

La re(construction) d'une mémoire familiale par l'autobiographie photographique : entre enjeux, difficultés et perspective à la rendre public.

Léa Adriana MARTINEAU

Mémoire de Master 2

Sous la direction de

Alix HÄFNER, photographe et enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière.

Membres du Jury

Véronique FIGINI, maîtresse de conférences en histoire de la photographie

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Delphine DE BLIC, réalisatrice et documentariste

Alix HÄFNER, enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

La re(construction) d'une mémoire familiale par l'autobiographie photographique : entre enjeux, difficultés et perspective à la rendre public.

Léa Adriana MARTINEAU

Mémoire de Master 2

Sous la direction de

Alix HÄFNER, photographe et enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière.

Membres du Jury

Véronique FIGINI, maîtresse de conférences en histoire de la photographie

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Delphine DE BLIC, réalisatrice et documentariste

Alix HÄFNER, enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

Remerciements

Ce mémoire est avant tout un geste de reconnaissance. Il est, d'abord, un hommage à deux femmes que j'admire, ma mère et ma grand-mère, celles qui m'ont élevée, et qui, malgré les épreuves, continuent de se battre chaque jour pour être là. Merci à mon petit frère, qui porte cette histoire à mes côtés. Leur force est un langage que je n'oublierai jamais.

Je remercie particulièrement Alix Häfner, ma directrice de mémoire, pour sa rigueur bienveillante, son écoute attentive et la justesse de son accompagnement, toujours respectueux de mon cheminement. Ses conseils et ses encouragements m'ont permis d'aller au bout de ce projet.

Merci à Delphine De Blic pour ses précieux conseils concernant ma partie pratique.

Je tiens à remercier l'ensemble des enseignants, assistants et intervenants qui m'ont accompagné tout au long de ces trois dernières années et plus particulièrement à Stéphanie Solinas, Pascal Martin, Franck Maindon et Florent Fajole pour leurs précieux conseils et leur regard attentif.

Merci à Kannan Singh-Désiré, mon partenaire de vie, pour son aide précieuse au quotidien. Merci à Emma, Grâce-Aymone, Maïssane, Violaine et à mes proches, de m'avoir accompagnée pendant ce temps de recherche, pour leur présence et leur soutien.

Enfin, un grand merci à ma promotion, véritable source d'inspiration et de solidarité, pour ces années partagées qui ont marqué mon parcours.

Résumé

Comment affronter un héritage familial marqué par la violence ?

Les souvenirs douloureux, longtemps enfouis sous le poids du silence et des non-dits, remontent inévitablement à la surface, bouleversant l'équilibre fragile des liens familiaux. Affronter cet héritage, c'est revisiter des récits intimes souvent fragmentés, questionner leur transmission, et chercher des formes pour dire l'indicible.

Dans ce processus, la photographie apparaît comme un médium privilégié. Qu'elle puise dans les archives familiales ou s'ouvre à la mise en scène, elle permet d'explorer ces mémoires fragiles, de les rendre visibles, de leur offrir une nouvelle existence. Elle devient un espace de dialogue entre passé et présent, un outil de re(construction) identitaire. En exposant l'intime, elle engage aussi le spectateur, qui peut y projeter sa propre histoire, transformant le récit personnel en miroir collectif. Revisiter son histoire familiale ne revient pas toujours à chercher une vérité documentaire : l'artiste peut choisir la fiction ou une zone intermédiaire, pour exprimer la complexité émotionnelle de ce qu'il a vécu ou hérité.

Mais cette exposition de l'intime soulève des questions éthiques : comment représenter ce qui relève du secret ? La photographie peut-elle restituer la densité des souvenirs et des émotions ? Quels outils de médiation peuvent favoriser une compréhension nuancée des récits personnels exposés ?

Mots-clés : Autobiographie photographique - Mémoire familiale - Re(construction) - Archives - Transmission - Scénographie de l'intime

Abstract

How can we confront a family legacy marked by violence?

Painful memories, long buried under the weight of silence and unspoken truths, inevitably rise to the surface, unsettling the fragile balance of family ties. To confront this legacy is to revisit intimate and often fragmented narratives, to question their transmission, and to seek forms capable of expressing the unspeakable.

In this process, photography emerges as a privileged medium. Whether drawing from family archives or venturing into staged images, it enables the exploration of these fragile memories, making them visible and offering them a new existence. It becomes a space of dialogue between past and present, a tool for identity (re)construction. By exposing intimacy, it also engages the viewer, who may project their own story onto it, thus transforming a personal narrative into a collective mirror. Revisiting one's family history does not necessarily mean searching for documentary truth: the artist may choose fiction or an in-between space to convey the emotional complexity of what they have lived or inherited.

Yet this exposure of the intimate raises ethical questions: how can we represent what belongs to secrecy? Can photography convey the full weight of memories and emotions? What forms of mediation can foster a nuanced understanding of the personal narratives being shared?

Keywords: Photographic Autobiography - Family Memory - (Re)construction - Archives - Challenges of Representation - Making the Intimate Public

Sommaire

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Abstract.....	5
Sommaire.....	6
Introduction.....	8
Partie 1. La photographie comme langage de l'intime et de l'identité.....	12
Partie 1 - I. De l'autoportrait à l'autoreprésentation : genèse d'un regard introspectif.....	13
A. Introduction de l'autobiographie.....	13
Partie 1 - II. Mettre en scène la filiation par le récit photographique et la fabrique familiale.....	18
A. L'écriture comme support de récit autobiographique.....	18
B. Le concept de photobiographie.....	21
Partie 1 - III. La construction de la mémoire familiale.....	25
A. Les racines de l'intime : définir la mémoire familiale.....	25
B. L'album de famille : construction sociale et mémoire visuelle.....	27
Partie 2. Mettre en scène la famille : L'art du récit photographique.....	33
Partie 2 - I. Réappropriation du récit familial.....	34
A. L'album de famille revisité : Usages contemporains de l'archive intime.....	34
B. La recomposition de l'histoire familiale via l'appareil photographique.....	40
C. La reconstruction identitaire par l'artiste-auteur.....	43
Partie 2 - II. Récit de l'intime absent.....	48
A. Images manquantes.....	48
B. La mémoire des absents.....	52
Partie 2 - III. L'histoire familiale comme récit mouvant : entre fiction, objet et voix collectives.....	56
A. Entre réalité et fiction : recomposer l'histoire.....	56
B. Les objets comme réceptacles de l'histoire.....	59
C. Autobiographie familiale collaborative : une narration à plusieurs voix.....	63
Partie 3. Médiation de l'intime : entre appropriation, identification et réinvention.....	68
Partie 3 - I. Pratiques de l'intime : commissariat autobiographique et édition comme espaces de transmission.....	69
A. Objets sensibles et récits de soi : vers un commissariat autobiographique.....	69
B. L'édition comme support privilégié.....	74
Partie 3 - II. L'intime exposé : du dispositif mural à l'installation.....	80
A. Scénographie photographique et narration de l'intime.....	80
B. De la photographie à l'installation : l'exemple de Côte Clérino.....	86
Partie 3 - 3. L'archive recomposée : IA, mémoire éphémère et récits personnels.....	92
A. Le moi scénarisé : réseaux sociaux et consumérisation de l'intime.....	93

B. Du manque à l'image : réécrire l'histoire familiale par l'intelligence artificielle.....	96
Conclusion.....	101
Bibliographie.....	107
Glossaire.....	113
Table des matières.....	115
Présentation de la partie pratique.....	117

Introduction

« Sans doute je serai mal, tant que je n'aurai pas écrit quelque chose à partir d'elle. »¹

D'un album de famille feuilleté dans l'intimité d'une maison aux expositions où sont partagés des fragments de vie, la photographie témoigne d'une vie passée ; du moins, elle en délivre une représentation subjective. Plus qu'un simple miroir du réel, l'image photographique est une interprétation, une construction qui révèle autant qu'elle dissimule. À travers chaque photographie, un effet de choix s'opère : elle capture un instant, une perspective, tout en laissant d'autres moments et angles dans l'ombre. Comme l'écrit Barthes dans *La Chambre claire*, « toute photographie est un certificat de présence » : une preuve d'existence, qui fixe un souvenir et en même temps l'altère.

La photographie autobiographique, notamment lorsqu'elle s'intéresse à la sphère familiale, n'est donc jamais réellement neutre. Elle devient un moyen d'explorer son passé, de repenser les relations. Au-delà de sa dimension intime, elle interroge la manière dont les souvenirs et les liens familiaux façonnent l'identité du sujet qui se raconte. L'image joue ici un rôle paradoxal : elle est à la fois archive et reconstruction, mémoire et interprétation, miroir et projection, tout en préservant une part d'inconnu et de secret. C'est pourquoi elle est souvent perçue comme un support privilégié pour cette quête identitaire, permettant la construction d'un récit au travers de la recomposition de fragments de vie.

Cette approche rejoint les travaux sur la mémoire autobiographique, définie comme le processus par lequel nous nous souvenons des événements vécus avec leur contexte, incluant les dimensions perceptives, affectives et cognitives qui forment notre sentiment d'identité et de continuité. La mémoire autobiographique ne se réduit pas à la simple remémoration d'événements : elle constitue une mise en scène de soi, une élaboration narrative où les images mentales occupent une place essentielle. La photographie, en tant que trace visuelle, participe activement à ce processus, mais elle

¹ Roland Barthes, dans son *Journal de Deuil*, 26 octobre 1977.

est aussi porteuse d'ambiguïtés : elle fixe un instant, mais invite à l'interprétation, à la relecture, parfois à la réinvention.

