et une coiffure, en cohésion avec le style de l'époque de chacune des photographies. Ces images créées à travers des photographies déjà existantes de la mère de Moira Ricci, sont sources d'inépuisables photographies. Les usages de la photographie par l'artiste nous permettent d'imaginer une fausse réalité qui existe grâce à l'artiste. Bruno Zorzal se pose la question de la part du réel dans la réutilisation des photographies : « En ce sens, quelles expériences peut-on envisager avec le réel ou la réalité à partir du travail non plus avec l'appareil, au moyen duquel on va faire des photos, mais à partir de la réutilisation des photos ? »<sup>15</sup>

D'une réalité réussie par la post-production de l'artiste, l'image montre parfois un décalage vis à vis de sa mère. Il est possible de deviner un caractère instructif, voir dérangeant de la fille regardant sa mère, l'artiste, y décèle un ton presque humoristique.

#### Universal Truth, Camille Lévêque

Encore une fois la photographe réalise une série de photographies à partir de celles déjà existantes, celles qui ne lui appartiennent pas. Au-delà du travail d'effacement à partir du support photographique pour se réapproprier l'image. Cette fois-ci, elle use du support papier, en accumulant les un avec les autres, les uns sur les autres. Elle procède à un exercice de découpage et de montage matériel des images. Découpe, collage et assemblage, comme un puzzle, elle choisit de rassembler et de lier des visages et des paysages socialement différents

---

<sup>15</sup> Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 56.

et géographiquement ressemblant. Notre regard est perturbé par cet assemblage d'images pourtant très évident à l'oeil. Les traces de coupures sont visibles et les décalages de couleur également. Néanmoins, les différences s'estompent et laissent place à des ressemblances, à presque une évidence. Cet ensemble de poses et d'attitudes ne dresse pas de réels décalages dans la lecture de la série, *Universal Truth*. Ce nom porte la signification d'une vérité universelle, si l'on traduit mot à mot le titre de l'anglais, il fait référence aux modes de vies dans différents pays, habitudes et styles similaires. C'est une comparaison entre les fragments d'images rassemblées qui nous permet d'établir des ressemblances et différences. Par la réalisation de cette série, l'artiste constate que malgré des modes de vies différents, des histoires et des habitudes disparates, il existe un réel lien entre ces visages et ces paysages. Par exemple, la photographie classique que Camille Lévêque trouve, est celle de la famille, lorsque les visages forment une même expression, un sourire, un regard face caméra, avec en évidence, les enfants puis les parents et les adultes autour.



Fig. 14, 15 : LÉVÊQUE Camille, *Universal Truth*, 2017.

*Universal Truth*, reflète un jeu d'assemblage de dissonances et de ressemblances sur notre mode de vie dans plusieurs sociétés. Bien qu'il n'y ait aucune trace de documentation et d'indication de lieux, de date et autre information, l'artiste joue avec la simplicité des photographies et leurs vérités imagées.

« J'isole les résonances évidentes dans la vie des gens et confronte leur posture, leurs rassemblements, leurs loisirs ou leur vie quotidienne. Les grands moments de fierté et les occasions aléatoires sont célébrés au même niveau et choisis pour être figés dans le temps et existe pour toujours sur le papier. On peut facilement remarquer le nombre incalculable de photos de famille similaires existant dans le



monde et la force avec laquelle elles peuvent avoir un rapport les unes aux autres. »<sup>16</sup>

*Universal Truth* n'est pas un témoignage d'une vérité, elle ne dispose pas de de fonction testimoniale mais d'une valeur véridique à partir d'un travail de reconstitution d'images.

Camille Lévêque, tout comme Moira Ricci, s'accordent à proclamer un désir de souvenirs et de mémoire. De trouver également un lien de connexion entre soi et les sujets montrés, celui de sa mère pour l'artiste italienne, celui de vérité photographique universelle dans nos sociétés pour l'artiste française. La manière de se les approprier est unique dans leur genre, elles ont usé du support photographique pour y apporter une réflexion sur la mémoire en créant des récits fictifs.

#### *El juego de las probabilidades, Oscar Muñoz*

De même pour l'artiste colombien, les enjeux de cette réutilisation en passant par la réappropriation saisiraient les enjeux des usages de la photographie dégageant multiples possibilités de processus créatifs et esthétiques. Ce processus se détacherait alors peu à peu de l'aspect historique et documentaire de l'image. Ces photographies préexistantes sont vues comme des possibilités encourageant la création d'autres photographies.

Il s'agit de douze photographies réalisées à partir de photos d'identités prises dans les photomatons sur une période de trente ans. Chacune d'entre elles sont découpées en neuf carrés, elles sont ensuite mélangées. Ces visages du même homme, celui d'Oscar Muñoz, recouvrent une partie de sa vie, pour arriver à une photographie qui devance le temps. L'individu est transformé d'unique à multiple, d'une image singulière à une image plurielle. Exposée au Jeu de Paume en 2014, une fois montrée au public, cette exposition démontre au spectateur qu'il est possible de se retrouver avec des images d'une pluralité de possibilités d'identités. Ainsi l'artiste, en se réappropriant une image déjà existante, opère une prise de position, un choix, un geste artistique, mais aussi il réinvestit le support matériel de la

---

<sup>16</sup> Camille Lévêque, *Universal Truth*, extrait de la description de la série traduit de l'anglais par Amanda Sellem : « I isolate obvious resonances in people lives and confront their posture, gatherings, hobbies or daily lives. Great moments of pride and random occasions are celebrated on the same level and chosen to be frozen in time and exist forever on paper. », [en ligne] disponible sur <https://www.thelivewildcollective.com/universaltruth>, consulté le 10 mars 2019.

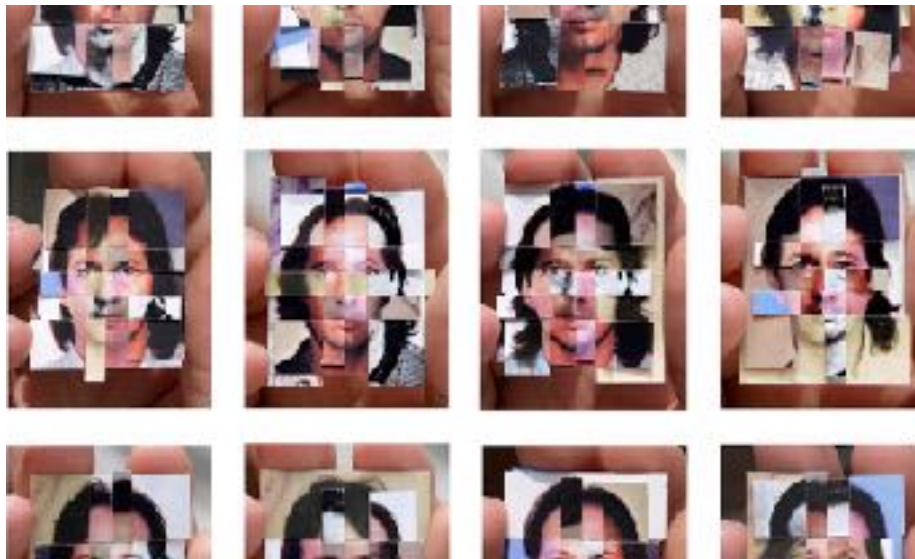


Fig. 16 : MUÑOZ Oscar, *El juego de las probabilidades*, 2007.

photographie. Cette action de réappropriation génère des questions sur l'utilisation de son devenir et de ses usages. Utiliser des photographies serait possiblement un moyen de les détourner, les sortir de leur usage habituel grâce au processus créatif de l'auteur. Ceci peut être envisageable par l'usage d'outils sur le matériau photographique ; le découpage, le montage, la dégradation, diverses possibilités sont envisagées par les artistes. Ce travail englobe donc plusieurs fonctionnalités, celle de garder un présent chargé de son passé mais aussi de réécrire sa propre identité, avec une pluralité de visages et donc d'histoires.

### **3. L'image d'images : comment le numérique réinvestit-il l'image ?**

La photographie est un médium présentant des processus de réutilisations multiples aboutissant à des propositions esthétiques et artistiques. Mais plus que le simple support visuel qu'elle dispose, la photographie numérique détient elle aussi des ressources uniques, celles d'être partagées plus aisément et d'être soumises à des propositions numériques à l'infini.

Bien que la photographie ait amené diverses études sur le support, de la manipulation à sa falsification, la photographie numérique a mené beaucoup de possibles interférences avec cette dernière. Jusqu'à présent les possibilités sont encore plus infinies, de recopie et de photomontage.

## a. Le partage d'image : un moteur de réappropriation

### *Sunset (From Suns From Flickr), Umbrico : travail contemporain vers plasticien*

*Sunset (From Suns From Flickr)* est un projet que l'artiste Penelope Umbrico a commencé en 2006. Elle trouve un demi-million d'images de couchers de soleil en utilisant le mot-clé *sunset (coucher de soleil)* sur le site web d'hébergement d'images, Flickr. Elle effectue un travail de recadrage sur les soleils, en isolant les éléments en périphérie de l'image. Elle les imprime aux dimensions de 10 x 15 cm et, elle les place de manière à obtenir une composition cohérente, les unes à côté des autres, les soleils forment une unité. Pour chacune de ses expositions sur ce travail, l'artiste donne des noms classifiants, par exemple : *2.303,057 Suns From flicker (Partial) 9/25/07*. Ainsi chaque tirage est titré par leur date et leur classement parmi le demi-million d'images récoltées. « (...) le titre lui-même devient un commentaire sur l'utilisation toujours croissante des communautés de photos sur le web, et une réflexion sur l'ubiquité des contenus collectifs (...) »<sup>17</sup>

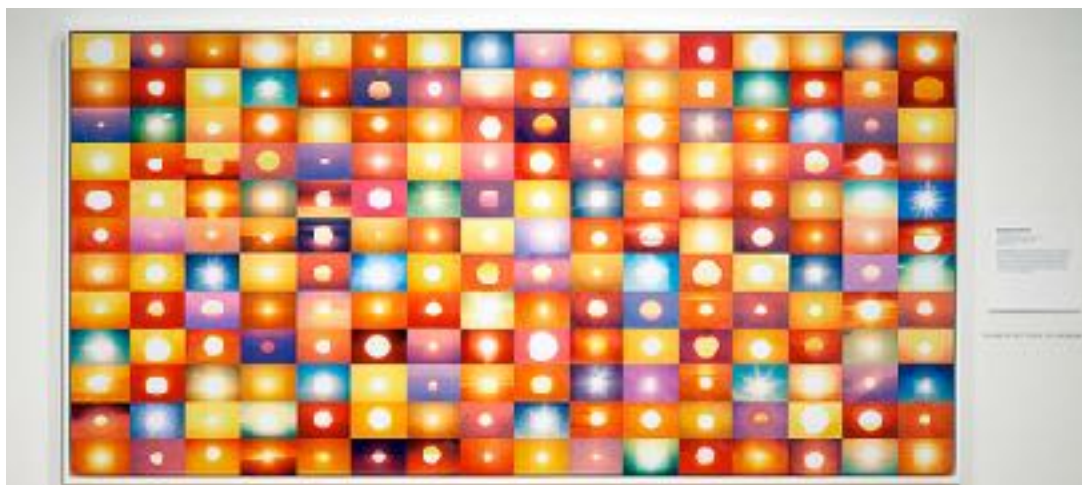


Fig. 17 : UMBRICO Penelope, *Suns from Sunset from Flickr*, Vue de l'installation du Museum Contemporary Photography, Chicago, 2010.