À travers l'analyse d'œuvres qui traitent de la mémoire et de la narration familiale, je cherche à construire un espace qui invite le spectateur à entrer dans cette narration et à y projeter sa propre expérience. Ce mémoire se penche sur le rôle de la photographie autobiographique dans la construction et la reconstruction de l'identité à travers la mémoire familiale. En s'appuyant sur l'image comme trace, archive et mise en récit, il s'agira d'interroger la manière dont la photographie permet d'explorer les souvenirs, de combler les silences et de revisiter un passé marqué par le non-dit. Cette réflexion ne se limite pas à une démarche introspective : elle s'élargit à la question de la transmission et de la réception, en analysant comment un récit personnel peut toucher un public et s'inscrire dans une mémoire collective. Entre document et fiction, intime et universel, ce travail questionne les enjeux esthétiques, narratifs et éthiques liés à l'exposition de l'intime et à son interprétation par le spectateur. Dès lors, le point central de cette recherche consiste à aborder la question suivante :

En quoi le médium photographique peut-il être un outil de re(construction) à travers une autobiographie familiale ? Comment exposer cet intime au public ?

Ce mémoire s'organise autour de trois axes majeurs qui interrogent la photographie comme un médium de reconstruction identitaire et de mise en partage de l'intime. Dans un premier temps, il s'agit d'analyser l'évolution de la photographie familiale, de ses origines à ses formes contemporaines, en questionnant son rôle dans l'autobiographie et la construction du récit de soi. Cette partie s'ouvre sur les travaux d'André Adolphe Eugène Disdéri, inventeur du portrait carte-de-visite au XIXe siècle, qui a contribué à démocratiser la photographie familiale et à en faire un objet social. On y étudie comment l'album de famille, en tant qu'archive privée et collective, devient une matrice de la mémoire et un support de subjectivité, permettant de fixer des liens, d'inscrire la filiation et de mettre en scène la continuité familiale. Ce parcours historique est mis en dialogue avec l'évolution des pratiques autobiographiques : de l'autoportrait photographique à l'autoreprésentation contemporaine, la photographie se fait langage de l'intime, outil de

construction identitaire et de narration visuelle. L'analyse s'appuie également sur des œuvres littéraires, notamment celles d'Annie Ernaux, qui explore dans *L'Usage de la photo* le rapport complexe entre texte et image, et la manière dont la photographie s'articule à l'écriture pour révéler, mais aussi pour masquer, la mémoire familiale.

Dans un second temps, l'étude s'attache aux formes contemporaines de mise en récit de la famille, en s'intéressant particulièrement à la façon dont les artistes revisitent les archives intimes pour réinventer l'histoire familiale. Il s'agit ici de comprendre comment la photographie, en recomposant le passé à partir de fragments, d'absences ou d'objets, permet d'élaborer une narration mouvante, plurielle et souvent collaborative. Des artistes comme Sophie Calle, Lebohang Kganye ou Lisa Dua illustrent comment la convocation d'absents, l'intrusion de la fiction ou la manipulation d'archives donnent naissance à des récits familiaux ouverts, capables de convoquer des voix multiples et de faire dialoguer l'intime et le collectif. Cette partie met en lumière la dimension performative et inventive de la photographie autobiographique, qui ne se contente pas de documenter, mais qui fabrique, recompose et interroge la mémoire.

Enfin, cet écrit s'intéresse aux modalités de médiation de l'intime dans l'espace public, en examinant la manière dont l'exposition du privé suscite une identification, voire une réappropriation, par le spectateur. Cette dernière partie questionne les tensions entre visibilité et silence, entre affirmation de soi et aliénation médiatique, en analysant les enjeux éthiques de la mise en scène autobiographique. Elle explore également les nouvelles formes de narration à l'ère numérique : des éditions à la diffusion sur les réseaux sociaux, en passant par les usages de l'intelligence artificielle qui transforment l'archive personnelle en récit partagé, entre recomposition mémorielle et fiction du moi. Des références à des artistes contemporains, mais aussi à des théoriciens comme Roland Barthes, Susan Sontag ou Marianne Hirsch, permettront d'approfondir la réflexion sur la réception et la circulation des images intimes dans l'espace public.

Ce mémoire naît d'un besoin personnel : explorer comment la photographie peut révéler et donner forme aux silences qui traversent la mémoire familiale. Il est motivé par une histoire intime marquée par la peur et la violence, qui, bien qu'elle ne soit pas directement développée dans cet écrit, constitue le point de départ de ma réflexion. Si l'écrit s'en tient à une approche théorique, il est prolongé par une recherche plastique nourrie d'une histoire familiale restée longtemps tue.

Dès l'âge de huit ans, les paroles de ma mère résonnaient comme une vérité à laquelle je ne pouvais échapper : « Tu sais, ma chérie, je ne pourrai jamais partir d'ici, j'ai trop peur de ce que ton père pourrait me faire. » Comment, dès lors, pardonner à un père qui a tenté de tuer celle qui nous a élevés, simplement parce qu'elle a voulu quitter le foyer familial ? Ce travail pratique prolonge la recherche théorique en questionnant la manière dont l'image peut devenir un outil de relecture et de réappropriation du passé.

Partie 1. La photographie comme langage de l'intime et de l'identité

Depuis ses origines, la photographie s'est imposée comme un médium privilégié pour explorer l'intime et questionner l'identité. L'autoportrait photographique, en particulier, constitue un tournant dans l'histoire des représentations de soi : il ne s'agit plus seulement de se donner à voir, mais de se raconter. Cette démarche introspective s'est développée au fil des évolutions techniques et culturelles de la photographie. Elle ouvre un espace sur la question de l'autoreprésentation, où l'individu devient à la fois sujet, auteur et spectateur de sa propre image. L'écriture, qu'elle soit textuelle ou visuelle, s'impose alors comme un support essentiel du récit autobiographique. Les photographes, en associant textes et images, construisent des récits personnels qui dépassent la simple illustration pour devenir des espaces de narration. C'est dans ce contexte que la notion de photobiographie émerge.

Parallèlement, la question de la mémoire familiale occupe une place centrale dans la réflexion sur la photographie. Définir ce qu'est la mémoire familiale implique de se questionner sur la manière dont les souvenirs se transmettent, se sélectionnent et se transforment au fil des générations. L'album de famille, en tant qu'objet social, matérialise ces enjeux : il ne se contente pas de conserver des traces du passé, il participe activement à la construction d'une mémoire visuelle collective, structurant les récits familiaux, les identités et les représentations partagées.

Partie 1 - I . De l'autportrait à l'autoreprésentation : genèse d'un regard introspectif

A. Introduction de l'autobiographie

L'autobiographie visuelle, avant de s'affirmer comme forme artistique autonome, émerge d'un long processus de subjectivation de la représentation. Dès la Renaissance, des artistes comme Albrecht Dürer ou Rembrandt amorcent un tournant en transformant l'autportrait en espace de réflexion sur soi. Ces œuvres, loin de se limiter à la simple reproduction des traits, deviennent des dispositifs d'introspection : chez Dürer, le célèbre *Autoportrait à la fourrure* datant de 1500) se présente comme une icône christique, sublimant l'artiste en créateur-démiurge, tandis que Rembrandt, à travers ses dizaines d'autopourtraits, utilise la lumière et la matière picturale pour traduire les métamorphoses de l'âge. Le XVIII^e siècle opère les prémices d'un langage visuel du moi, où l'image ne documente pas seulement une apparence, mais explore une intériorité. Si l'introspection reste l'apanage d'une élite masculine (les autopourtraits de femmes comme Élisabeth Vigée Le Brun restent rares et codifiés), les Lumières élargissent le champ des possibles : Jean-Baptiste Greuze peint des figures en larmes dans *La Malédiction paternelle*, 1777, et William Hogarth, dans ses gravures satiriques, dépeint des visages déformés par les vices.

C'est dans ce contexte que le romantisme radicalise la quête de l'intériorité. Géricault, avec ses *Portraits de fous* (1822-1824), franchit un seuil décisif : en collaborant avec le psychiatre Georget, il donne une visibilité scientifique et esthétique à la folie, rompant avec les représentations caricaturales ou idéalisées qui dominaient jusque-là. Son *Aliéné dit «Le Monomane du vol militaire»* (1822) montre un visage saisi dans une tension quasi hallucinée, où la touche picturale elle-même semble vibrer d'une énergie psychique. Cette approche préfigure la fonction libératoire que développera pleinement la photographie autobiographique.

Parallèlement, dans l'histoire de l'art occidental, le portrait, autrefois réservé aux familles nobles, se diffuse progressivement au sein de la bourgeoisie. À mesure que cette classe acquiert un pouvoir économique croissant au XIX^e siècle, la société devient elle-même un espace de mise en scène sociale et personnelle. La bourgeoisie, soucieuse d'affirmer sa réussite et de se distinguer des anciennes élites, multiplie les portraits, d'abord peints puis photographiques, pour façonner et afficher son

image triomphante. Cette « *portraituromanie* »² atteint son apogée avec l'invention de la photographie en 1839, et plus particulièrement avec l'essor du portrait-carte, inventé par Eugène Disdéri en 1854, qui permet la reproduction en série et la diffusion élargie de l'image individuelle et familiale en choisissant de se faire photographier dans son studio. Cette invention repose sur un procédé permettant d'exposer huit vues successives sur une seule plaque au collodion, transformant le studio photographique en véritable théâtre de la représentation individuelle. Si la plupart des poses obéissent à des codes stricts : tenues formelles, attitudes figées, la huitième image, souvent plus relâchée, voire burlesque, introduit un espace de jeu inattendu dans cette mécanique sociale de l'image. Cette « *fun picture* », marginale mais récurrente, révèle déjà une tension entre norme et liberté, entre apparence maîtrisée et expression spontanée.

En cela, elle anticipe la fonction libératoire que la photographie autobiographique développera plus pleinement au XXe siècle : un espace où l'image n'est plus seulement un miroir social, mais un outil de subjectivation.

Avec l'apparition du *snapshot*³, facilitée par les premiers appareils Kodak en 1888, la photographie familiale s'ancre profondément dans le quotidien. L'image ne se limite plus à une fonction sociale ou institutionnelle, comme les portraits-cartes de Disdéri ; elle devient un médium intime, servant à documenter la vie de famille dans ses dimensions à la fois banales et cruciales : repas, voyages, rituels domestiques, voire deuils. Le développement des albums photographiques, dès les années 1860 mais amplifié par la démocratisation des appareils amateurs, structure ces fragments de mémoire en récits générationnels, mêlant images collées, annotations manuscrites et parfois reliques (mèches de cheveux, fleurs séchées, cartes postales, etc.). L'album photographique opère comme un « roman familial » matérialisé : en agençant chronologiquement ou thématiquement les images, il transforme des clichés épars en narration affective, où se mêlent mémoire individuelle et imaginaire collectif. Les pratiques ouvrières des années 1930-1950, documentant les fiançailles ou les loisirs, révèlent comment la photographie domestique devient un rituel de cohésion sociale, même dans les classes populaires.

² *Portraituromanie* : néologisme critique désignant une obsession du portrait comme tentative de saisir l'identité ou la psyché, dans une logique proche de ce que Didi-Huberman décrit comme le « désir de visage » dans l'histoire de l'art.

³ Le *snapshot* désigne une prise de vue spontanée, sans mise en scène. Popularisé par Kodak en 1888, il démocratise la photographie et ancre l'image familiale dans le quotidien, loin des portraits posés traditionnels.

Cette évolution s'inscrit dans la continuité de l'autobiographie familiale, dont les racines remontent aux *Confessions* de Saint Augustin (397-401) et qui se développe avec les romans introspectifs du XIXe siècle, tels que les *Confessions* de Rousseau (1782) ou *À la recherche du temps perdu* de Proust (1913-1927). Plus récemment, des auteurs comme Annie Ernaux (*La Place*, *Les Années*)⁴ et Didier Eribon (*Retour à Reims*)⁵ interrogent cette transmission mémorielle et sociale, en mettant en lumière les mécanismes d'héritage et d'effacement au sein du cadre familial. Or, bien avant l'émergence du récit autobiographique littéraire et photographique, la représentation du cadre familial s'inscrivait déjà dans la peinture. Dès la Renaissance, des œuvres comme *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* de Léonard de Vinci ou *La Famille de Philippe IV* de Velázquez illustrent la manière dont les liens familiaux sont mis en scène et codifiés par l'image. À partir du XVIIe siècle, le portrait de famille devient un marqueur de statut, en particulier dans la bourgeoisie, où il permet d'affirmer une généalogie dans la mémoire collective. Cependant, contrairement à la photographie, ces représentations restent idéalisées, contrôlées par l'artiste et commanditées pour servir un discours précis sur la famille.

Avec le développement du snapshot à la fin du XIXe siècle, la mise en scène du quotidien échappe progressivement aux codes rigides de la peinture et du portrait officiel. Les images ne répondent plus à une logique de solennisation hiérarchique (comme dans *La Famille de Philippe IV* de Velázquez), mais à une esthétique de l'imperfection où l'accidentel devient signifiant. Cette liberté formelle reste pourtant traversée par des attentes implicites : les albums familiaux, analysés par Pierre Bourdieu, obéissent à des rituels invisibles, excluant les conflits et valorisant les rites de passage (mariages, naissances), pour perpétuer une mythologie collective de la famille unie.

Cette ambivalence traverse le travail de photographies de Jacques Henri Lartigue, dont les albums de famille couvrent une période allant de 1900 à 1986, mêlent intime et universel à travers des clichés instantanés de sa vie et de son entourage. Ses photographies, d'apparence spontanée, révèlent une attention précise à la mise en scène, au cadrage et à la lumière, soulignant déjà les glissements entre amateurisme et construction du regard.

⁴ Annie Ernaux, *La Place*, 1983 ; *Les Années*, 2008.

⁵ Didier Eribon, *Retour à Reims*, 2009.

L'auteur exprime sa volonté ainsi :

Voici ma tâche. Voici ce que je souhaite accomplir. Voici ce que je demande à celui qui m'aimera suffisamment de réaliser après ma mort : mon journal illustré — constitué de photos choisies parmi toutes mes images, de pages sélectionnées, résumées ou supprimées —, auquel il faudra ajouter des photographies en lien avec les dates, parfois en pleine page, parfois sous forme d'une page entière de photos simplement datées, et parfois uniquement du texte. J'écris tout cela d'abord pour moi-même, dans l'espoir de pouvoir le faire moi-même, ce qui me divertirait beaucoup. Mais, malgré mon optimisme, voyez-vous que je sorte transformé de cette opération.⁶

Dans ce contexte, Nan Goldin s'inscrit dans la culture du snapshot et fait explicitement référence à l'album de famille, mais elle en réinvente radicalement les règles. Contrairement à la photographie amateur, ses images sont hautement conscientes, construites et chargées de sens dès leur captation. Goldin maîtrise la pratique photographique et utilise la spontanéité apparente du snapshot pour explorer l'intimité, la marginalité et la vulnérabilité avec une intention artistique affirmée.

Ses séries, comme *The Ballad of Sexual Dependency*, commencée en 1979, transforment la chronique du quotidien en une archéologie des marges, où la famille biologique cède la place à une « famille choisie », et où les liens affectifs prennent le pas sur les liens du sang. Goldin brouille les frontières entre l'album familial traditionnel et l'œuvre d'art, tout en portant à son paroxysme la tension entre spontanéité et mise en scène. Chez elle, le snapshot cesse d'être un souvenir pour devenir un manifeste.

À l'opposé, Sally Mann, avec *Immediate Family*, série débutée à la fin des années 80, rejette délibérément l'esthétique du snapshot pour proposer une photographie familiale qui joue avec les codes de l'art classique. Ses images, soigneusement composées et souvent réalisées à la chambre grand format, mettent en scène ses propres enfants, Emmett, Jessie et Virginia dans des situations ambiguës, entre innocence et érotisme latent. Là où Goldin travaille dans l'urgence et l'immédiateté,

⁶ LARTIGUE, Jacques-Henri, *Journal manuscrit*, 1930, fonds de la Donation Jacques-Henri Lartigue, Paris (manuscrit inédit).

Mann privilégie la lenteur, la pose et la construction du regard. Cependant, toutes deux interrogent, chacune à leur manière, les limites du portrait familial et la représentation de l'intime, subvertissant les codes de l'album de famille.

Aujourd'hui, la photographie familiale continue d'être un outil de mise en scène du soi et de construction identitaire. Pourtant, dans un monde saturé d'images où les réseaux sociaux ont multiplié et banalisé la diffusion de l'intime, la spontanéité du snapshot est de plus en plus remise en cause. Dans ce contexte, un nombre croissant d'artistes s'emparent de l'archive familiale pour en interroger la portée, la véracité et la capacité à raconter une histoire vraie.

Sophie Calle, avec *Les histoires vraies*, réinterprète les images d'archives personnelles, mêlant photographies et textes pour questionner la subjectivité et la fabrication du récit familial. Elle montre ainsi que l'album de famille n'est jamais un simple témoignage, mais un montage, une fiction partielle, toujours susceptible d'être réécrite. De manière différente, Thomas Ruff, dans sa série *Intérieurs* (1979) photographie sa maison de famille en dissociant les images de leur contexte social et affectif d'origine. En isolant ces espaces du récit familial, il interroge la portée universelle ou impersonnelle de ces images, et la manière dont elles peuvent être réappropriées, voire vidées de leur sens premier, lorsqu'elles sont regardées par d'autres.

Ainsi, qu'il s'agisse de manipuler l'archive avec Calle ou de neutraliser le contexte avec Ruff, ces démarches artistiques contemporaines mettent en lumière la fragilité et la malléabilité du récit visuel familial. Elles montrent que la photographie dépasse son rôle de simple témoignage pour devenir un objet de réflexion critique sur l'identité, l'héritage et la mémoire collective, à l'heure où la prolifération des images rend toute vérité photographique incertaine. Dès lors, que devient un récit visuel personnel lorsqu'il est dissocié des relations sociales qui lui conféraient son sens ? Comment ces images résonnent-elles lorsqu'elles sont réappropriées par d'autres regards ? Ces interrogations, au cœur de nombreuses pratiques artistiques contemporaines, montrent que la photographie dépasse son rôle de simple témoignage pour devenir un objet de réflexion sur l'identité, l'héritage et la mémoire collective.

Partie 1 - II. Mettre en scène la filiation par le récit photographique et la fabrique familiale

A. L'écriture comme support de récit autobiographique

La photographie et l'écriture entretiennent un dialogue permanent au sein du champ autobiographique, engageant une double dynamique entre fixation et réinterprétation du souvenir. Si l'image capture un moment du passé, le texte en prolonge la portée en lui donnant une dimension narrative et réflexive. Cette approche souligne la tension entre l'instantanéité du visuel et l'élaboration du récit, une problématique qui trouve un écho particulier dans l'usage de la photographie dans l'autobiographie familiale. Dès lors, comment l'image et le texte se complètent-ils pour restituer la mémoire d'un passé intime, tout en l'ouvrant à une lecture universelle ?

Dès 1983, l'intégration de la photographie dans l'écriture d'Annie Ernaux devient systématique, elle s'opère à travers une *ekphrasis notionnelle*⁷, une « écriture photographique transformative » qui transpose l'image en texte. Ce procédé atténue l'effet du *punctum*⁸, cette résonance intime et émotionnelle propre à la photographie, au profit du *studium*⁹, c'est-à-dire des dimensions socio-historiques et culturelles qui nourrissent son approche socio-littéraire. En privilégiant cette transformation textuelle, Ernaux cherche à préserver une distance critique, permettant au lecteur d'appréhender le contenu photographique sans être absorbé par la fascination immédiate de l'image. Annie Ernaux ne commence pas sa réflexion sur l'usage de la photographie dans l'écriture avec *L'Usage de la photo* ; cet ouvrage, coécrit avec Marc Marie¹⁰, s'inscrit dans une démarche plus ancienne qui aboutira pleinement dans *Les Années*.

La photographie occupe une place si essentielle dans son œuvre que la plus récente anthologie qui lui est consacrée s'ouvre sur un recueil de photos de famille entrelacées d'extraits de son journal

⁷ *L'ekphrasis photographique et le rapport au biographique chez Annie Ernaux et Patrick Modiano*, mémoire, Université Laval, 2017)..

⁸ Le *punctum* est l'élément d'une photographie qui saisit, perce ou bouleverse le spectateur de façon inattendue et personnelle (Barthes, *La Chambre claire*, 1980).