De part sa réappropriation majeure des images numériques à partir d'internet, Umbrico fait le choix de redonner une condition d'existence de ces images. Sur le web et parmi des millions d'images, une image perd toute sa crédibilité et son originalité. L'oeuvre de l'artiste est de redonner le sens et l'intérêt portés celles du couchers de soleil. Cette pratique photographique

---

<sup>17</sup> Penelope Umbrico, *Photographs*, New York, Aperture, 2011, [en ligne] disponible sur <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/books/photographs/>, consulté 05 mai 2019.

des couchers de soleil est une pratique amateur qui est, bien qu'impersonnelle, propre à un usage de la photographie du privé.

Cette particularité de la photographie de couchers de soleil dans nos pratiques du privé est pourtant très commune, mais son usage, une fois l'image partagée sur des plateformes, se perd. Le paysage est un sujet impersonnel mais pourtant il fait parti d'un usage collectif et il constitue une grande partie des albums photographiques de famille. Ainsi l'image d'images que construit Umbrico pose les possibilités de pousser les limites de l'image vers l'ailleurs. Qu'en est-il de l'art de refaire, du devenir de l'image et de sa condition d'image, parmi un flux visuel continu ?

Les images composant internet sont le fruit d'un acte photographique ordinaire dans nos usages. Ces fragments d'images éparpillés sur les différentes plateformes que constituent internet sont dorénavant mis à profit auprès des artistes contemporains. La photographie devient une image visible, perçue sur un écran et reproductible, et internet en use toutes ces caractéristiques possibles. La provenance de celle-ci n'est plus forcément tirée des appareils photos mais de tout autre appareil et système d'exploitation dans notre société, notamment des réseaux sociaux. Ainsi l'usage de la photographie du privé serait accessible à tous et encouragerait les individus à la regarder. Les images d'images utilisées par les artistes comme Umbrico, sont réemployées pour être créatrices de nouvelles images et au regard d'une nouvelle esthétisation et éthique de celle-ci.

Ces images du domaine du privé, reflètent une pratique amateur, prise de vue de couchers de soleil, de moments historiques ou de paysages attractifs.... Cette pratique photographique s'attribue tous les espaces possibles de partages et de diffusions sur les plateformes numériques. À l'ère de la surconsommation d'images, les réseaux sociaux et les plateformes de diffusion s'emparent de ces images et changent leurs attentes auprès de ceux qui la consomment.

## **b. Une photographie du privé en déclin, vers un réemploi continu**

Les images sont en tout lieu ; regarder, réfléchir sur une image devient indispensable mais aussi complexe par la multiplication des supports. La culture du numérique étant omniprésente, depuis plusieurs années les artistes en ont autant fait un sujet qu'une matière artistique.

### The Madeleine Project, Claire Beaudoux

Donner une forme et du sens à des images une fois contées, tel est le projet de Claire Beaudoux. Lors de son emménagement dans son nouvel appartement Claire Beaudoux retrouve dans la cave toutes les affaires personnelles de l'ancienne locataire. Elle y découvre des malles entières de documents papiers et de photographies de sa jeunesse jusqu'à sa vie d'adulte. Elle propose le récit de la vie de Madeleine en postant régulièrement sur Twitter des fragments de son histoire. Elle découpe cette histoire en plusieurs volumes. Par la suite elle crée un site internet qui les regroupe, ainsi que la publication en un livre de son histoire. Elle appelle ce projet : *The Madeleine Project*.

Comment raconter des récits à travers des photographies et des textes ? Comment se rendre compte des réels personnages du passé à l'heure où chaque vécu est raconté en direct ?



Fig. 18 : BEAUDOUX Clara, *The Madeleine Project*, Capture d'écran d'une citation sur Twitter, 2019.

Cette mémoire involontaire de faire ressurgir le passé d'un individu, n'est pas si hasardeuse que la manière dont elle a été racontée au présent. La photographie du privé est créatrice dès lors qu'elle est racontée et qu'elle sort de son univers domestique. Son caractère créateur met en avant ses atouts testimoniaux et véridiques. Le rôle de la mémoire devient un souvenir, de par son exploitation entre une réalité virtuelle et une réalité écrite sur les images d'archives.

Claire Beaudoux engage alors un dialogue avec Madeleine, diffusé sur son compte Twitter, elle y dévoile peu à peu ses découvertes en y ajoutant des annotations personnelles.

Ce dispositif liant des photographies et documents d'archives de cette femme sur une plateforme numérique, casse les codes de l'exploitation de ces derniers. Le support papier prend la forme du numérique et de virtuel pour assouvir les désirs du témoignage de celle qui les découvre. Ici il est lieu d'appropriation d'un ressort historique et symbolique. Comme l'affirme André Gunthert : « L'appropriation symbolique, qui ne présuppose aucun transfert

de propriété et fait d'un bien un bien commun, est un outil constitutif des pratiques culturelles. »<sup>18</sup>



Fig. 19, 20 : BEAUDOUX Clara, *The Madeleine Project*, Capture d'une publication légendée sur Twitter, 2019.

Cette affaire photographique expose les photographies du privé de Madeleine au regard extérieur grâce à la plateforme de Twitter. Tel un immense corpus photographique, elle délivre en masse chaque détail et moment de la jeune femme au cours de sa vie passée. Ce projet se positionne parallèlement à l'essor et l'expansion de la photographie dans le numérique. *The Madeleine Project* prend place pendant cinq saisons sur le site de Claire Beaudoux, elle ne cesse de fournir les informations possibles sur son personnage. Elle tire ainsi l'avantage de son site et du réseau social pour amplifier et enrichir la vie de Madeleine comme chaque utilisateur le fait avec la sienne actuellement. Sur ce support numérique, l'image de Madeleine ne fait plus partie de l'album photographique, elle est rangée et sélectionnée pour théâtraliser le moment.

En réalité, ce travail insistant sur la vie de Madeleine, n'est autre que la pratique que l'on exerce aujourd'hui, toujours dans l'excès de l'image, mais jamais de manière suffisante. Bruno Zorzal se pose lui aussi la question « Mais à partir de quand « beaucoup » devient-il « trop » ?<sup>19</sup>, le paradoxe de l'image excessive n'est autre que le reflet de nos usages de la photographie du privé au XXIe siècle. Est-ce que Madeleine aurait exercé cette pratique de

18 André Gunthert, *L'image partagée, La photographie numérique*, Paris, Édition Textuel, 2015, p. 100.

19 Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie*, Paris, Éditions L'Harmattan, p. 59.

partage constant de ses souvenirs sur une plateforme ouverte au public ? L'histoire de ses images aurait-elle eu un autre sens si elle l'avait elle-même partagée ? En réemployant ces photographies telles qu'elle l'aurait fait avec les siennes, Claire Beaudoux saisit le vécu de Madeleine et le transporte à notre époque du numérique. Alors nous pouvons croire à une fausse vérité, à une fiction racontée à partir de fragments de cette femme, disparates mais soigneusement choisis par Claire Beaudoux afin de témoigner d'une vie, au demeurant mystérieuse de part sa découverte accidentelle.

À l'instar de la partie II, les réflexions des artistes étudiées autour du réemploi des photographies du privé engagent d'autres vérités. L'artiste désigne sa propre histoire, celle qui souhaite se représenter en ayant comme matière première des photographies déjà existantes. Cette intention de réappropriation varie selon les informations tirées des photographies, qu'elles soient trouvées ou déjà appartenues à l'artiste. Elles prennent place sous d'autres supports dans un domaine plastique et esthétique, à la fois proche du documentaire imaginé. Bien que cette réappropriation passe par de nouveaux supports, proche d'une pratique plasticienne, elle garde souvent son ancrage documentaire et historique, comme le démontre les artistes Erik Kessels ou le duo artistique Mélissa Boucher et Marina la Loge. Elle se traduit par le mélange de procédés manuels proche d'un ready made photographique, comme le découpage ou la peinture chez Philippe Jusforgues ou Gerard Richter. Le sujet sur la photographie n'est plus le réel élément central important pour l'artiste, mais cela concerne le devenir et le déplacement du support photographique. Ils représentent des éléments décisifs dans les nouvelles créations photographiques.

## CONCLUSION

La photographie du privé représente une source de création et de réécriture photographiques par les artistes et photographes depuis la fin du XXe siècle. Elle participe à une pratique sociale et artistique, dans les institutions publiques et dans notre quotidien.

Cette photographie, étudiée ici, se réfère à celle pratiquée dans notre cercle intime. C'est avant tout une photographie écrite pour soi et pour notre entourage. Elle se pratique dans le but de garder souvenirs et moments marquants de la vie et est généralement conservée dans des albums ou stockée sur nos téléphones.

L'ère du numérique a profondément marqué et changé l'usage de la photographie du privé. Elle sort désormais du cadre intime des albums photographiques puisqu'elle a atteint un public plus large et inconnu. Cette photographie que l'on gardait dans nos mémoires personnelles, nourrit dorénavant la mémoire collective. Elle vient s'immiscer dans notre quotidien, à toute heure, dans les publications et les *stories* des réseaux sociaux. Elle se veut intéressante et originale pour son public, bien que des photographies de familles classiques restent dans le cercle du privé.

Une fois déplacée dans un espace artistique et créatif, elle aspire à de nouveaux récits et une pluralité de narrations.

Les photographies du privé sont réemployées par certains artistes, pour compléter des récits photographiques inachevés. Les artistes réutilisent la photographie pour sa valeur testimoniale, historique et sentimentale et s'attachent à la vérité des récits. Le travail du photographe est à la fois historique tout comme il est une quête personnelle. Ainsi, cela résulte d'un besoin de témoigner l'Histoire ou encore de bouleverser les codes de la photographie de famille.

Mais il existe également d'autres cas de figure, dans le cas de la réappropriation, les artistes s'engagent davantage dans une nouvelle exploitation du support photographique, en privilégiant la matière au sujet photographié. Le sujet n'est plus intimement lié à l'artiste, mais aux transformations appliquées à la photographie. Découpage, collage, peinture, les outils sont multiples pour détourner le réel. En effet, la place de la vérité n'est plus mise en



avant dans ce processus, il est question d'apporter des matériaux plastiques et non photographiques.

Par ailleurs, la surabondance des images au travers des plateformes numériques provoque un intérêt d'autant plus grand pour les artistes. Ces photographies constituent dorénavant leurs ressources et leurs corpus essentiels. Engager un travail en rapport avec le flux continu et considérable des images des pratiques d'amateurs, est l'objet d'étude de plusieurs artistes contemporains du XXI<sup>e</sup> siècle. Ces derniers questionnent l'intérêt et l'originalité des images numériques dans nos usages excessifs de l'acte photographique. À l'heure où tout est reproductible en une quantité infinie, la pratique photographique du privé s'approche de la limite de l'impersonnel.

Ainsi, les artistes ressentent le besoin de témoigner et de fournir les preuves d'un récit et d'une histoire. Cela passe par l'exploitation de la photographie (sujets représentés) et par la réappropriation de son support. En découle interaction aussi intime que mémorielle pour les artistes qui utilisent ces processus.

Quelle que soit la démarche effectuée dans la réutilisation, à partir d'un récit fictif ou véridique, l'intention de chacun des artistes est de transmettre les traces d'une réalité parfois évidente ou subtile à partir d'un support existant. Cette démarche se projette généralement dans une quête mémorielle. Les photographies en question sont le résultat d'une pratique, d'un usage et d'une valeur originellement proche de notre propre identité. Ainsi ces processus de réutilisation étudiés dans cet écrit sont révélateurs d'une intention de construire une mémoire afin de se projeter personnellement dans les récits fabriqués. Questionner la mémoire dans ces nouvelles créations, c'est avant tout un besoin de se raconter une histoire. Qu'il soit constitué de faits réels ou imaginés, la puissance du récit narratif est d'autant plus forte lorsqu'il fait appel à notre mémoire collective, à une sensation de vérité. La mémoire est sujet employé par de nombreux artistes du fait qu'elle englobe à la fois leur personnalité mais aussi leur condition humaine. Questionner soi même c'est aussi questionner nos origines et notre histoire.