⁹ Le *studium* désigne l'intérêt général ou culturel que suscite une photographie, la compréhension commune que le spectateur en a sans émotion singulière (Barthes, *La Chambre claire*, 1980).

¹⁰ Marc Marie, co-auteur avec Annie Ernaux de *L'Usage de la photo* (2003), y explore la photographie comme outil de mémoire et d'identité, préparant la réflexion d'Ernaux sur le rôle des images dans la mémoire individuelle et collective.

intime, créant ainsi un récit visuel et textuel d'une vie : « J'ai souvent pensé que l'on pourrait raconter toute sa vie seulement avec des chansons et des photos »¹¹. Annie Ernaux confirme que :

Les photos jouent un rôle de déclencheur de l'écriture [...] La photo, de plus, est muette. Ce sont des caractéristiques qui font que j'aie envie de prendre comme point de départ ou appui de l'écriture ce que je ressens devant une photo. La photo pour moi est le réel. Je sais, on m'objectera que les photos peuvent être truquées, qu'on fait ce qu'on veut aujourd'hui, ou que la photo est déjà une interprétation de la réalité. Mais je ne parle pas de ces photos-là, je parle des photos familiales, ou non, mais qui représentent des gens. Les photos de paysages ne m'intéressent pas trop. Ce sont les photos des hommes, des femmes, qui me font écrire.¹²

Pourtant, si la photographie sert de point d'ancrage à sa mémoire, elle reste insuffisante en elle-même : elle ne délivre ni explication ni reconnaissance immédiate, restant « muette » face aux émotions et aux expériences vécues. Chez Ernaux, l'écriture vient de façon constante compléter l'image, celle-ci perçue comme un déclencheur plus fiable que la remémoration, jugée trop sujette à la subjectivité. Avec *Journal du dehors*, elle franchit une nouvelle étape : la photographie ne se limite plus à illustrer le texte, elle devient un véritable modèle d'écriture. Ernaux revendique ainsi une « écriture photographique du réel », capturant des instants de vie sans en dissiper l'ambiguïté ni le mystère. Ce rapprochement témoigne d'une assimilation progressive du procédé photographique, au point qu'il se confond désormais avec sa pratique littéraire.

Contrairement à Ernaux, qui se sert des photographies comme points d'ancrage dans une narration linéaire, W.G. Sebald insère des images dans ses récits pour renforcer une atmosphère d'incertitude. Dans *Les Anneaux de Saturne* (1995) et *Austerlitz* (2001), les clichés intégrés à la prose semblent être des témoins matérielles de l'histoire racontée, mais leur statut reste flou : certains sont authentiques, d'autres mis en scène, parfois volontairement détériorés ou mal cadrés. Ce procédé donne à la photographie une fonction mnémonique incertaine, où l'image ne confirme pas forcément le récit mais en accentue plutôt le caractère spectral. Chez Sophie Calle, également, son travail repose sur une articulation complexe entre photographie et récit, dans laquelle l'image devient un moyen d'investigation sur l'intime, l'absence et la subjectivité de la mémoire. Là où Annie Ernaux utilise la photographie comme un ancrage à une mémoire personnelle et socio-historique, Calle adopte une démarche plus performative, créant des situations où la

¹¹ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 102.

¹² Annie Ernaux, *Le vrai lieu*, Gallimard, 2014, p. 72

photographie devient à la fois un témoin de l'expérience vécue et un instrument permettant de la reconstruire. Dans *Suite vénitienne*, Sophie Calle suit un inconnu à Venise, après l'avoir rencontré à Paris, et photographie discrètement ses déplacements. À travers cette démarche, elle interroge la nature du regard et de la mémoire, en utilisant la photographie pour fixer ce qui, autrement, demeurerait éphémère. Mais contrairement au reportage ou à l'autobiographie visuelle, les images produites ne cherchent pas à établir une vérité objective ; elles sont fragmentaires, parfois floues, et reflètent principalement la perception personnelle de l'artiste, enrichie de ses notes subjectives. Par ce biais, l'œuvre soulève la question de la relation entre présence et absence, où l'appareil photographique joue le rôle à la fois d'outil de surveillance et de vecteur narratif.

Dans *Prenez soin de vous*, Sophie Calle transforme un e-mail de rupture qu'elle a reçu en une œuvre collective, invitant 107 femmes de divers horizons (écrivaines, chanteuses, avocates, criminologues, danseuses, etc.) à analyser et à interpréter le message selon leur propre expertise. Le texte initial est ainsi scruté sous des angles multiples (juridique, linguistique, psychologique, etc.), et chaque lecture est accompagnée d'une photographie de la femme en pleine réflexion sur le message.

J'ai reçu un mail de rupture.
Je n'ai pas su répondre.
C'était comme s'il ne m'était pas destiné.
Il se terminait par les mots : Prenez soin de vous.
J'ai pris cette recommandation au pied de la lettre.
J'ai demandé à 107 femmes - dont une à plumes et deux en bois -
choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle
professionnel.
L'analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer.
L'épuiser.
Comprendre pour moi. Parler à ma place.
Une façon de prendre le temps de rompre.
À mon rythme. Prendre soin de moi.¹³

Dans cette œuvre, la photographie ne se contente pas de documenter, elle devient une «trace active» du processus de réappropriation émotionnelle de la rupture. En figeant ces instants d'interprétation, Calle dépasse le cadre autobiographique traditionnel : la mémoire intime n'est plus

¹³ Texte extrait de *Prenez soin de vous*, œuvre de Sophie Calle, 2007.

seulement vécue de manière individuelle, elle se partage et se transforme sous les regards des autres. Ces projets illustrent la manière dont, pour Sophie Calle, la photographie dépasse son rôle de simple archive. Elle devient une preuve incomplète, un indice fragmentaire à réorganiser, un outil pour interroger l'absence plutôt que ce qui est visible. Là où Ernaux cherche à préserver et à structurer le passé à travers l'image, Calle l'utilise pour déconstruire et interroger la mémoire, laissant toujours place à l'interprétation.

B. Le concept de photobiographie

Émergeant à la fin du XXe siècle comme paradigme épistémologique plus que comme simple genre artistique, la photobiographie redéfinit radicalement les frontières des écritures de soi. À mi-chemin entre l'autofiction littéraire et la pratique photographique expérimentale, cette forme hybride dont Denis Roche¹⁴ constitue à la fois le théoricien et le praticien le plus abouti opère un renversement fondamental : l'image n'y illustre plus le récit biographique, elle en devient le substrat même, transformant la quête identitaire en une archéologie matérialiste de la trace et de l'absence.

Cette mutation trouve son incarnation dans le travail de Roche, où la photographie, par son dispositif autoréflexif (déclencheur à retardement, planches-contacts), expose moins une mémoire qu'elle n'interroge sa fabrique : chaque cliché, daté et légendé (*24 décembre 1984, Les Sables d'Olonne*), fonctionne comme un acte performatif capturant autant le sujet que l'acte même de photographier. Martine Boyer-Weinmann¹⁵ souligne que la photographie occupe une place importante dans le récit autobiographique contemporain, à la fois par l'insertion d'images et par leur évocation, participant ainsi à la construction de la mémoire et de l'identité narrative. De nombreux textes recourent à la description d'images ou à leur mise en récit, qu'il s'agisse de reproductions directes ou d'évocations littéraires, illustrant la place croissante du visuel dans l'écriture de soi. Cette présence s'explique par les avancées technologiques facilitant la reproduction des images et par l'évolution du rapport à l'intime, marqué par un déclin de la privacité des

¹⁴ Denis Roche (1937-2015), écrivain et photographe français, est un théoricien majeur de la photobiographie. Il a montré comment l'image devient substrat du récit autobiographique, transformant la quête identitaire en une exploration de la trace et de l'absence. Voir notamment : *La Disparition des lucioles*, Seuil, 1982.

¹⁵ Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Champ Vallon, 2005.

photographies familiales. Dans les récits autobiographiques, les photographies prennent diverses formes : descriptions détaillées, simples évocations ou éléments structurants de la narration.

Ce dialogue entre image et autobiographie trouve un écho dans l'œuvre de Sophie Calle. Dans *La Filature*¹⁶, elle engage un détective privé pour la suivre, tout en documentant elle-même cette traque. Ce dispositif oscille entre autofiction et expérimentation, questionnant la construction de l'identité par l'image. Dans *Les Dormeurs*, elle invite des inconnus à dormir dans son lit, photographiant cette expérience et l'accompagnant de micro-récits. Ici, l'image ne se limite pas à un instantané : elle devient un vecteur narratif, une trace de l'intime qui, par son accumulation et sa mise en récit, construit un autre niveau de signification.

Dans *L'Usage de la photo*¹⁷, Annie Ernaux pousse plus loin cette interaction entre texte et image. Structuré autour de quatorze photographies d'éléments vestimentaires laissés après l'acte d'amour, le livre met en place un dispositif proche de la photobiographie, ces images, loin d'être de simples illustrations, réactivent la mémoire et deviennent des fragments narratifs. Ernaux, cependant, inscrit son projet dans une démarche autobiographique affirmée, instaurant un pacte avec le lecteur qui ancre l'œuvre dans un registre à la fois personnel et universel.

Dans ces démarches artistiques, la photographie devient un instrument de narration où le sujet n'est pas seulement celui qui est montré, mais aussi celui qui regarde, capture et interprète. Roland Barthes parle de l'*Operator*¹⁸, ce regard actif qui transforme l'image en un espace de projection et de réécriture du soi. Dans la photobiographie, ce n'est pas l'image en tant que reflet fidèle du passé qui importe, mais la manière dont elle génère du récit et participe à une reconstruction subjective. Ce principe est illustré dans *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁹, où des photographies personnelles deviennent des déclencheurs narratifs, des fragments visuels participant à une relecture permanente de soi.

¹⁶ Sophie Calle, *La Filature*, 1981.