La création à partir d'une matière première photographique apporte de nouvelles démarches et réflexions sur ce support étudié.

La question des limites de cette réappropriation se posent. Pourrait-elle faire de l'ombre à la création première photographique ?

## BIBLIOGRAPHIE

### Photographie de famille

CHALFEN Richard, *La photo de famille et ses usages communicationnels, Analyse d'une demi-minute décisive*, Paris, Études Photographiques, N°32, printemps 2015.

CHEROUX Clément, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Paris, Édition Point Du Jour, 2013, 144 p.

GARAT Anne-Marie, *Photos de famille, Un roman de l'album*, Paris, Édition Actes Sud, 2011, p.216

JONAS Irene, *Mort de la photo de famille ? : de l'argentique au numérique*, Paris, Éditeur l'Harmattan, mai 2010, 216 p.

KAUFMAN Jean Claude, *Un siècle de photos de famille*, Paris, Éditions Textuel, 2002, p.208

LAURANS Audrey, *Les mutations de la photographie de famille à l'ère du numérique, Comment la photographie de famille participe-t-elle à la construction et à la transmission de la mémoire familiale*, Saint-Denis, ENS Louis-Lumière, Promotion 2014, 116 p.

ORMEN Catherine, *L'album de famille : Almanach des modes*, Paris, Éditions Fernand Hazan, 1999, 139 p.

PERRIN Marie-Thérèse, *La sphère de l'intime*, Paris, Éditions Actes Sud, 1998, 88 p.

PETIT Laurence, « Album de famille ou roman familial ? Transpositions génériques et vacillations sémantiques dans *Family and Friends* de Anita Brookner », *Polysèmes* [En ligne], 12 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://polysemes.revues.org/686> ; DOI : 10.4000/polysemes.686

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'images précaire*, Paris, Seuil, 1987, 217 p.

SOLINAS Stéphanie, *L'image signalétique sous forme plastique : d'Alphonse Bertillon à Nancy Burson*, Paris, ENS Louis-Lumière, Promotion 2001, 116 p.

SOLINAS Stéphanie, *Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait*, Journal Open Edition, article, mai 2011.

VIRION Hélène, *La photographie de famille. Des albums aux cimaises , Privé/Public, Questions théoriques*, [en ligne] [questionstheoriqueslarevue.com](http://questionstheoriqueslarevue.com), 2017, 15 p.

## Art et processus créatif

BAQUÉ, Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2009, 287 p.

BARTHES Roland, *La Chambre Claire : note sur la photographie*, Paris, Édition Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, 193 p.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, 352 p.

BOLTANSKI Christian, *Les modèles – cinq relations entre texte & image*, entretien avec Irmeline Lebeer, Paris, Éditions Cheval d'attaque, 1979, 108 p.

CHIRON, Éliane et LELIÈVRE Anaps (dir.), *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, 224 p.

DANTICAT Edwige, *Créer dangereusement : l'artiste immigrant a l'oeuvre; Create dangerously. The Immigrant Artist at work*, auteur traduit de l'américain par, AROUS Simone, Paris, Éditeur Grasset, 2012, 224 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image – Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, 332 p.

DUCHAMP, Marcel, « *Le processus créatif* », dans *Duchamp du signe (1914-1966)*, Paris, Édition Flammarion, coll. « Champs arts », 2013, 320 p.

DUFOUR Diane et VIDAL Christine, *L'image déjà là, Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Les carnets du Bal 02, Le Bal / Images en Manoeuvres Éditions, Marseille, 2011, 232 p.

DUFOUR Diane et VIDAL Christine, *La persistance des images*, Les carnets du Bal 05, Le Bal / Les Éditions Textuel / Centre national des Arts Plastiques, Paris, 2014, 239 p.

DUFOUR Diane et VIDAL Christine, *Les images manquantes*, Les carnets du Bal 03, Le Bal / Images en Manoeuvres Éditions / Centre national des Arts Plastiques, Marseille, 2012, 256 p.

FRUCTUS Emmanuelle, « Les carnets de la création », *Emmanuelle Fructus, artiste*, France Culture, 2015, [en ligne], mis en ligne le 16 décembre 2015, disponible sur URL : <https://>

[www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/emmanuelle-fructus-artiste](http://www.franceculture.fr/emissions/les-carnets-de-la-creation/emmanuelle-fructus-artiste), consulté le 16 mars 2019.

GRENIER Catherine, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2014, 190 p.

MITCHELL William John Thomas, *Iconologie : image, texte, idéologie [Iconology: image, text, ideology, (1986)]*, traduit de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, 317 p.

SOULAGES François et ZORZAL Bruno, (sous la direction) *Images d'images*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2017, 204 p.

UHL Magali (dir.), *Les Récits visuels de soi : mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Ouest, 2015, 246 p.

ZORZAL Bruno, *Les Photos, un matériau pour la photographie*, Paris, Éditions L'Harmattan, 28 p.

Bruno Zorzal, *Esthétique de l'exploitation photographique de photos déjà existantes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017, 203 p.

### **Photographie et numérique**

GUNTHER ANDRÉ, *L'image Partagée, La photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015, 175 p.

ROUILLÉ André, *La Photographie*, Paris, Édition Folio Essais, 2012, 706 p.

BARBOZA Pierre, *Du Photographique au Numérique : la parenthèse indicelle dans l'histoire des images*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, 270 p.

### **Histoire et société**

BAUELLE Yves et NARDOUT-LAFARGE (sous la direction), *Nom propre et écriture de soi*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, collection Espace littéraire, 2011, 308 p.

COENEN-HUHTER Josette, *La mémoire familiale*, Paris, l'Harmattan, 1994, 268 p.

CHAUVARD Jean-François, *Éloignement géographique et cohésion familiale, XVe- XXe siècle*, Strasbourg, Éditeur Presses universitaires de Strasbourg, 2006, 277 p.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive, Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2008 [1995], 111 p.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Édition Gallimard, coll. « La librairie du xxe siècle », 1989, 176 p.

FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Édition du Seuil, 1974, p.220

MAECK Julie, STEINLE Matthias. *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection "Histoire", Série "Archives, histoire et société », Édition Pur, pp.9-18, 2016, 336 p.

*Familles à l'épreuve de la guerre*, Exposition. Meaux, Musée de la Grande guerre du pays de Meaux, Éditeur Musée de la Grande guerre, pays de Meaux Somogy, Editions d'art, 2018, 200 p.

## **Ethnologie**

GARRIGUES Emmanuel, *Famille et photographie. La photographie comme matrice de recherches*, Paris, Revue L'Ethnographie, 1996, 235 p.

TODD Emmanuel, *L'origine des systèmes familiaux*, Tome 1, Paris, Editeur Gallimard : Éditions du Seuil, 2011, 768 p.

## **Sociologie de l'exil, de la famille et du déracinement**

BELLEAU Hélène, *Être parent aujourd'hui : la construction du lien de filiation dans l'univers symbolique de la parenté*, article de la revue *Enfances, Familles, Générations*, numéro 1, Automne, 2004, 23 p.

BONVALET Catherine, LELIÈVRE Eva, *De la famille à l'entourage : l'enquête Biographies et entourage*, Paris Editeur Institut national d'études démographiques, 2012, 472 p.

DÉCHAUX Jean-Hugues, *Le souvenir des morts, Essai sur le lien de filiation*, coll. Le lien social, Paris, PUF, 1997, 352 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des oeuvres – De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, coll. « U : Sociologie », 2007, 232 p.

HERVIEUX Guillaume, *Une bague en or contre un kilo de sucre : l'exil d'une famille yézidie fuyant le génocide syrien*, Paris, Éditeur Balland, 2017, 180 p.

ROSENBAUM Francine, *Les humiliations de l'exil : les pathologies de la honte chez les enfants migrants*, Paris, Éditeur Fabert, 2010, 286 p.

YAHYAOUÏ, Abdesslem, *Exil et déracinement : thérapie familiale des migrants*, Paris, Éditeur Dunod, 2010, 272 p.

### **Technique**

CHARBONNEAU Normand & ROBERT Mario, *La gestion des archives photographiques*, Québec, Presse de l'université de Québec, 2005, 306 p.

### **Langue Française**

BESCHERELLE Louis Nicolas, *Dictionnaire Nationale - Dictionnaire Universel de la Langue Française*, Paris, Garnier Frères, 1856.

## INDEX DES ILLUSTRATIONS

### Partie I.

**Fig. 1** : Studio Hesse, *Famille aux Pays-Bas*, Technique inconnue, vers 1920, Format inconnu, Extrait du livret d'exposition *Photos de famille, Regards d'artistes contemporains*, exposée au Musée de Louviers, Co-édition Pôle Image Haute-Normandie, du 5 novembre 2005 au 26 février 2006 p.15

**Fig. 2** : Anonymes, *Sans Titre*, Technique inconnue, vers 1950, Format inconnu, Extrait du livret d'exposition *Photos de famille, Regards d'artistes contemporains*, exposée au Musée de Louviers, Co-édition Pôle Image Haute-Normandie, du 5 novembre 2005 au 26 février 2006 p.16

**Fig. 3** : Sala Anri, Technique inconnue, *The gift*, 2000, Format inconnu, Extrait du livret d'exposition *Photos de famille, Regards d'artistes contemporains*, exposée au Musée de Louviers, Co-édition Pôle Image Haute-Normandie, du 5 novembre 2005 au 26 février 2006 p.16

**Fig. 4** : Pierre Bonnard, *Sans Titre*, Tirage au gélatine bromure d'argent, année circa 1880, Format inconnu, Exposé au Musée d'Orsay du 27 octobre 1987 - 24 janvier 1988, [en ligne] URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/photographies-de-pierre-bonnard-1867-1946-4026.html?cHash=8ae0c06c12> p.18

**Fig. 5** : Romain Leblanc, *Ma vie est plus belle que la votre*, Photographie numérique couleur, 2015, Format inconnu, [en ligne] URL : <http://11contournable.blogspot.com/2016/11/ma-vie-est-plus-belle-que-la-votre.html> p.25

**Fig. 6** : Anonyme, *Vue d'exposition de « Ma vie est plus belle que la votre »*, Photographie numérique, 2015, Festival Circulation(s), Format inconnu, [en ligne] URL : <http://www.museeniepce.com/index.php?/collections/au-hasard-des-collections#> p.25

**Fig. 7, 8** : Anonyme, *Sans titre*, Technique inconnue, 1940, Format inconnu, Collection du Musée Nicéphore Niepce, [en ligne], URL : <http://www.museeniepce.com/index.php?collections/au-hasard-des-collections#> p.30

**Fig. 9, 10 et 11** : Anonyme, *Sans Titre*, Photographies extraites d'un album illustrant la vie d'un homosexuel et de ses amis, Photographies noir et blanc, Années circa 1920 - 1930, Format inconnu, Collection du Musée Nicéphore Niepce, [en ligne] URL : <http://www.museeniepce.com/index.php?collections/la-vie-des-collections/Acquisitions> p.30

**Fig. 12, 13** : Johann Schmid, *Bilder Von Der Strasse*, Technique inconnue, 2012, 29,7 x 21cm, 4 volumes, [en ligne] URL : <https://schmid.wordpress.com/works/1982-bilder-von-der-strase/> p.31

**Fig. 14** : Kazimir Zgorecki, *Sans Titre*, Famille polonaise posant dans son magasin, Photographie noir et blanc, 1920 - 1930, Format inconnu, Collection du Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, [en ligne] URL : <http://www.histoire-immigration.fr/ressources/histoire-de-l-immigration/le-film-deux-siecles-d-histoire-de-l-immigration-en-france> p.33

**Fig. 15** : René Scanzaroli, *Sans Titre*, La famille Scanzaroli, venue d'Italie, au Parc Montreau de Montreuil, Photographie noir et blanc argentique, Années circa 1920 - 1930, Format inconnu, Collection du Musée d'Histoire Vivante de Montreuil, [en ligne] URL : <http://www.histoire-immigration.fr/collections/famille-italienne-dans-un-parc-de-montreuil> p.33

**Fig. 16** : Kazimir Zgorecki, *Sans Titre*, Famille polonaise posant dans son jardin d'une cité minière, Photographie noir et blanc argentique, Années circa 1920 - 1930, Collection du Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, [en ligne] URL : <http://www.histoire-immigration.fr/collections/zgorecki-kasimir> p.33



## Partie II.

**Fig 1** : Anonymous Project, *When We Were Young*, Numérisation à partir de diapositive Kodachrome couleur, circa 1970, Format inconnu, États-Unis, [en ligne] URL : <http://www.anonymous-project.com/photos/> p.39

**Fig. 2** : Anonymous Project, *When We Were Young*, Numérisation à partir de diapositive Kodachrome couleur, 1971, Format inconnu, États-Unis, [en ligne] URL : <http://www.anonymous-project.com/photos/> p.39

**Fig. 3, 4 et 5** : Catherine Poncin, *Archives d'un présent*, Tirages pigmentaires avec marge sur papier MOAB, 2017, 30x40cm, Alliance française de Bogotá, [en ligne] URL : <http://transverse-art.com/oeuvre/archives-dun-present> p.41

**Fig. 6** : Mathieu Pernot, *Un camp pour les Bohémiens*, Photographie monochrome, 1998 - 1999, Format inconnu, [en ligne] URL : <http://www.mathieupernot.com/lduville.php> p.45

**Fig. 7** : Mathieu Pernot, *Un camp pour les Bohémiens*, carte anthropométrique des archives du Bouche-du-Rhône, Photographie monochrome, 1942 - 1944, Format inconnu, [en ligne] URL : <http://www.mathieupernot.com/lduville.php> p.45

**Fig. 8, 9** : Poline Harbali, *Le Damas des autres*, Photographies numériques couleurs, 2016, Format inconnu, [en ligne] URL : <https://www.polineharbali.com/Le-Damas-des-autres> p.48

**Fig. 10, 11** : Bertrand Demenge, *Fissure*, Technique inconnue, 1998, Format inconnu, [en ligne] URL : <http://hanslucas.com/bdemenge/photo/14153> p.50

**Fig. 12, 13** : Bruno Boudjelal, Technique inconnue, *Algérie, les carnets*, Format inconnu, 2009, [en ligne] URL : <http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=757&p=10> p.53

**Fig. 14, 15** : Christian Boltanski, *Album de photos de la famille D.*, 1939-1964, Technique inconnue, 1972, 150 photographies encadrées, Formats inconnus, Galerie Durand-Dessert, [en ligne] URL : [http://nezumi.dumousseaux.free.fr/wiki/index.php?title=Albums\\_et\\_Inventaires](http://nezumi.dumousseaux.free.fr/wiki/index.php?title=Albums_et_Inventaires) p.56

**Fig. 16, 17** : Anne Delrez, *Charles et Gabrielle*, 70 tirages argentiques noir et blanc, 2003, 10 x 6,5cm, couverture souple en couleur, Édition La Conserverie, Metz, [en ligne] URL : <http://www.heliotrope-online.com/online-portfolios/anne-delrez-charles-gabrielle-photographes/> p.58

**Fig. 18, 19** : Erik Kessels, *Album Beauty*, 98 photographies noir et blanc et couleurs, 2012, Édition *RVB books*, 1500 exemplaires, 13 x 21cm, Capture d'écran des photographies, 2019, [en ligne] URL : [https://rvb-books.com/book.php?id\\_book=37](https://rvb-books.com/book.php?id_book=37) p.60

**Fig. 20** : Angel Albarrán et Anna Cabrera, *This Is You*, Pigments, Papier gampi et feuille d'or, 2016, Format inconnu, [en ligne] URL : <https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/la-memoire-fictive-dalbarran-cabrera> p.61

### Partie III.

**Fig. 1, 2** : Gerhard Richter, *Overpainted Photographs*, Sans titre, Peinture à l'huile sur photographies, 1998, 10 x 14,8 cm chacune, [en ligne] URL : [http://jmcolberg.com/weblog/2011/10/a\\_letter\\_from\\_london\\_gerhard\\_richter\\_and\\_his\\_overpainted\\_photographs](http://jmcolberg.com/weblog/2011/10/a_letter_from_london_gerhard_richter_and_his_overpainted_photographs) p.66

**Fig. 3** : Philippe Jusforgues, *Sans titre*, 2013, gouache sur photographie, 18,5 x 13,5 cm, [en ligne] URL : <https://eva-vautier.com/art/philippe-jusforgues/> p.67

**Fig. 4** : Philippe Jusforgues, *Sans titre*, 2013, collage sur photographie, 18 x 24 cm, [en ligne] URL : <https://eva-vautier.com/art/philippe-jusforgues/> p.67

**Fig. 5, 6** : Erik Kessels, *In Almost Every Pictures #7*, circa 2008, Colour / black & white, 15,5 x 20 cm, 128 pages, [en ligne] URL : <http://www.kesselskramerpublishing.com/catalogue/inalmosteverypicture7/> p.69

- Fig. 7, 8** : Yasmine Eid-Sabbagh et Rozenn Quéré, *Vies possibles et imaginaires*, Septembre 2012, 17 x 23 cm, 164 pages, cartonné toilé, [en ligne] URL : <https://tipi-bookshop.be/shop/p-vies-possibles-et-imaginaires-de-yasmine-eid-sabbagh-et-rozenn-quere/> p.72
- Fig. 9, 10** : Mélissa Boucher et Marina la Loge, *Sonnette*, Technique inconnue, 2016, Format inconnu, [en ligne] URL : <https://www.festival-circulations.com/artiste/boucher-melissade-la-loge-marine/> p.58  
p.73
- Fig. 11** : Camille Lévêque, *Dads*, Photographie couleur, 2014 - 2016, Format inconnu, [en ligne] URL : <https://www.thelivewildcollective.com/dads> p.75
- Fig. 12** : Geraldo de Barros, *Sobras*, Collages de négatifs sur plaques de verres, 1996-1998, Format inconnu, [en ligne] URL : [http://www.geraldodebarros.com/main/?page\\_id=1111](http://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=1111) p.77
- Fig. 13** : Moira Ricci, *Ma mère et moi*, « 20.12.53-10.08.04 », Photographie couleur, 2004, Format inconnu, [en ligne] URL : <https://www.geneveactive.ch/article/rencontres-darles-mere-et-moi/> p.79
- Fig. 14, 15** : Camille Lévêque, *Universal Truth*, Collages de photographies couleur, 2017, Format inconnu, [en ligne] URL : <https://www.thelivewildcollective.com/universaltruth> p.80
- Fig. 16** : Oscar Muñoz, *El juego de las probabilidades*, 2007, 47 x 40 cm chaque photographie, Sicardi Gallery, Houston, États-Unis, [en ligne] URL : <http://oscar-munoz.com/obra/el-juego-de-las-probabilidades.html> p.82
- Fig. 17** : Penelope Umbrico, *8,146,774 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 10/15/10*, 192 chromogenic machine prints, 2010, Each 4 x 6, Vue de l'installation du *Museum of Contemporary Photography*, Chicago, [en ligne] URL : <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns/> p.83

**Fig. 18** : Clara Beaudoux, *The Madeleine Project*, Capture d'écran d'une citation sur Twitter, 2019, [en ligne] URL : <http://madeleineproject.fr/> p.85

**Fig. 19, 20** : Clara Beaudoux, *The Madeleine Project*, Capture d'écran d'une publication légendée sur Twitter, 2019, [en ligne] URL : <http://madeleineproject.fr/> p.86

## SOMMAIRE DES ANNEXES

Annexe 1 : Entretien de la photographe Poline Harbali, réalisé par Amanda Sellem	p.102
Annexe 2 : Entretien du photographe Bruno Boudjelal, réalisé par Amanda Sellem	p.105
Annexe 3 : Entretien du photographe Mathieu Pernot, réalisé par Amanda Sellem	p.109
Annexe 4 : Entretien de la photographe Catherine Poncin, réalisé par Amanda Sellem	p.114
Annexe 5 : <i>Family Ties</i> , Kalen Na'il Roach	p.119
Annexe 6 : <i>Fissures</i> , Bertrand Demenge	p.120
Annexe 7 : <i>Sonnette</i> , de Melissa Boucher et Marina la Loge	p.121
Annexe 8 : <i>In Almost Every Pictures</i> , d'Erik Kessels	p.123
Annexe 9 : <i>Vernaculaire!</i> , Jean-Marie Donat	p.125

## ANNEXES

### Annexe 1

Entretien de la photographe Poline Harbali, réalisé dans le cadre du mémoire, le 07 mars 2019, par courriel.

Poline Harbali est une photographe d'origine syrienne qui explore les relations entre la géo-politique et la place de la famille, elle entame des réflexions autour des problématiques liées à la guerre, l'immigration et l'exil à échelle du privé.

Pourquoi avoir voulu récupérer des photographies de ta famille?

*Etant donné le contexte géopolitique que nous subissions, les photographies étaient pour moi une manière de connaître ma famille à distance, notamment avant les réseaux sociaux. En plus d'être une trace d'un passé proche duquel je me sentais exclue de par mon pays de résidence, la France, les photographies étaient pour moi un matériel physique, qui existait dans le monde en tant qu'objet qui me permettait de créer un lien avec ma famille.*

Pourquoi pas des photographies d'anonymes ?

*Mon travail s'est développé au début avec une urgence de quête existentielle sur la partie de mon identité qui était liée à ma généalogie, à ma famille dont l'accès était impossible. C'est ce premier matériel qui m'a amené à créer, et non l'inverse. Des photographies anonymes n'avaient donc à ce moment-là aucun intérêt puisque c'est mon histoire qui a développé cette urgence de création, au départ en tout cas.*

Pourquoi avoir voulu partager « ton damas » avec les autres, nous le public ?

*Par delà le contenu du projet en tant que tel, donner à voir mon travail me permet de m'en détacher et de passer à la suite. Il s'accomplit en s'inscrivant dans un espace-temps et c'est ainsi que je peux le laisser se développer pour moi, travailler sur la suite.*

*Même avec le matériel photographique qui peut être virtuel, l'inscrire dans un espace (d'exposition) est pour moi un enjeu essentiel. Je pense que tant que mon travail ne s'est pas inscrit dans une scénographie, il n'est pas abouti. C'est pour moi 50% du projet. Cet espace*

*peut-être un lieu, ou un objet comme un livre par exemple. Je ne pense jamais mon travail en série ou en images, je le pense en volume même si c'est de la vidéo ou de la photographie. Mon travail parle du monde, géographique, social, politique et c'est en le donnant à voir dans un contexte qu'il fait sens et résonne pleinement.*

As-tu fais une sélection particulière parmi les images sélectionnées ?

*Non, je n'avais pas de critère ou de système.*

As-tu eu des critères précis dans le choix de tes images de famille ?

*Aucun critère non.*

Est-ce que dans ta série tu valorises une/des image.s plus que les autres ? Et si oui pourquoi ?

*Les deux portraits de mon grand-père, le premier militaire et le second civil sont mes deux images préférées. Pour moi, elles encadrent mon propos en donnant à voir l'ambivalence et l'ambiguïté des enjeux de la guerre à échelle humaine et vice-versa.*

Quelle.s valeur.s donnes-tu à ces images ?

*Je ne sais pas si je leur donne de la valeur en particulier. C'est un travail qui existe, en ce sens, il peut avoir de la valeur pour certains et peu pour d'autres. Je ne suis pas certaine que je me questionne en terme de « valeur » sur mon travail. Ce n'est pas un témoignage et ce n'est pas un reportage. C'est une expérience qui existe dans le monde et que je donne à voir, rien de plus.*

Même si tu n'es pas l'auteur initiale de ces photographies, comment arrives-tu à te les réapproprier ?