¹⁷ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁸ Voir notamment les réflexions de Barthes sur la photographie et le rôle du regardeur dans *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

¹⁹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Certaines œuvres, comme *Les Années* d'Annie Ernaux ou *Mécanique* de François Bon²⁰, font de la photographie un fil conducteur du récit. D'autres, comme *Le Voile noir* d'Anny Duperey²¹, l'intègrent de manière plus discrète, laissant intact son pouvoir d'énigme. Ce médium soulève ainsi des questions sur les frontières entre le privé et le public, l'intime et le collectif, et sur le pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune. L'image, à la différence du texte, n'énonce pas explicitement son créateur, ce qui crée une tension au sein du pacte autobiographique et nécessite souvent un commentaire ou une légende pour l'ancrer dans le récit.

L'introduction de la photographie dans l'autobiographie a été marquée par des œuvres pionnières comme *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) et le concept de photobiographie développé par Gilles Mora²². La photographie devient alors un témoin biographique essentiel, permettant une médiation entre l'écrivain et son passé, facilitant la reconquête du souvenir et de l'identité face à l'oubli. Elle constitue une représentation visuelle de moments absents de la mémoire, offrant une forme à l'invisible, comme le souligne Jacques Roubaud.²³

Dans certains cas, la photographie autobiographique repose sur des actes de langage qui la contextualisent. Ainsi, Raymond Depardon accompagne ses images de légendes et de commentaires pour en assurer la reconnaissance. En revanche, dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'auteur préfère une approche plus distanciée, où l'image dialogue avec le texte sans désignation explicite. Cette tension entre image et écriture est au cœur de *Le Voile noir* d'Anny Duperey, où les photographies de son père deviennent un outil d'investigation autobiographique. Elles ne se limitent pas à documenter une réalité, mais participent à une reconstruction de l'histoire personnelle de l'auteur.

Enfin, chez des auteurs comme Georges Perec, Patrick Modiano et Michel Raczymow, la photographie devient un outil mémoriel et narratif. Modiano, dans *Paris Tendresse*²⁴, utilise une photo de Brassai pour créer une mémoire oblique, tandis que Perec, dans *Récits d'Ellis Island*²⁵,

²⁰ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008 ; François Bon, *Mécanique*, Paris, Gallimard, 2009.

²¹ Anny Duperey, *Le Voile noir*, Paris, Plon, 1998.

²² Gilles Mora, « La photobiographie », dans *La Photobiographie. L'autobiographie photographique en France*, Paris, Éditions Textuel, 1999, p. 9-15.

²³ Jacques Roubaud, *La photographie : pour une théorie générale*, dans *Poésie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 243-245.

²⁴ Patrick Modiano, *Paris Tendresse*, Paris, Gallimard, 2003.

²⁵ Georges Perec, *Récits d'Ellis Island*, Paris, Editions du Seuil, 1997.

forge une «mémoire potentielle» à travers des clichés d'émigrés. Raczymow, dans *Reliques*, superpose photos et documents pour former des «strates géologiques de sa mémoire personnelle. Ainsi, la photographie ne se contente pas de documenter le passé, elle devient un vecteur actif de mémoire et d'autobiographie.

La photobiographie, en brouillant les frontières entre l'image et le texte, entre le racontant et le raconté, redéfinit les modalités de l'autoreprésentation. Elle ne se limite pas à une simple transcription visuelle du passé, mais engage un dialogue complexe entre la mémoire, l'identité et la mise en scène de soi. Si l'autobiographie repose sur un récit linéaire où le « je » se raconte, la photobiographie, elle, fait émerger un sujet qui se construit à travers l'acte même de regarder, de cadrer et de sélectionner. *L'Operator*, selon Barthes, ne se contente pas de figer un instant : il inscrit son propre regard dans l'image et, par là même, se recompose en tant que sujet. Ainsi, la photographie en autobiographie ne se réduit pas à un simple document d'archives ; elle devient une matière narrative qui engage une réflexion sur la manière dont l'image participe à l'écriture du soi. Derrière le miroir, c'est un autre « je » qui se profile, un sujet en mouvement, oscillant entre trace et fiction, présence et absence.

Partie 1 - III. La construction de la mémoire familiale

A. Les racines de l'intime : définir la mémoire familiale

La mémoire familiale ne se résume pas à une simple accumulation d'objets ou de récits : elle s'inscrit dans une dynamique de construction sociale, où se mêlent affect, transmission intergénérationnelle et élaboration d'un récit commun. Si la famille constitue un espace privilégié pour cette mise en mémoire, l'articulation entre ces différentes dimensions demeure complexe. Du point de vue des sciences sociales, la mémoire familiale ne peut être appréhendée comme une entité figée ou homogène : elle varie selon les contextes culturels, les structures de parenté et les modalités de transmission.

Dans cette perspective, les objets jouent un rôle ambivalent. Souvent considérés comme supports de mémoire, leur circulation rapide dans les foyers contemporains tend paradoxalement à affaiblir leur charge mémorielle. Georges Perec en donne une illustration dans *Les Choses*²⁶, où la profusion d'objets finit par dissoudre les souvenirs plutôt que de les fixer. L'association entre mémoire, objets et transmission ne va donc pas de soi : elle appelle une lecture critique des manières de conserver, d'oublier ou de réinterpréter les traces du passé.

La pensée contemporaine a profondément redéfini les contours de la mémoire familiale, en interrogeant son autonomie comme ses frontières. Ni l'attachement à un lieu d'origine, ni la connaissance généalogique, ni même les pratiques photographiques ne suffisent à en cerner pleinement les contours. Sa nature demeure fuyante, en constante interaction avec d'autres formes de mémoire, individuelles ou collectives. Faut-il pour autant en remettre en cause la légitimité ? Loin de toute vision essentialiste, la mémoire familiale apparaît plutôt comme un équilibre instable entre ce qui se conserve et ce qui s'efface, où les silences et les oublis participent autant à sa construction que les récits transmis. Robert Neuburger²⁷ distingue deux dimensions complémentaires de la mémoire familiale : la mémoire-entrepôt et la mémoire-processus. La première désigne les éléments tangibles qui documentent l'histoire familiale : témoignages, objets

²⁶ Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, 1965.

²⁷ Robert Neuburger, *Les familles qui ont la mémoire courte : transmettre, hériter, cacher, perdre*, Paris, Payot, 2015, p. 39-41.

hérités, archives écrites, photographies, films, traditions orales. Mais cette accumulation ne suffit pas à faire mémoire. La seconde dimension, la mémoire-processus, repose sur un travail actif de sélection et de transmission opéré par les ascendants, qui construisent un récit structuré façonnant l'identité collective. Ce filtrage n'est pas neutre : il vise à assurer une continuité lignagère, en trouvant un équilibre entre mémoire et oubli, entre ce qui est valorisé et ce qui est occulté.

Ce processus rejoint l'analyse de l'historienne Natalie Zemon Davis²⁸, qui définit la mémoire familiale comme un espace où les vivants et les morts d'un même groupe sont liés par un projet identitaire partagé. C'est dans cette mise en récit que s'inscrit ce que Neuburger nomme le « mythe familial » : une narration qui dépasse les faits pour offrir une cohérence symbolique à la lignée. La mémoire familiale ne peut donc être réduite à une archive figée ; elle se construit dans un champ de tensions entre réappropriation du passé et reconfiguration du présent, chaque génération reformulant les héritages selon ses propres représentations.

La mémoire familiale se manifeste non seulement à travers les récits et les images, mais aussi par l'incorporation d'expériences dans le corps. Thami Benkirane²⁹ illustre ce lien en évoquant sa circoncision et sa première photographie d'identité, où mémoire corporelle et mémoire photographique se croisent. Ce processus d'incarnation montre comment le passé familial façonne l'identité au fil du temps. La mémoire familiale est ainsi une mémoire en acte.

En tant qu'institution de socialisation, la famille transmet un ensemble de savoirs culturels, conscients ou implicites : langue, croyances, valeurs, techniques du corps, manières de penser. Cette transmission dépasse le seul cadre familial et s'articule avec d'autres instances comme l'école ou les médias. Ce qui fait la singularité de la mémoire familiale, c'est l'unicité de chaque trajectoire, façonnée par son contexte social.

Joël Candau distingue trois niveaux de mémoire : la protomémoire, la mémoire et la métamémoire³⁰. La protomémoire correspond aux souvenirs implicites, qui influencent les

²⁸ Natalie Zemon Davis, « Familles et mémoires familiales », dans *Le Retour du grand récit. Historiographie, sciences sociales et littérature*, sous la direction de François Dosse, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 97-112.

²⁹ Thami Benkirane, cité dans David Lepoutre et Isabelle Cannoodt, *Souvenirs de familles immigrées*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 316.

³⁰ Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p 77-78.

comportements sans passer par la conscience, à l'image de l'*habitus* décrit par Pierre Bourdieu. La mémoire, quant à elle, désigne les souvenirs conscients, tandis que la métamémoire renvoie à la manière dont un individu perçoit, organise et exprime sa propre mémoire. Ces trois dimensions interagissent et façonnent notre rapport au passé.

Dans ce cadre, la mémoire familiale se révèle comme une construction particulièrement complexe, traversée par des émotions contrastées et des perceptions subjectives. Elle ne se limite pas à des souvenirs valorisés : elle peut aussi se nourrir de rejets ou d'oublis. Anne Muxel souligne le rôle déterminant de l'oubli, souvent sous-estimé, dans les mécanismes de sélection mémorielle, en particulier autour des origines et des filiations.³¹ Selon elle, la manière dont un individu valorise, dévalorise ou neutralise son passé familial permet de distinguer trois formes de relation à ce passé : le souvenir positif, le souvenir négatif et l'oubli.

Ce rapport au passé n'est pas figé ; il évolue selon les représentations du présent et les projections vers l'avenir. Souvent idéalisée à travers des supports visuels comme l'album de famille, la mémoire familiale est pourtant traversée de tensions, d'ambivalences, et parfois de silences. Elle se distingue ainsi du rapport au passé familial, plus vaste, qui englobe aussi bien l'attachement que le rejet ou l'indifférence. En ce sens, la mémoire familiale est une forme spécifique de relation au passé, structurée par un récit, mais pas toujours explicitement formulée.

B. L'album de famille : construction sociale et mémoire visuelle

L'album de famille, loin d'être un simple recueil d'images, se présente comme un objet profondément ancré dans les structures sociales et culturelles, un espace où s'articulent les dynamiques sociales, les valeurs familiales et les récits personnels. Pierre Bourdieu, dans ses travaux sur le capital symbolique et l'*habitus*, souligne que l'album familial devient un lieu où se cristallisent les goûts, les normes et les valeurs d'un groupe social donné. Selon lui, cet objet ne se limite pas à une simple représentation visuelle, mais agit comme un moyen de communication qui retranscrit

³¹ Anne Muxel, *La mémoire en jeu. Oubli, transmission, identité*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 2003, p 45-60.

une version idéalisée de la famille, façonnée par les attentes sociales et les critères esthétiques dominants. Il devient ainsi un instrument légitimant une vision particulière de l'unité familiale, souvent projetée par ceux qui sont les auteurs de cet album, en général les parents ou les grands-parents, et par leur position dans la hiérarchie sociale. Ce processus de construction de la mémoire familiale n'est pas neutre : il s'opère selon des choix et des représentations marqués par des codes sociaux qui définissent ce qui mérite d'être photographié et comment. Bourdieu note que « l'album de famille devient l'objet où se figure une part des rapports sociaux, mais aussi des rapports de pouvoir dans la famille »³².

Les photographies familiales, en ce sens, deviennent des instruments actifs dans la construction de la mémoire collective, contribuant à définir et à valoriser certains événements, individus ou moments au détriment d'autres. Elles participent ainsi à un processus de sélection visuelle qui révèle les rapports sociaux sous-jacents au sein de la famille. Ce phénomène trouve un écho dans les travaux de Maurice Halbwachs, qui, dans *La Mémoire collective*³³, soutient que « la mémoire individuelle est façonnée par les groupes sociaux auxquels nous appartenons ». Les photographies familiales ne se contentent pas d'être des témoins du passé ; elles sont des éléments dynamiques qui façonnent et transmettent une vision du passé souvent révisée et filtrée par les regards contemporains. Ces images ne sont pas seulement des fenêtres ouvertes sur l'histoire familiale, mais aussi sur les constructions individuelles de cette histoire.

L'approche de Roland Barthes dans *La Chambre claire* éclaire cette dynamique. Barthes introduit les concepts de *studium* et de *punctum* pour expliquer la manière dont une photographie peut nous affecter. Le *studium* représente l'aspect général de l'image, sa structure et son contexte culturel qui nous permettent de la lire de manière sociétale et contextuelle. En revanche, le *punctum* désigne ce détail particulier qui touche le spectateur sur un plan émotionnel et personnel. Barthes écrit que « le punctum, c'est ce qui, dans l'image, me transperce »³⁴. Dans le cadre des photographies familiales, ce *punctum* peut être un regard, un geste ou une posture, souvent discret mais révélateur d'une dimension intime. Ce détail, loin de suivre un ordre sociétal, renvoie à une mémoire affective, qui

³² Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, rééd. 1979, p. 82.

³³ Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997.

³⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49.

réagit aux valeurs et émotions subjectives du spectateur. Ainsi, au-delà du *studium* et des codes sociaux qui organisent l'image, c'est le *punctum* qui engage une mémoire personnelle et affective, souvent en contradiction avec la lecture sociale ou historique de l'image.

Les photographies familiales sont donc des récits visuels qui s'imbriquent dans un processus d'interprétation en évolution continue. Comme l'indique Chalfen, les photographies ne sont pas de simples objets passifs mais des moyens d'expression permettant aux membres de la famille de réinterpréter leur passé. « Les photographies sont actives, elles créent des liens entre le passé et le présent, et leur signification dépend de l'interprétation qu'en font ceux qui les regardent »³⁵. Chaque membre, en attribuant une signification personnelle aux images, participe activement à la construction et à la transmission de la mémoire familiale. Cette dynamique n'est pas figée ; elle évolue avec chaque génération qui regarde, réinterprète et réécrit l'histoire familiale à travers les images conservées.

Aussi, les photographies familiales s'inscrivent dans une dynamique plus large de construction sociale. Erving Goffman, dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*³⁶, met en avant l'idée que les individus ajustent leur présentation en fonction des contextes sociaux. « Chaque individu, dans la société, est comme un acteur qui joue un rôle ». Ce phénomène est particulièrement visible dans la photographie familiale, où les membres de la famille cherchent à projeter une image idéalisée de l'unité familiale, souvent en sélectionnant des moments heureux ou des rassemblements festifs. Ils créent ainsi une image cohérente de l'identité familiale, renforçant l'idée que la famille est un lieu d'unité, de bonheur et de cohésion. Cette mise en scène soulève des questions sur la manière dont la mémoire familiale se construit de manière sélective, influencée par les choix visuels et narratifs de ses membres. Goffman nous invite ainsi à penser à la photographie comme une forme de performance sociale, où l'image projetée est influencée par les normes et attentes de la société.

L'album familial, tout en étant un lieu de mémoire personnelle, joue aussi un rôle essentiel dans la construction de la mémoire collective et culturelle. Maurice Halbwachs, dans *La Mémoire collective*,

³⁵ Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1987, 213 p.

³⁶ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi dans la vie courante*, traduit de l'anglais par Claire Pachet, Paris, Éditions Minuit, 1973 [publié en anglais en 1956], p. 13.

soutient que « la mémoire individuelle est façonnée par les réseaux sociaux et les récits collectifs »³⁷. Les objets symboliques, tels que les photographies, participent à cette dynamique en permettant de transmettre une mémoire commune à travers les générations. Pour Halbwachs, la mémoire familiale s'inscrit dans une mémoire sociale plus large, où les photographies, loin d'être de simples artefacts personnels, véhiculent aussi des valeurs culturelles et sociales. Aleida Assmann étend cette idée en soulignant que la mémoire culturelle façonne la manière dont une société se souvient de son passé et le réinvestit dans le présent. Elle écrit que « la mémoire culturelle est un processus social, qui définit ce qui mérite d'être préservé et transmis à travers le temps »³⁸. Les photographies familiales, en tant qu'artefacts culturels, deviennent des instruments de cette mémoire collective, participant à la construction d'une histoire partagée.

L'album de famille ne se réduit pas à un simple recueil de photographies ; il est aussi un objet culturel porteur de significations sociales. Comme l'analyse Pierre Bourdieu dans *La Distinction*³⁹, les objets culturels participent à la construction et à l'affirmation des positions sociales. L'album de famille, en tant que support matériel et symbolique, reflète cette logique : la sélection des images, leur mise en scène et leur ordre de présentation traduisent des choix liés aux appartenances sociales et aux valeurs transmises. Par exemple, dans les milieux aisés, l'album privilégiera souvent des portraits valorisant la réussite individuelle et les moments de célébration, soulignant une posture d'affirmation sociale. À l'inverse, dans des familles de la classe moyenne, l'album accordera une place centrale aux photographies des générations passées, en insistant sur la mémoire des ancêtres et la continuité familiale, ce qui traduit une valorisation de la filiation et de l'héritage. Ainsi, l'album de famille fonctionne comme un espace de mémoire où s'entrelacent intimité et distinction sociale, contribuant à la construction d'une identité collective qui se déploie à travers les images choisies et organisées.

³⁷ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, édition critique établie par Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1997 [1re éd. posthume 1950], p. 97.

³⁸ Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C.H. Beck, 1999 [traduction française : *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010], p. 132.

³⁹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, voir notamment l'introduction et les chapitres consacrés aux pratiques culturelles.

Enfin, bien que les hommes soient souvent les photographes, ce sont principalement les femmes qui assurent la conservation et la gestion des photographies familiales. Edwards montre que les femmes jouent un rôle central dans la préservation de la mémoire familiale, agissant comme des gardiennes de l'histoire familiale à travers les générations. Elle affirme que « les femmes sont les actrices principales de la mémoire familiale, elles ont la responsabilité de la transmission des images et des récits »⁴⁰. Leur rôle est essentiel non seulement dans la conservation des images, mais aussi dans l'élaboration du récit familial et dans la transmission d'une identité collective cohérente.

Ainsi, à travers l'album familial, la photographie se transforme en un instrument de narration subjective, un moyen dynamique et interactif de construire et préserver la mémoire individuelle et collective. En ce sens, chaque image choisie, chaque moment capturé, participe activement à l'élaboration et à la réécriture du passé familial. Ce processus de sélection et de mise en récit montre que les photographies, loin d'être de simples témoins passifs du passé, sont des éléments dynamiques et subjectifs qui façonnent, réécrivent et préservent la mémoire familiale. Les travaux de Barthes, Halbwachs, Goffman et Bourdieu démontrent que la photographie, en tant qu'outil de construction sociale et personnelle, joue un rôle crucial dans l'élaboration des récits familiaux et dans la transmission de l'identité à travers les générations.

L'album familial est également un miroir des mutations sociales, les photos de famille témoignent de la diversité croissante des structures familiales : familles recomposées, monoparentales, homoparentales, etc. Là où les images anciennes mettaient en scène une famille hiérarchisée et nucléaire, les albums contemporains révèlent des arrangements multiples et parfois inédits. Comme le souligne Emmanuel Gratton, « c'est davantage l'individu que la société qui définit désormais ce qui fait famille. Avant on héritait d'un album qui représentait le patrimoine familial. Aujourd'hui chacun compose en quelque sorte son petit album avec les liens qui sont significatifs de ce qu'est la famille à ses yeux »⁴¹. Cette personnalisation du récit familial traduit l'éclatement des modèles traditionnels et l'émergence de familles choisies, où l'affect prime sur la filiation biologique. La place des individus sur les photos reflète l'évolution des rapports sociaux.

⁴⁰ Elizabeth Edwards, « Photographs and the Sound of History », *Visual Anthropology Review*, vol. 21, n° 1-2, 2006, p. 27-46.

⁴¹ Emmanuel Gratton, « L'album de famille, une histoire de transmission », in *La photographie de famille*, Paris, Éditions Textuel, 2013, p. 42.