*Le travail d'appropriation s'est fait de manière très instinctive. Obtenir ces photographies et les regarder avec mes yeux, c'est déjà me les approprier. C'est une histoire qui devient mienne à partir du moment où elles existent pour moi. Les moyens techniques ensuite du travail que j'ai effectué avec elles, ici aussi s'est développé de manière très instinctive. Je ne l'ai pas commencé en me disant « j'aimerai en faire ci ou ça pour donner à penser ci ou ça ».*

*Je l'ai juste fait. Sans but précis au départ. Je ne travaille pas toujours ainsi, mais pour ce projet, il s'est construit rapidement et seul.*

Comment les transformes-tu ?

*Ici, j'ai beaucoup utilisé la peinture sur ordinateur, le collage virtuel. Une grande partie de ces photos m'a été envoyée par ordinateur, par internet et mon ordinateur était donc devenu un territoire privilégié de tous les possibles pour moi. Utiliser l'outil qui était devenu un lieu s'est donc imposé à moi. Je cherche à faire rencontrer ces images les unes avec les autres, en les associant, certaines ont été prises en Syrie, d'autres en France et les réunir en une même image me permettait aussi de créer un lieu de rencontre, un lieu de dialogue et de discussion. C'était aussi pour créer un espace qui échappe aux lois, aux Etats et à la politique. Quel était mon espace de liberté ? Comment le construire ? C'est par ce biais que je l'ai trouvé.*

Pourquoi le choix d'effacer, rayer les visages ?

*En un sens, je pense que mon histoire est très commune aujourd'hui. A un certain point, les visages devenaient anecdotiques et je pense que j'avais besoin de sortir de la petite histoire pour l'inscrire dans quelque chose de plus large. Ce corps, cette famille, cette personne pourrait être un membre de nos familles à tout un chacun. C'était aussi pour donner à voir comment la machine cruelle de la guerre mange les identités et nous rend tous remplaçables. Aussi, certains de ces visages n'avaient plus vraiment rien de « carnassier », il n'existait plus réellement pour moi et les effacer c'était aussi donner à voir cette présence-absence. Ma famille existe sans être incarnée dans ma vie.*

De même pour la présence du texte sur l'image, y-a-t-il un lien particulier avec l'histoire de Damas et de ta famille ?

*Est-ce que ta série se répercute sur les autres en terme de travail plastique et d'histoire ? Je pense notamment à « Mémoires de famille ».*



## Annexe 2

Entretien du photographe Bruno Boudjelal, réalisé par Amanda Sellem dans le cadre du mémoire, le 19 mars 2019 à Montreuil.

Bruno Boudjelal est un photographe d'origine algérienne, il s'intéresse au territoire algérien notamment lié à sa famille mais aussi aux questions sociétales algériennes. Il témoigne, enquête, cherche, il questionne son identité comme étant à la fois une réflexion intime mais aussi collective. singulière et inscrite dans une histoire collective.

Ce que j'ai pu voir sur l'Agence VU sont Les Carnets d'Algérie, ici dans le livre Jours Intranquilles, ils semblent être en préface du livre. N'est-ce pas?

*Ce n'était pas censé être une préface. Quand j'ai fait ce livre c'était avec une édition anglaise. Le travail en Algérie s'est passé entre 1993 et 2003. En 1993 ça a été tellement violent que je ne veux plus retourner au pays. En 2003, c'est plus calme et puis s'en suit une succession de voyage, en 1997 je ramène mon père là-bas. Il n'était jamais retourné en Algérie, pas depuis 45 ans. Je pensais l'aider et le réconcilier avec son pays. Mais ça a été l'opposé. Après deux voyages en Algérie en 1997, avec mon père on ne se parlera plus pendant dix ans. Tous les secrets de familles sont remontés. Et moi je suis quand même retourné seul à partir de 2003 et à cette période c'était plus calme.*

*En 1993 j'avais la grande utopie de retrouver la famille mais d'aussi de visiter l'Algérie. Sauf que j'ai vite compris après avoir passé une journée à Alger que je n'allais rien visiter tellement c'était dangereux.*

*En 2003 j'arrive à faire une traversée de ce pays, de la frontière tunisienne à la frontière marocaine pendant cinq semaines. Je me suis arrêté un peu partout, à part le travail de 1993, il est circonscrit dans l'espace. En faisant cette traversée deux choses apparaissent, la première ; c'est la fin de l'histoire de retrouver ma famille. Je sens comme une proximité avec des paysages et des lieux, alors une question m'est venue ; est-ce qu'en dehors de la famille je peux avoir un lien au territoire ?*

*Mon père est traumatisé par sa vie en Algérie, mais aussi par son arrivée en France avec l'histoire des bidonvilles. Il ne m'a jamais parlé de sa vie en Algérie, il ne m'en parlera jamais. Comment faire quand on nous a transmis de manière inconsciente une histoire ? Qu'est-ce que vous en faites des histoires ?*

*Donc à un moment donné, en tournant en rond et à force d'être bloqué ici, naïvement ou pas, y aller, rechercher la famille, éclaircir des choses... C'est la raison pour laquelle en 1993, j'y suis allé, sans être au courant du chaos qui se passait là-bas. C'était tellement profond cette histoire de mal être, c'est ça qui m'a poussé.*

*J'ai retrouvé ma famille et j'ai continué à y aller. Ensuite, en 1997, s'est posée la question, d'emmener mon père là bas. Juillet et Novembre 1997, mon père a accepté de venir deux fois. Pleins de secrets de familles sont revenus. en ramenant mon père là-bas je pensais qu'il allait se réconcilier avec les siens et son pays, il s'est passé l'effet inverse. J'étais naïf.*

*Me montrant Jours Intranquilles, Carnets d'Algérie.*

*C'est une correspondance que j'ai entamée avec ma tante depuis vingt ans. Il y a les photos de mon grand-père du côté Algérie, du côté français il y a les photos avec mes grands-parents français à La Baule. Curieuse elle aussi, elle me demanda de lui envoyer des photos. C'est exposé à l'Ina en ce moment à Tourcoing dans le cadre d'une exposition collective.*

*Me montrant dans Jours Intranquilles, Carnets d'Algérie, la photographie d'un jeune homme, Hamid.*

*J'apprends l'existence d'un frère de mon père, Hamid, qui est venu voir mon père peu après son départ pour la France. Il a tenté de le résonner et de le faire rentrer en France mais il a refusé. À son retour Hamid, une semaine plus tard, se fait attraper par l'armée française, il est jeté dans un puit et meurt. Le monsieur qui l'a retrouvé nous a raconté cela. Mon père apprend l'histoire de son frère quarante ans plus tard.*

*Seconde histoire pendant juillet 1997, tout le questionnement autour de mon prénom a remonté beaucoup de souvenirs et encore de nombreux mystères. Mon père rencontre ma mère en 1960, elle tombe enceinte. Mon père disparaît. Mes grands-parents français retrouvent*

*leur fille enceinte d'un algérien, pendant la guerre d'Algérie, de surcroît disparu, ils jettent ma mère à la rue. Au moment d'accoucher, mon grand-père français emmène ma mère accoucher à rue de Paris, à Montreuil. Il me reconnaît et m'appelle Bruno. Et je découvre que je me suis pas toujours fait appelé par mon nom de famille : Boudjelal.*

Il me montre son acte de naissance, présent dans la série *Carnet d'Algérie*.

*Il a donné le nom de jeune fille de ma mère. Sauf que ça se gâte ensuite, je vais dans un institut pour les enfants abandonnés, il ne me garde pas. Pendant un an personne a su où j'étais. Peu de temps après, mon père réapparaît, il se marie avec ma mère, me reconnaît et me donne son nom. Il l'explique à la famille en Algérie et je le découvre en même temps.*

Me montrant l'acte de naissance du grand-père en arabe, présent dans série *Carnet d'Algérie*.

*Ma tante m'amène ça une fois en Algérie. Elle me demande de garder ce document précieusement pour ne pas oublier d'où je viens. C'est à partir de là qu'est née cette histoire de correspondances. Entre 2003 et 2008 je vais en Algérie mais sans les images. En 2008 se décide de faire un livre photo sur mes photos avec une édition anglaise Autograph. En sachant que début 2008, je fais une résidence en Afrique du Sud, cette région est tellement dangereuse que je reste presque tout le temps à l'intérieur.*

*Pendant un mois de résidence il était difficile de se déplacer en dehors de celle-ci. J'avais emmené toutes mes photos et mes documents pour réfléchir au livre qui allait sortir. Du coup il fallait que je m'occupe. J'étais resté enfermé dans un atelier de peintre et comme je m'ennuyais, je commençais à m'amuser, à peindre. À côté de ça, plus tôt, j'avais été au Ghana et j'avais ramené deux cahiers scolaires. L'un des deux cahier est devenu la page de couverture du livre final. Pour revenir à la résidence en Afrique du Sud, je commençais à écrire toutes ces histoires avec mes documents. J'ai remplis mes deux cahiers avec mes histoires, mes collages et dessins.*

*À la fin de la maquette du livre photo j'emmène ces croquis et l'éditeur les introduit dans le livre. Comme le livre est presque fini, il utilise la couverture pour le livre scolaire ghanéen. Les vingt premières pages sont des reproductions des carnets.*

*Les carnets c'était un hasard, un accident.*

Est-ce que pour toi ce carnet est complet ?

*Pas tout à fait, c'était pas si clair que ça à l'époque. Je l'ai jamais exposé sauf il y a deux ans dans un festival au Bangladesh.*

Est-ce que ces images tu les regardes comme les photographies manquantes de l'album de famille que tu aurais voulu ?

*Je regarde très peu mes images.*

*Pour mon premier voyage en 1993, je vais chez des amis. Je leur dis que j'étais photographe alors que c'était faux. J'ai préféré raconté mon histoire de photos que de raconter les recherches pour ma famille.*

*Quand je suis rentré en France je n'ai pas osé tout de suite à développer mes films.*

*Et j'arrive à les faire publier, Libération, Le Monde...*

*Un an après se pose la question de retourner voir la famille. J'y retourne mais avec un appareil photo en plastique de la fille d'amis. Elle l'avait eu dans un menu enfant. Je l'ai pris pour éviter de me faire fouiller avec un appareil photo. En Algérie, c'est courant. C'est une photographie sous contrainte. Si tu veux faire des photographies en Algérie c'est le vendredi matin avant 13 heures. C'est le seul espace possible. En 2003, j'ai voulu mettre de côté toutes les histoires de famille pour essayer de voir mon lien avec le pays. J'ai donc voyagé en Algérie, au final je connaissais peu l'Algérie. Il y a aussi une histoire qui s'est développée autour de Frantz Fanon.*

Cette histoire de famille t'as amené à découvrir au delà de ta famille...

*Exactement. Moi partie de la petite histoire, je la confronte à la grande histoire. Donc il y a eu ensuite Frantz Fanon puis les Harraga. Mais aussi j'ai réalisé la série Les paysages du départ où j'ai photographié les plages d'où partent les Harraga.*

### Annexe 3

Entretien du photographe Mathieu Pernot, réalisé par Amanda Sellem dans le cadre du mémoire, le 25 mars 2019 à Paris.

Mathieu Pernot est un photographe dont la démarche photographique est documentaire. Il l'explore de diverses manières, il construit des récits narratifs à travers des familles, des histoires, et des témoignages à travers l'usage de l'image d'archives.

*J'étais étudiant à Arles et je voyais les familles Tziganes. Ils avaient une présence remarquable et c'est seulement la curiosité et l'envie de les rencontrer.*

*Le travail a eu des formes différentes. Il y a eu effectivement un travail sur les camps d'internement. Mais aussi un voyage en Roumanie où j'ai rencontré des Roms. Et puis il y a le travail avec la famille Gorgan. J'ai fait un premier livre en 1997, et je n'imaginai pas que j'allais continuer et que ça a donné vingt ans après.*

Vous vous êtes d'abord intéressé à cette communauté Tziganes d'Arles ou à la famille Gorgan en particulier ?