Autrefois, le père occupait le centre de l'image, entouré de la mère et des enfants ; aujourd'hui, l'enfant devient souvent le centre du dispositif photographique, symbole d'une société qui valorise l'épanouissement et la réussite affective plus que la hiérarchie parentale. La photographie familiale d'aujourd'hui traduit une évolution vers des relations plus égalitaires au sein de la famille, entre générations, entre hommes et femmes, même si certains archétypes persistent. « On assiste à une égalisation des relations au sein des familles, entre les enfants et les parents, entre les multiples générations, entre les hommes et les femmes, même si le modèle de l'autorité paternelle et de l'amour maternel perdure », analyse Emmanuel Gratton.

La démocratisation du numérique et des réseaux sociaux a profondément modifié la fonction de la photo de famille. Autrefois relique intime, elle devient aujourd'hui objet de partage, support de communication et parfois d'injonction sociale. Ce passage de l'album privé à l'album public soulève de nouvelles questions éthiques, notamment autour du consentement et de la représentation des enfants, appelé « sharenting »⁴². Apparue dans les années 2010 avec la montée des réseaux sociaux, le terme *sharenting* décrit une nouvelle forme de narration parentale numérique. À travers les plateformes comme Facebook, Instagram ou TikTok, les parents mettent en scène la vie quotidienne de leurs enfants, parfois dès la grossesse, mettant en avant la question du consentement.

⁴² Le terme « sharenting » désigne la pratique des parents qui partagent en ligne des photos et des informations concernant leurs enfants, parfois sans leur consentement. Voir : Blum-Ross, Alicia et Livingstone, Sonia, « Sharenting, parent blogging, and the boundaries of the digital self », *Popular Communication*, vol. 15, n° 2, 2017, p. 110-125.

Partie 2. Mettre en scène la famille : L'art du récit photographique.

Revisiter l'album de famille ne relève plus d'une simple démarche nostalgique ; il s'agit aujourd'hui d'un véritable geste critique et plastique, entre mémoire intime et construction narrative. De nombreux artistes contemporains s'attachent à interroger la photographie familiale en la manipulant, la recadrant ou en la confrontant à des dispositifs narratifs. Ces gestes révèlent la part construite des images d'archive, leur rôle dans la fabrication d'un récit familial souvent idéalisé, et soulignent les zones d'ombre, les silences et les traumatismes qu'elles tendent à dissimuler.

De nos jours, la photographie ne se limite plus à être un simple outil d'interprétation et de recomposition. Loin d'un simple rôle documentaire, elle permet d'imaginer ou de reconstruire ce qui n'a jamais été photographié, ce qui a été tu, censuré ou oublié.

Dans cette approche, la famille se transforme en un espace d'expérimentation privé. On y mélange des patrimoines complexes, des secrets, des discordes intergénérationnelles, tout en trouvant des manières de tenir le coup malgré tout. Une auto-représentation, une photographie tirée d'un tiroir, un objet symbolique. L'image se transforme en un outil de narration identitaire, tout en constituant un espace de résistance contre les récits dominants. La photographie se révèle être un langage dynamique, capable de modifier les perceptions, de redéfinir l'héritage familial et de créer des zones d'échange entre le personnel et le collectif.

Partie 2 - I. Réappropriation du récit familial

A. L'album de famille revisité : Usages contemporains de l'archive intime

Les photographies, qu'elles soient en exécution parfaite ou en état de négligence, ne cessent de parler, même lorsqu'elles sont apparemment silencieuses. Roland Barthes parle des photographies comme des « embrayeurs de souvenirs »⁴³, des objets chargés d'émotions et de significations qui, tout en fixant le passé, soulèvent des questionnements sur ce qui est omis ou ignoré. Les albums familiaux, longtemps considérés comme des archives privées, ne se contentent pas de matérialiser la mémoire ; ils opèrent également une sélection, façonnant un récit souvent idéalisé et fragmenté. Ils deviennent des lieux où certaines histoires sont préservées, tandis que d'autres sont effacées. Cette sélection active transforme l'album en un terrain de mémoire collective, tout en atténuant la dimension de l'oubli. Les photographies égarées, laissées au fond de tiroirs ou négligées, deviennent alors des vestiges muets du passé. Elles témoignent non seulement de ce qui a été, mais aussi de ce qui a été laissé de côté, illustrant les dynamiques mouvantes de la mémoire individuelle et collective. Leur réinterprétation ne se limite pas à une simple reconstitution : elle exige une réactivation du regard, un travail de projection de nouvelles significations. Ces images, précises ou indistinctes, conservées ou reléguées, servent de matière première à une réinvention permanente de l'histoire familiale. Entre souvenir, effacement et réappropriation, chaque photographie porte en elle cette dualité : loin d'être un document objectif, elle est un palimpseste émotionnel, sans cesse réinterprété.

Dans cette optique, Jo Spence propose une réinterprétation critique de ses propres archives familiales dans sa série *Beyond the Family Album* (1978-1979). En déconstruisant l'idéalisme souvent associé aux photographies de famille, Spence intègre des événements traumatiques comme des décès, des conflits ou des abus. Généralement omis des albums traditionnels qui privilégient une « construction visuelle » politisée du soi, elle révèle ainsi les implications sociales des non-dits familiaux. Elle remet en question l'image figée du passé en hybridant textes autobiographiques, photos personnelles et coupures de presse, offrant une vision polyphonique de la mémoire familiale.

⁴³ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 21-22.

L'artiste dépasse la réorganisation des images : elle dénonce les normes genrées en réalisant des autoportraits banals ou vulnérables (lessive, rhume des foies), subvertissant les canons de la féminité imposés par la publicité et l'industrie photographique. Ce geste devient un acte d'émancipation de classe et de genre, transformant la photographie en « outil de rébellion » thérapeutique. En rephotographiant des clichés ouvriers et en les confrontant à des archives médiatiques, Spence traite l'album familial comme une fiction sociale à démanteler, questionnant les récits hégémoniques pour réinventer l'auto-représentation. Son travail, ancré dans une critique socialiste et féministe, devient un « photothéâtre » militant, c'est par exemple en détournant les poses traditionnelles des photographies de mariage, en réalisant des autoportraits faisant référence à une épouse rebelle, en réalisant des collages et surimpressions pour matérialiser les conflits psychiques que Spence déjoue les codes naturalistes de la photographie et revendique une agence biographique. *Beyond the Family Album* se mue ainsi en projet politique, où l'image lacunaire devient levier pour articuler l'indicible (maladie, violences de classe), transposant l'intime dans l'espace public.

John Tagg, dans *The Burden of Representation*⁴⁴, approfondit cette perspective en analysant la photographie comme un champ de bataille idéologique. Il affirme que les images photographiques ne sont jamais de simples enregistrements neutres du réel, mais des artefacts culturels saturés de rapports de pouvoir. Son travail démonte méthodiquement le mythe de l'objectivité photographique, révélant comment les institutions ont historiquement instrumentalisé le médium pour naturaliser des normes sociales, genrées et raciales. En étudiant des archives judiciaires ou médicales, Tagg montre que la photographie fonctionne comme un dispositif de contrôle, catégorisant les corps selon des logiques disciplinaires. Cette critique rejoint directement les enjeux des albums familiaux : loin d'être des reflets innocents de l'intimité, ils participent à stabiliser des fictions collectives, la famille nucléaire hétérosexuelle, les rôles parentaux genrés, l'effacement des conflits de classe. Pour Tagg, chaque image est un nœud dans un réseau de significations politiques, où même l'apparente spontanéité des instantanés domestiques véhicule des récits hégémoniques.

⁴⁴ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Basingstoke, Macmillan, 1988.

Lebohang Kganye, une artiste sud-africaine qui interroge sa propre histoire familiale après le décès de sa mère aborde également l'idée d'une réécriture du souvenir. Dans sa série *Ke Lafa Laka* (Her-story), elle réactive les souvenirs de son enfance en réapparaissant dans les photographies de famille, comme un spectre accompagnant sa mère. À travers l'utilisation du montage numérique, Kganye s'inscrit comme un double de sa mère, une réinterprétation intime et percutante de son héritage personnel. Le titre de la série, qui signifie « c'est mon héritage » en se Sotho, résume cette démarche : rendre hommage à une figure maternelle tout en redéfinissant l'héritage familial par l'intermédiaire de la photographie et de l'art numérique. Dans cette œuvre, Kganye manipule la photographie pour recréer des liens invisibles et redonner une présence à ce qui a disparu. Ce geste de réintroduction visuelle dans des souvenirs familiaux disparus permet de déconstruire les frontières entre le passé et le présent, mais aussi entre la mémoire et l'oubli. Le recours au montage numérique transforme la photographie en un espace de réinvention, où l'image de la mère devient non seulement un témoin du passé, mais aussi une construction, une réinterprétation du lien affectif et généalogique. Le processus de création devient une manière de combler l'absence en réactivant un héritage personnel tout en inscrivant cette mémoire dans le présent, comme un acte de réparation. Kganye, dans une réflexion sur son travail, explique : « Ce travail est simplement venu de lui-même, d'une certaine manière, il s'est donné naissance à travers moi », illustrant la manière dont la photographie permet de faire revivre ce qui est perdu et d'enrichir la mémoire du passé à travers la création artistique. Dans cette démarche, la photographie devient ainsi un moyen d'appropriation et de transformation du souvenir, une manière de réécrire l'histoire familiale non plus comme une suite linéaire d'événements figés, mais comme une reconstruction continue et ouverte.

Cette exploration de la mémoire à travers l'art numérique et la photographie rejoint également les réflexions de Spence et Tagg, en soulignant comment la photographie n'est pas un simple outil de reproduction du réel, mais une construction sociale et personnelle qui permet de redéfinir l'héritage, de transformer les souvenirs et de réécrire les récits familiaux. La démarche de Kganye rejoint celle de Jo Spence par son usage subversif de l'autoportrait, mais y ajoute une dimension technologique critique. Là où Spence utilisait le collage ou la rephotographie analogique, Kganye

exploite les possibilités du numérique pour déstabiliser la matérialité même de l'image, ses couches fantômes, ses sutures visibles, ses anachronismes assumés.