*J'ai d'abord rencontré cette famille et j'ai fait des photos avec eux. On fait très vite autre chose que la photo avec eux, donc je me suis intéressé à l'histoire de cette communauté ensuite. J'avais appris, par ailleurs, que le grand-père de la famille Gorgan avait été déporté en Allemagne, il avait perdu une partie de sa famille, tout cela m'a incité à creuser l'histoire de cette communauté pendant la Seconde Guerre Mondiale. J'ai appris qu'il y avait un camp à l'époque dans la commune d'Arles. Entre 1942 et 1944, le gouvernement de Vichy a construit un camp spécialement pour l'internement des tziganes et je l'apprends en lisant un livre d'histoire. Je vais sur place mais il n'y a plus aucune trace mais par contre en allant aux archives départementales je découvre un fond d'archive très important et quasiment inexploré. Il y avait des cartes anthropométriques. C'était leur carnet d'identité avec des photographies de face et de profil. Ce qui était intéressant c'était de retrouver ces gens à partir de ces photos. À l'époque je l'ai fait en 1994, cinquante ans après. De fil en aiguille je m'intéresse à une famille et leur histoire et le hasard fait qu'en Camargue il y a un camp et*

*des archives. Les communautés, ce sont des grandes familles. J'ai reconstitué des arbres généalogiques et une fois tous les documents réunis j'allais voir les familles en identifiant les groupes : Tziganes, Manouches, Roms. J'ai pu faire un deuxième portrait et des enregistrements. Le plus important c'était d'écrire cette histoire sur cette communauté. C'est très différent des juifs qui avaient la capacité de faire ce travail d'enquête et de témoignages. Les Tziganes ne sont pas du tout dans une culture écrite, ni organisée. Les questions qui m'intéressaient étaient de savoir si eux voulaient parler, donc l'idée était de confronter les archives administratives, des photos et des documents de police à leur témoignage orale et de refaire une photographie de ces gens là cinquante-cinq ans après.*

Ça été difficile de les retrouver ?

*Pas tant que ça, ça a été du bouche à oreille. J'ai créé des associations pour faire le lien entre ces communautés qui m'ont permis de rencontrer des gens. Sinon, je partais sur la route avec quelqu'un ou seul. Sinon les gens se téléphonaient.*

*C'était assez fort, je partais de photographies de jeunes adultes ou des enfants et j'arrivais sur un terrain et je voyais une personne âgée, je me doutais que c'était elle...*

*Ce projet était de faire un vrai travail d'historien, de dire « ce camps a existé, les gens qui ont été internés sont toujours vivants et ils peuvent nous raconter l'histoire de manière précise ». Ce n'était pas seulement faire l'artiste. J'ai travaillé aussi avec deux historiennes. C'était aussi d'interroger ce qu'est l'historiographie, qui l'écrit et comment on l'obtient. Finalement une communauté, si elle n'écrit pas son histoire, a-t-elle une histoire ? Comment la faire exister ? C'était donc intéressant de confronter une parole orale et une archive écrite. Et de voir le récit qui a émergé à partir de la confrontation des deux.*

Comment cette communauté vous a accueilli ?

*Les gens étaient quelques fois émus, car ils se replongeaient dans une histoire qui était extrêmement douloureuse. Je me suis rendu compte qu'on en avait peu parlé autour d'eux. Les petit-enfants découvraient l'histoire de leur grand-parents. Ils étaient contents qu'un gadjo (étranger de leur communauté) vienne leur demander leur histoire.*

Cette histoire s'est arrêtée sur un camp ?

*Oui j'ai juste fait l'histoire d'un camp. Quand on travaille sur un camp il y avait de la mobilité avec d'autres. Mais je n'ai que travaillé sur le camp de Sabier.*

Est-ce important pour toi dans ce travail d'avoir donné une vérité ?

*J'ai voulu faire l'historien. C'est le seul travail que j'ai fait où le document écrit et oral est présent. Ce qui fait la fierté de ce projet, c'est que c'est un document (cartes anthropométriques) qui reste à la connaissance de l'histoire. Ça permet d'aborder des disciplines autres que l'art.*

Y-a-t-il encore beaucoup de choses à explorer en terme d'histoire ?

*Oui il reste toujours à faire. Mais là je travaille sur des migrants, mais je reste attaché à la famille Gorgan.*

Le besoin de témoigner et de raconter est-il important pour toi ?

*Témoigner, oui, mais aussi raconter des formes. J'aime l'histoire, et il y a des gens avec une présence incroyable et j'aime travailler avec ça. Mais il faut trouver des façons de faire, il ne faut pas que ça reste de l'ordre de la fascination au premier degré. C'est du long terme mais c'est forme à trouver. Ce n'est pas parce qu'on est face à des personnes incroyables et des moments de vie très forts que ça devient forcément intéressant. Ce qui m'intéresse c'est de trouver une forme à l'histoire.*

Est-ce que c'est important de mettre ton travail sur un support écrit ?

*Oui, c'est un objet qui reste, mais aussi un objet plus démocratique qu'une exposition. C'est un moyen de mettre en forme particulière l'espace du livre et celui-ci constitue un objet fini.*

Pourquoi tu n'aurais pas voulu raconter ton histoire ?

*Elle ne m'intéresse pas comme sujet représenté. Mais là elle va être plus ou moins découpée. J'ai l'intention de partir au Liban et en Syrie. Mon père est né au Liban et y a vécu, mais c'est plus pour questionner le pays. Je ne me suis jamais intéressé à ma périphérie proche. Je ne suis pas du tout dans une pratique autobiographique de la photographie. J'ai toujours été*

*intéressé par les marges, les différences, les choses qui ne me ressemblent pas dans mon éducation et mon parcours. Je ne cherche pas à savoir forcément pourquoi. Ce n'est pas le terme communauté qui m'intéresse ce sont les personnes en soit. Ce sont des rencontres de vie.*

Comment as-tu amené la photographie dans la famille Gorgan sans que ça paraisse un élément étranger ?

*La photographie est un élément commun qui nous lie. C'est par la photographie qu'on s'est rencontré. Evidemment qu'ils connaissent les livres et les expositions que j'ai faite. Il y a eu des moments où je n'ai pas fait de photos selon les circonstances. La faire disparaître serait amputer notre histoire alors que c'est le moteur de notre relation.*

Est-ce que tes photographies d'il y a vingt ans de la famille Gorgan et celles que tu as produites plus récemment, tu les perçois comme des archives ?

*Il y avait aussi leur photographie qui était présente, les photographies couleurs. Pour l'exposition à Arles, parfois il y avait leur photographie dans un cadre. On ne s'est pas vu pendant un certain temps, et il se trouve que le numérique est apparu et ils ont fait des photographies. Je trouvais que c'était intéressant parce que leurs photographies montraient le contraire de ce que j'avais fait. C'est à dire, c'est un produit d'intérieur de proximité et de quotidien donc c'était important de les associer. Tout est archive, les photographies s du début comme celles de la fin, la photographie est une archive à un moment du monde. Je m'intéresse aux images des autres que je considère comme des archives mais je considère que mes images le sont aussi.*

*Leur photographie, ce sont les mariages, les anniversaires. Alors que mes photographies sont plus précises. Mais c'est intéressant parce que quelque soit la proximité de mes liens avec eux, ma photographie n'est pas aussi intime que celle qu'ils produisent.*

*Dans les Gorgan, livre produit par les éditions Xavier Barral, il y a la fois leur photographie et les miennes. Il est présenté sous forme de l'album de famille. Il y a un chapitre par personnage, on commence par le plus âgé au plus jeune et c'est accroché chronologiquement. Le livre est très important dans ce cas là. Alors que dans l'exposition bien que ce ne soit par*



*personnage, ce n'était pas chronologique, il pouvait avoir vingt ans entre deux photographies.*

#### Annexe 4

Entretien de la photographe Catherine Poncin, réalisé par Amanda Sellem dans le cadre du mémoire, le 02 avril 2019 à Montreuil.

Catherine Poncin est une photographe qui raconte des histoires en inventant sa propre écriture à travers le champ visuel en prenant les images des autres. Elle rassemble des travaux personnels et des commandes et cartes blanche. Ses œuvres questionne le support photographique de l'archive dans la mémoire, le témoignage et le patrimoines immatériels

Peux-tu me parler du commencement de ton travail en tant qu'artiste.

*Je suis partie pour un intérêt personnel. J'ai commencé par m'intéresser aux images qui existent déjà, la première série Médaillon Mortuaire est un travail que j'ai réalisé au columbarium du Père Lachaise sur les médaillons mortuaires, au Polaroid et en 24x36. L'origine de ma démarche de l'image par l'image, c'est à dire, de partir d'une image qui existe déjà et de recréer d'autres images. Cette image d'origine, celle que je découvre, c'est la placer dans une fiction pour imaginer un instant vivant. Mon travail s'inscrit quand même dans une dramaturgie et la mort y est très présente. À partir de ce premier travail, j'ai choisi de trouver des photos dans le privé. J'ai été en relation avec un marchand qui vendait des images au kilo. Ce n'était pas du tout la qualité de l'image qui m'importait mais plutôt la scène. L'ombre, la lumière, le cadrage, le paysage, la profondeur de champ avec principalement de la photographie noir et blanc. Je ne suis pas collectionneuse par ce que je les rephotographie et je ne les garde pas.*

Est-ce que vous faites donc de la reproduction à partir des photographies ?

*Oui, disons que quand je trouvais une photographie, je me projetais dans cette scène. À partir de la je rephotographie l'image, c'est le cas dans Polysémie Mémoire. Elle se compose toujours de séquence et de narrations subjectives inscrite dans des prises de vue. Je rephotographie cette surface, je la fragmente et je l'anamorphose à partir de l'originale.*

Pouvez-vous me parler de *Polysémie Memoria*.

*Cette série est née de la relation avec le marché aux puces de photographies complètement disparates issues d'albums de famille ou bien de photos ratées jetées dans un coin. C'est à partir de ça que j'ai construis Polysémie Memoria, en m'impliquant dans les scènes que je trouvais et en rephotographiant des fragments de ces images et en les associant. C'était du noir et blanc sur du baryté.*

Comment avez-vous associé ces images là ?

*Je les ai associées en pensant au moment avant et après et qu'un souvenir est différent du sens de la mémoire. Par exemple si je vous montre une photo de famille, vous allez interpréter cette scène et moi je vais avoir une autre interprétation par rapport à mon vécu, par rapport à la fiction que chaque artiste transporte en lui.*

Est-ce que vous projetez votre histoire à travers ces photographies ?

*Obligatoirement. Ma personne est en quelque sorte fragmentée. On se construit à partir de fragments d'expériences qui font ce qu'on devient. Notre existence est formée par de multiples expériences. À mon sens, quand on est artiste on peut parler que ce qu'on connaît de soi même. C'est de là que naissent cette création et cet intérêt.*

Quel est le terme que vous devriez mettre sur votre pratique de l'image par l'image ?

*Je dirai réappropriation, ou « post-photographe » comme l'a qualifié Paul Ardenne.*

Pourquoi ne pas avoir utilisé des images de votre famille ?

*Le champs de l'anonyme était pour moi plus grand, par ce que parler de la famille était un peu égocentrique et ça m'intéressait moyennement. Ça m'est arrivé mais je préfère trouver des photographies anonymes pour rentrer dans la fiction parce que je ne connaissais rien des personnages. Alors que la photographie de famille, on sait toujours un petit quelque chose sur telle personne, même si l'histoire personnelle se dissout avec le temps. Mais là, ces personnages...je ne connais rien. Ça m'invite à avoir plus d'imaginaire et plus d'ouverture sur le monde.*

Pourtant vous avez une série, *Archives d'un présent*, qui est moins fictive.

*J'ai travaillé sur des archives centralisées, comme dans les abattoirs de la Villette, sur les fonds miniers et les ouvriers en 1910 dans les usines Alstom à Belfort. J'ai travaillé sur des fonds d'archives qui m'ont interpellés, d'abord sur des fonds éthiques parce que la mort des animaux est un sujet qui m'est sensible. Les mineurs de fonds, c'était de voir l'empreinte de leur travail qui s'inscrit sur leur peau blanche. D'ailleurs à l'époque c'était plutôt des migrations blanches, italiennes et polonaises. Donc c'était de voir les traces de la mine sur leur peau, c'était une empreinte positive et négative sur l'homme. Aussi sur la guerre de 14-18. Après ces travaux, on m'a proposé de travailler sur des cartes blanches dans les archives.*

Par ce travail d'archives, est-ce que vous sentez que vous avez un rôle d'historienne au final ?  
*Je dirai que je travaille sur la petite histoire, celle qui n'est pas sous les projecteurs. Celle m'intéresse c'est l'histoire des hommes qui ne sont pas cités dans les livres d'histoires. Ce sont des témoignages qui ne sont pas montés en exergue.*

Est-ce que vous vous considérez toujours par un travail de réappropriation et de fiction ou est-ce que vous vous détachez de cela via votre étude sur les archives ?

*Je pense que je suis toujours dans les mêmes questionnements et que je voyage, que j'habite entre la France et le Maroc et que j'ai pu travailler un peu partout dans le monde. Ces sujets sont évidemment différents, par la géographie, par la culture, leur contenu, la corrosion de l'image.*

*En Mauritanie par exemple, quand j'ai travaillé là bas, les images s'effaçaient à cause du climat, et ça fait partie de la mémoire. Le politique aussi, qui fait partie de la relation de l'image dans ces pays différents. Vous parliez d'Archives d'un présent. La c'est une carte blanche que l'on m'a donné en Colombie. Arrivée là-bas, j'assistais à une manifestation de personnes portant des photos de disparus. Ça m'a interpellé. J'ai observé que ces photographies étaient exposées à tout vent, dans la chaussée, par la pluie et le soleil et qu'elles se dégradent. Et plus le temps passait, plus ces gens qui avaient disparu depuis dix ans ou vingt ans, on perdait la trace physique de leur corps mais en plus leur image se dissolvait par ce qu'elle était exposée à toutes les intempéries. J'ai commencé à rentrer en*

*relation avec les familles, des associations à Bogota. J'ai participé à des ateliers de reconstructions et j'ai été invitée à venir chez eux. Les menaces pour certains étaient encore très vivantes. J'ai enregistré le récit de leur parcours. À partir de ça j'ai filmé un parcours de migration à travers un bus, de manière fictive mais qui pouvait être un parcours véritable. Et j'ai posé des récits qui se déroulent du début à la fin.*

Quel était l'intention de ce parcours filmé ?

*C'était un témoignage sur les personnes qui parlaient de leurs parcours sur l'image. L'image est un seul parcours. Comme j'étais sur cette carte blanche, j'ai choisi de m'intéresser de plus près à ces portraits. J'ai créé une vingtaine de portraits et j'ai demandé à l'association de me prêter les originaux pour l'exposition à l'Alliance de Bogota, ainsi que mon travail à partir de ces originaux.*

*Mon rapport à l'archive porte sur la réappropriation mais aussi sur l'organisation des cent cinquante portraits, les archiver et les faire rentrer dans le patrimoine colombien. J'ai passé beaucoup de temps au Maroc et en Algérie. Au Maroc, j'ai travaillé sur la photographie de famille.*

Y-a-t-il une photographie de famille marocaine montrée ?

*La Fondation arabe pour l'image de Beyrouth est une réelle source de documents sur la photographie de famille. La photographie de studio, la photographie colonialisme, la photographie populaire quand les appareils étaient plus accessibles. Il y a des tas de formes de photographies de familles dans le monde entier. Au Maroc, ils ont fait une marche verte par exemple, le but était de soutenir le sud Sahara où il y a une divergence d'opinions entre les marocains et les espagnols. C'est un conflit qui date depuis longtemps. On a demandé à toutes les populations de se joindre à cette marche verte et on a pu identifier toutes ces populations. En Algérie je travaillais sur le territoire, les relations des premières fêtes d'indépendance à l'Alger d'aujourd'hui. Ça m'a amené à parler du rapport à la photographie sur l'immigration en Seine-Saint-Denis et à Miramas près de Marseille. C'est aller aux origines de l'histoire et d'en connaître les hommes, pour ça je m'insinue dans les territoires.*

Comment vous avez abordé le sujet de la migration dans vos oeuvres ?

*Pour le sujet dans le 93, je savais qu'il y avait une multi-culturalité, je me suis intéressée à comment l'image voyageait. Je me suis posée comme question, comment le support vieillit, quelle image amène-t-on dans la valise, comment à la fois la mémoire s'efface parce que le support s'efface aussi ? Comment le support se transforme en même que les souvenirs qu'on a laissé ? Comment sont les photos que l'on réalise quand on est immigré de la deuxième, troisième génération ? Quel symbole sur une image de famille vont apparaitre, en France ou au Magreb ? La culture des migrations maghrébines me passionne.*

Comment avez-vous procédé à cette photographie de famille ?

*Alors c'est au Maroc que j'ai procédé à ce travail. Son origine m'est personnelle, mon mari était marocain, j'ai fait partie des premiers mariages mixtes en France. C'était un enfant d'immigré et j'ai toujours été intéressée par les questions de racisme et d'intégration. Cette revisitation des photos de famille marocaine, j'en ai fait un livre et des expositions diffusées dans le monde.*

Annexe 5

*Family Ties*, Kalen Na'il Roach, Photographies couleurs, 2017, [en ligne] disponible sur <https://kalenroach.com/Family-Ties-A-Fool-s-Paradise>

À gauche, photographies de l'exposition, lieu et date sans information.

À droite, extraits de photographies de sa série *Family Ties*.



Annexe 6

Détails de la série *Fissures*, Bertrand Demenge, Technique inconnue, 1998, Format inconnu,  
[en ligne] disponible sur <http://hanslucas.com/bdemenge/photo/14153>

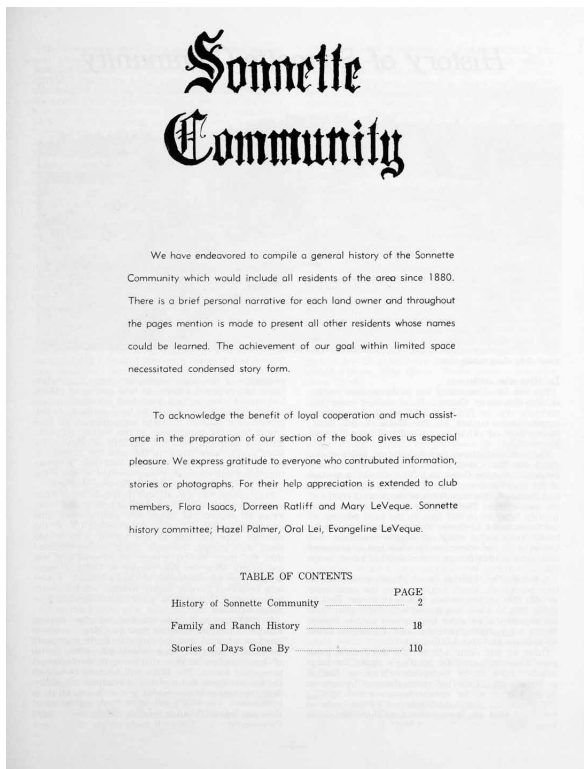




## Annexe 7

Détails du projet et du livre *Sonnette*, de Melissa Boucher et Marina la Loge, 2016.

Sonnette|book



The selfpublished book about Sonnette we built mixes up archives from a historical chapter about the Sonnette Community in *Echoing Footsteps*, pictures we took in 2014 and 2015 in Sonnette and also quotes from the facebook platform Sonnette we created to gather people that used to live there, in order to collect stories, old images and the collective memory from Sonnette. We were invited to present it for Offprint 2017, invited by Rebekka Deubner to share a table with Lodret Vandret



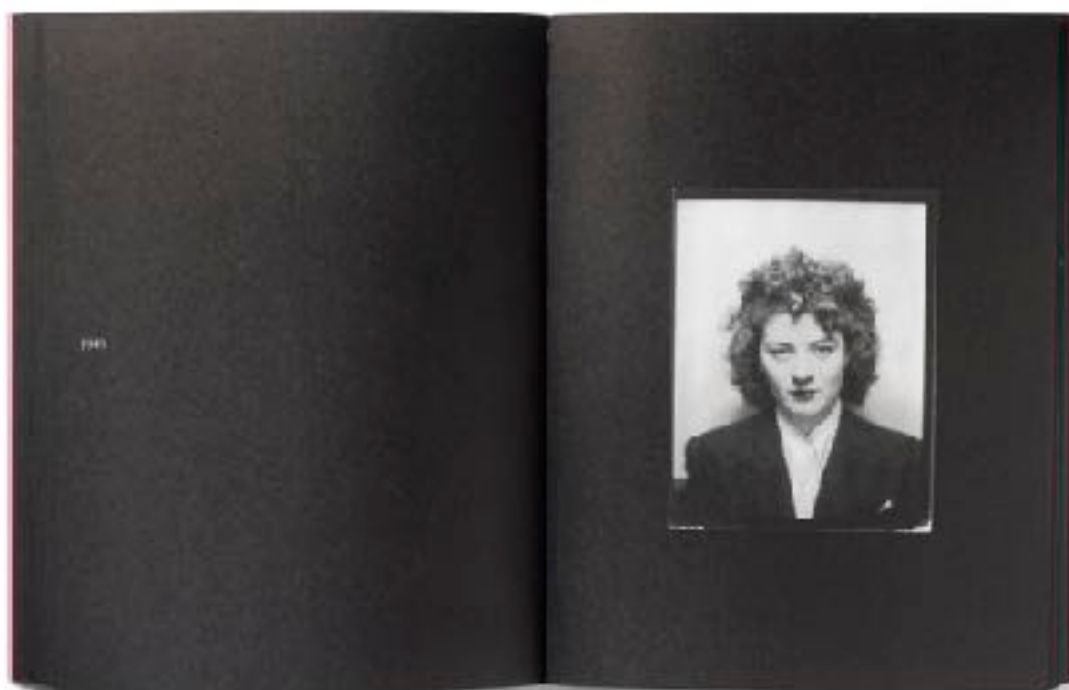
We decided to light the old "social" room in the school...



Annexe 8

Détails des éditions *In Almost Every Pictures*, d'Erik Kessels





Annexe 9

*Vernaculaire!*, Jean-Marie Donat, Exposée Au Festival Des Rencontres d'Arles, 2015.



## Présentation de la Partie Pratique de Mémoire

Je rencontre Jérôme, un peu par hasard, alors qu'il vient de trouver une boîte remplie de photographies de famille chez ses parents. Il accepte de me les prêter et que j'en fasse ce que je souhaite. Une fois en ma possession, je découvre les paquets de tirages photographiques : de nombreuses photographies de portraits mélangées à des photographies de groupes classiques, et de photographies d'identité. L'air de famille est flagrant. Le grand frère de Jérôme ressemble de très près à son père qui lui même ressemble au sien. Quant à la mère, elle a le même sourire que sa soeur et que ses enfants. Même si on distingue bien les personnages de la famille, leurs traits de visage se confondent.

Bien que le thème de la famille soit un sujet qui m'est cher à l'origine, je souhaite mettre en avant un angle différent, plus protocolaire et plus éloigné du récit narratif. En effet, c'est une thématique en lien avec la Majeure à Eléphant Paname, mais pourtant la narration est différente. J'avais fait le choix de réécrire le voyage des Pied-Noirs d'Algérie après l'indépendance du pays à travers le récit et les photographies de ma grand-mère. Dorénavant, aborder des photographies et une histoire qui ne m'appartiennent pas, représente à la fois des contraintes, comme des avantages pleins de ressources dans l'étude de la réappropriation. Cette rencontre m'a permis d'aborder des questions identitaires plus aisément en étudiant des visages que je ne connaissais pas.

J'ai décidé de réutiliser une sélection des photographies de Jérôme. J'ai d'abord effectué un travail d'édition en repérant les visages les plus familiers entre eux. Puis naturellement, la réappropriation s'est opérée. J'ai reproduit des fichiers numériques à partir de scans des tirages papiers originaux. Le tirage photographique passé sous un scanner se transforme en une nouvelle image, une fois sur le papier, la photographie est encore modifiée d'une autre manière. La réappropriation a lieu à plusieurs niveaux. Une fois scannée, chaque photographie reçoit le même protocole de retouche afin de créer une confusion à la lecture des visages. Mon intention est d'obtenir des photographies carrées avec des visages et centrés, d'une même tonalité, dans les blancs comme dans les noirs, afin de ne pas révéler les époques. Souvent indicatrices des périodes photographiques de part ses différents procédés de tirages et styles photographiques, la couleur, comme la densité des sujets, orientent notre regard et notre opinion. En ramenant les photographies des visages à égalité entre elles, le travail de ressemblance, comme celui de différence s'effectue. Tout d'abord, rendre semblables ces visages d'un point de vu visuel (tonalité, monochrome, sujet individuel et cadrage serré) est

un processus me permettant de les rendre d'une certaine manière identique tel que j'ai envie qu'ils le soient.

Les photographies de familles souvent considérées comme infaillible et sécurisée, révélant les liens et les branches entre le même groupe d'individus. En proposant une confusion, qui établira cet espace temps hors du temps, je souhaite également casser les codes de cette photographie en question. Auparavant toujours représenté en groupe, elle sera présentée fragmentée et individualisée.

Comment se réapproprier des images par le travail de retouche ? Quels enjeux imposent cette réappropriation dans le cadre de la photographie de famille et d'identité ?

À l'origine sans attaches personnelles, ces photographies évoluent et se concrétisent en tant que documents intimes, comme si elles étaient miennes. Ce protocole d'assimilation des visages est la manière la plus évidente de me les réapproprier. Transformer ces images me permet d'adapter ma propre vision de l'air de famille. À les voir tous ensemble, côtes à côtes, on en dirait presque des « clones ». Mais c'est aussi une manière de questionner le temps et les générations qui se suivent. Le corpus photographique des visages constitué regroupe des photographies d'époques différentes tout au long du XXe siècle. C'est pour moi une manière d'intégrer un faux espace temporel, hors d'une réelle époque, qui serait ni localisable et ni datable afin d'y trouver une mémoire intemporelle. Le choix d'obtenir des images identifiables à des photos d'identité est nécessaire car celles-ci impliquent (les photos d'identité) une trace historique et testimoniale de chaque individu. Elles résultent d'un instant de la vie, elles figent, et captent le portrait. L'idée est de volontairement correspondre les visages entre eux grâce à l'effacement d'un espace géo-temporel.

Exposer cette réappropriation de photographies de visages en tant qu'oeuvres photographiques et non comme des photos de famille rangées dans un album, est important pour la réception du message que je souhaite transmettre. Cette pratique photographique de réappropriation de photographies, tente de questionner et provoquer une réflexion sur le passé des images dans l'action de les matérialiser au présent. Mais elle interroge également la place du document matériel fixant la photographie sur un support. Ce dernier est important dans le protocole car, tout comme le travail de retouche, il influence le rendu visuel de chaque sujet et donc l'histoire qui s'en dégage.

J'expose ces photographies de visages en suspension afin de mélanger les présences plus âgées à celles plus jeunes. Ces images seront exposées individuellement sur un support et montrées ensemble. Reliées entre elles par notre imaginaire ou par un fil, le lien familial se veut confus et douteux.



**Planche contact de photographies de la Partie Pratique de mémoire**



## TABLE DES MATIÈRES

<b>Remerciements</b>	p.4
<b>Résumé</b>	p.5
<b>Abstract</b>	p.6
<b>Sommaire</b>	p.7
<b>Introduction</b>	p.9
<b>PARTIE I. : LA PHOTOGRAPHIE DU PRIVÉ À TRAVERS LES GÉNÉRATIONS</b>	p.12
<b>1. UN SUPPORT MATÉRIEL : INTIME ET PRÉCIEUX</b>	p.12
<b>a. La photographie du privé : la photographie vernaculaire de Clément Chéroux</b>	p.12
<ul style="list-style-type: none"><li>• La photographie des archives personnelles qualifiée de vernaculaire</li><li>• La photographie de famille évolue avec le temps et les avancées technologiques</li></ul>	
<b>b. La photographie comme objet : l'album de famille</b>	p.15
<ul style="list-style-type: none"><li>• L'album photo de famille au fil des générations</li></ul>	
<b>c. Archivage de cette photographie pour la mémoire individuelle dans le cercle privé vers un public extérieur</b>	p.18
<ul style="list-style-type: none"><li>• La photographie du privé dans les institutions</li></ul>	
<b>2. UN SUPPORT IMMATÉRIEL : UNE PHOTOGRAPHIE DU PRIVÉ QUI TEND VERS UN REGARD PUBLIC</b>	p.20
<b>a. Les photographies pour une diffusion publique</b>	p.21
<ul style="list-style-type: none"><li>• La place de la photographie du privé avec l'arrivée du numérique</li><li>• La photographie comme un rite d'interaction sociale</li></ul>	
<b>b. Instagram : le nouvel album de famille ?</b>	p.23
<ul style="list-style-type: none"><li>• Instagram, le partage des photographies vers un public anonyme</li><li>• La série photographique ironique de Romaine Leblanc, <i>Ma vie est plus belle que la votre</i></li></ul>	

- c. L'archivage de la photographie pour la mémoire dans le cercle privé vers un public extérieur** p.26
- L'essor des dispositifs de stockage
  - *Save Family Photos* : La plateforme numérique du partage d'histoires familiales
  - L'image numérique, dématérialisation progressive de l'image

**3. La photographie du privé pour les mémoires collectives** p.28

**a. Le rôle d'une institution** p.28

- La création d'associations photographiques au service de la pratique amateur
- Le musée d'Orsay, lieu d'histoire et d'archives photographiques du privé
- La collecte de photographies au service d'institutions publique : Johan Schmid expose *Bilder Von Der Strasse* à la *The Photographes Gallery*

**b. Le document photographique comme témoignage** p.32

- Les institutions participent au rôle mémoriel de la photographie du privé, le musée de l'Histoire et de l'Immigration acteur des récits familiaux à travers l'Histoire

**c. La place artistique et culturelle de la photographie du privé dans le domaine public** p.35

- Vivian Maier, l'engouement de la photographie du privé exposé au public

**PARTIE II. : L'exploitation de la photographie du privé pour sa valeur documentaire et historique** p.37

**1. L'image du privé dans la sphère documentaire et artistique** p.38

**a. La place de l'artiste dans la diffusion de ses photographies** p.38

- *The Anonymous Project*, la collection de photographie du privé trouve un intérêt pour les artistes
- L'organisation et la classification des photographies pour intervenir sur l'image

**b. Des zones d'interventions ciblées pour faire dialoguer le présent et le passé** p.40

- *Les Archives d'un présent* de Catherine Poncin, quand la grande histoire devient la petite histoire

- Le réemploi de photographies pour témoigner et garder la mémoire

**c. Raconter l'histoire du passé au présent : l'exil un héritage culturel** p.44

- Un camp pour les bohémiens de Mathieu Pernot, une expérience photographico-historienne
- Les témoignages, éléments constituant les récits photographiques

**2. Réécrire à partir d'une matière première photographique pour écrire son autobiographie** p.46

**a. Reconstruire un récit autobiographique à partir d'archives familiales** p.47

- *Le Damas des autres* de Poline Harbali, quand l'urgence de création et d'identité devient une quête historique et familiale
- *Fissures* de Bertrand Demenge, l'exploitation de ses propres photographies pour recomposer son propre album de famille
- *Algérie, les cahiers*, de Bruno Boudjelal, entre la quête du passé et l'histoire du présent

**b. Reconstruire un récit fragmenté de soi à partir de l'objet de l'album de famille** p.54

- *L'album photographie de la famille D.*, de Christian Bolstanki, l'album comme objet sentimental et mensonger par l'artiste
- *Charles et Gabrielle* d'Anne Delrez, la composition photographie comme action d'exploitation des photographies familiales
- *Album Beauty* d'Erik Kesseks, la représentation du banal pour questionner l'identité
- *This Is You* d'Angel Albarrán et Anna Cabrerabo, l'exploitation de photographies anonymes aux siennes pour mélanger l'inconnu au familier et faire douter le réel imagé

**PARTIE III. : Création de nouvelles écritures à partir de l'image déjà là : une réappropriation pour détourner le réel.** p.63

**1. Réemploi de la photographie, au delà de l'image** p.64

**a. Ready-made ou défier la photographie** p.64

- Le mouvement *ready-made*
- Gerard Richter défie la photographie du privé en reprenant ses photographies sous formes de ready made dans *Overpainted Photographs*

**b. Altérer l'image pour l'exploiter autrement** p.67

- Le collage et les montages pour exploiter autrement le support photographique, l'expérimentation de Phillippe Jusfirgues

**2. Réinvention d'une histoire singulière à partir d'une histoire collective** p. 68

**a. Manipuler l'image : fausser les identités et les histoires du réel** p.69

- *In Almost Every Pictures* d'Erik Kessels, l'objet éditorial pour réinterpréter des récits
- *Vies possibles et imaginaires* de Rozenn Quéré et Yasmine Eid-Sabbagh, la réappropriation scénographiée sous la forme du livre pour fausser les archives
- *Sonnette* de Mélissa Boucher et Marina la Loge, la construction d'un récit entre photographies réelles et narration fictive

**b. Réutiliser des photographies : nouveaux usages autorisés et possibles, entre effacement et contraste de l'image** p.74

- *Dads* de Camille Lévêque, la disparition d'une image pour raconter une absence personnelle
- *Sobras* de Geraldo de Barros, le support est transformé et fragmenté pour ressortir les traits des photographies

**c. Jouer de l'assemblage et du montage sur le support de la mémoire photographique dans le temps** p.78

- *Ma mère et moi* de Moira Ricca, la retouche numérique pour tromper le spectateur, entre attachement sentimental et fiction arrangée
- *Universal Truth* de Camille Lévêque, la revendication d'une vérité sociétale à travers un travail de reconstitution d'images
- *El juego de las probabilidades* de Oscar Muñoz, le support photographique déconstruit pour recréer une pluralité d'identités possibles

**3. L'image d'images : comment le numérique réinvestit-il l'image ?** p.82

**a. Le partage d'image : un moteur de réappropriation** p.83

- *Sunset (From Suns From Flicker)* de Penelope Umbrico, le travail contemporain vers une pratique plasticienne

<b>b. Une photographie du privé en déclin, vers un réemploi continu</b>	p.84
• <i>The Madeleine Project</i> de Claire Beaudoux, la photographie du privé devient créatrice de nouveaux récits. Les réseaux sociaux sont moteurs d'une réappropriation actuelle des images	
<b>Conclusion</b>	p.88
<b>Bibliographie</b>	p.90
<b>Table des illustration</b>	p.95
<b>Sommaire des Annexes</b>	p.101
<b>Annexes</b>	p.102
<b>Présentation de la partie pratique</b>	p.126
<b>Table des matières</b>	p.130