« J'ai commencé à chercher des morceaux de ma mère dans la maison. J'ai trouvé beaucoup de photos et de vêtements qui avaient toujours été là, mais que j'avais ignorés au fil des ans. Là, elle souriait et posait dans ces vêtements. Contrairement à Barthes, je ne sais pas si j'ai trouvé ce que je cherchais dans ces traces fantomatiques. Ma reconnexion avec elle est devenue une manipulation visuelle de ses histoires. J'ai commencé à m'insérer dans son récit pictural en imitant ces clichés d'elle de mon album de famille. Je m'habillais exactement avec les vêtements qu'elle portait sur ces photographies vieilles de vingt ans et j'imitais les mêmes poses. Plus tard, j'ai développé des photomontages numériques où juxtaposais de vieilles photographies de ma mère récupérées dans les archives familiales avec des photographies d'une « version actuelle d'elle » - moi, pour reconstruire une nouvelle histoire et un point commun - elle est moi, je suis elle et il reste dans ce point commun tant de différence, et tant de distance dans l'espace et le temps. »⁴⁵

De la même manière, dans la série *Pied piper's Voyage*, Lebohang Kganye, inspirée par *Le Joueur de flûte de Hamelin*⁴⁶ retrace l'histoire de sa famille, toujours à partir d'images d'archives familiales. Cependant, cette fois-ci, elle prend la place et la position de son grand-père afin de bousculer la hiérarchie des genres et renverser les rapports de force qu'elle sous-tend. Elle se vêtit d'un costume et met à mal la figure du patriarcat.

Dans ces récits fictifs, je suis la seule personne « réelle », prenant le personnage de mon grand-père, vêtu d'un costume, un vêtement typique qu'il apparaissait souvent portant sur les photographies de famille. Il n'est peut-être pas surprenant qu'avec mon père une absence active dans ma vie, j'ai cherché à m'identifier à une autre figure paternelle et j'ai dirigé cela vers le père de ma mère, s'habillant dans ses vêtements et « marchant dans ses chaussures » (tous deux surdimensionnés). En tant que jeune femme agissant une figure patriarcale dans une famille, j'aborde le changement dans mon rôle de femme, devant être une pourvoyeuse et une protectrice de la famille depuis la mort de ma mère.⁴⁷

Ces œuvres dialoguent directement avec les théories de Tagg : comme lui, Kganye démontre que la photographie familiale est un théâtre de normes, mais elle en fait aussi un laboratoire de résistance. En hybridant document et fiction, en jouant avec les opacités du numérique, elle détourne les codes

⁴⁵ Lebohang Kganye, *Ke Lefa Laka: Her-Story*, projet présenté sur PHmuseum, consulté le 30 mai 2025, URL : <https://phmuseum.com/projects/ke-lefa-laka>.

⁴⁶ *Le Joueur de flûte de Hamelin*, conte populaire européen, version des frères Grimm, 1816. Cette légende est souvent vue comme une métaphore des promesses brisées et du pouvoir de manipulation.

⁴⁷ Lebohang Kganye, *Pied piper's Voyage*, projet présenté sur PHmuseum, consulté le 30 mai 2025, URL : <https://phmuseum.com/projects/ke-lefa-laka>.

de l'archive pour y inscrire des récits alternatifs. Que ce soit par le photothéâtre militant, les fantômes numériques ou la relecture des albums, ces artistes font de la photographie un « espace de combat visuel » où se rejoue sans cesse la lutte pour définir, et réinventer ce qui mérite d'être remémoré.

Le travail de Hans-Peter Feldmann, à travers son livre d'artiste *Ferien* (1994), s'inscrit dans une démarche similaire à celle de Jo Spence et Lebohang Kganye, qui interrogent et réécrivent la mémoire personnelle et collective à travers la photographie. Ce qui distingue Feldmann, cependant, c'est l'implication active du spectateur dans la construction du récit, un aspect qui souligne la malléabilité des images et de leurs significations. Ce livre d'artiste se compose d'un album vierge accompagné de photographies couleur à insérer librement. Ces images, apparemment d'une même femme posant devant divers sites touristiques, permettent au spectateur de recomposer le récit selon ses choix, mettant en lumière la malléabilité des souvenirs.

En invitant le spectateur à manipuler les images et à reconstruire librement le récit selon leurs agencements successifs, l'artiste souligne la malléabilité des images et des souvenirs qu'elles véhiculent. De plus, Feldmann utilise un procédé caractéristique de son travail : il s'appuie sur des photographies anonymes et vernaculaires. Les images qui composent ce livre d'artiste sont issues de collections personnelles, de marchés aux puces ou de fonds photographiques trouvés, une démarche récurrente chez cet artiste, qui s'intéresse à la récurrence des images du quotidien.

Ce dispositif engage activement le spectateur, qui devient non seulement interprète, mais aussi acteur du récit, projetant ainsi ses propres références et expériences dans l'œuvre. L'acte artistique consistant à sélectionner, organiser et exposer des snapshots dans un cadre artistique transforme notre perception de ces images. Bien que la photographie amateur occupe une place prédominante dans la culture visuelle, la majorité des photographes étant des amateurs, elle demeure largement absente du discours théorique et de l'histoire du médium. Lorsqu'un *snapshot* est isolé sur un mur de galerie ou encadré par des pages blanches dans un livre d'artiste, son mode de présentation en modifie la réception : il devient un objet esthétisé, mis en valeur pour ses qualités formelles, et acquiert une visibilité nouvelle, bien au-delà de son cercle d'origine : la famille.

Les artistes qui s'approprient ces photographies anonymes ne cherchent pas nécessairement à illustrer un discours explicite, mais produisent un « commentaire des images par les images », selon l'expression de Didier Semin⁴⁸. Les ensembles qu'ils construisent ne se présentent pas comme des démonstrations fermées, mais comme des propositions ouvertes, offrant aux spectateurs la liberté d'interprétation et d'appropriation.

Hors de leur contexte d'origine, les photographies vernaculaires, comme les snapshots, perdent bien souvent leur fonction initiale. C'est précisément cette décontextualisation qui est mise en œuvre dans le projet *Evidence* de 1977, de Larry Sultan et Mike Mandel. Les deux artistes y prélèvent des images issues d'archives scientifiques, policières ou institutionnelles pour les publier sous forme de livre d'artiste. Arrachées à leur visée documentaire, ces photographies ne remplissent plus leur rôle de preuve ou de support de savoir. Privées de légende et de cadre explicatif, elles deviennent des images « flottantes », ouvertes à la spéculation du regardeur. Ce geste artistique déplace la photographie utilitaire vers le champ de l'art, soulignant ainsi la malléabilité de son sens et les mécanismes narratifs que toute image active, volontairement ou non.

Dans une logique parallèle mais depuis une autre posture, celle du collectionneur, Jean-Marie Donat s'intéresse aux snapshots anonymes qu'il rassemble depuis plus de vingt ans. En les éditant sous forme de séries thématiques, il construit des ensembles cohérents (*Teddybär*, *Predator*, *Blau*, *Soldaten*), qui révèlent la récurrence de motifs inconscients ou d'habitudes visuelles dans les pratiques photographiques ordinaires. Ce travail de mise en série crée du sens là où il n'y avait que dispersion, et donne une portée symbolique et politique à des images autrefois jugées triviales. Ici encore, l'image vernaculaire perd son statut d'objet intime pour devenir un matériau de récit collectif, où l'absence de contexte et l'anonymat des sujets ouvrent des espaces de projection.

Enfin, Erik Kessels pousse cette démarche un peu plus loin dans *In Almost Every Picture*, une série d'ouvrages où il remonte des histoires personnelles à partir de photographies amateurs retrouvées. Chaque volume explore

⁴⁸ Il utilise ce terme pour décrire la manière dont certains artistes réinterprètent les photographies. Plutôt que d'opter une explication verbale, ils laissent les images elles-mêmes dialoguer et exprimer un sens, reflet de leur capacité à générer du sens de façon autonome.

un motif obsessionnel (une femme photographiée en maillot de bain, un homme qui prend toujours la même photo de son épouse, un accident de voiture répété...) à travers des centaines d'images. En reconstituant ces récits à partir de fragments épars, Kessels fait du snapshot un outil de narration, révélant à la fois l'universalité et l'étrangeté des pratiques photographiques domestiques. Sa démarche, à la fois archéologique et fictionnelle, donne une valeur artistique à l'archive intime et souligne la frontière poreuse entre mémoire personnelle et imaginaire collectif.

À travers ces approches à la fois distinctes, artistique, curatoriale, narrative, Sultan, Donat et Kessels viennent démontrer que les images vernaculaires, au delà d'être des documents figés, sont des objets malléables, activables, et surtout toujours susceptibles de produire de nouveaux récits. Leur anonymat, leur opacité et leur apparente banalité deviennent autant de forces poétiques et critiques.

Ces démarches artistiques trouvent un écho théorique dans les travaux de Michel Foucault et Diana Taylor sur les politiques de la mémoire. Foucault révèle comment les archives photographiques, y compris familiales, obéissent à des « régimes de visibilité » socialement codés, où chaque image active un quadrillage perceptif (normes de genre, de classe, codes esthétiques) qui détermine ce qui est montrable ou indicible. Taylor, quant à elle, oppose à cette fossilisation archivistique le répertoire mémoriel, gestes, performances, rituels, qui incorpore la mémoire par des pratiques vivantes, résistant à la fixité des documents.

B. La recomposition de l'histoire familiale via l'appareil photographique

L'appareil photographique se révèle aujourd'hui un outil central dans la recomposition des histoires familiales fracturées, transformant ainsi l'archive en un territoire où se joue à la fois la réparation et le deuil. Le travail de Gianni Villa dans *Intérieurs d'histoires* incarne parfaitement cette approche thérapeutique de la photographie. En se plongeant dans les intérieurs de personnes âgées dans un village du Cher, l'artiste tente de combler symboliquement l'absence de ses propres grands-parents, des figures qui ne font pas partie de sa mémoire vivante. Il explique ainsi : « C'est à partir de cette solitude que j'ai tout inventé, allant chercher chez les autres, à l'intérieur, une histoire,

mon histoire ». Ce processus de recomposition de la mémoire, par l'intermédiaire de l'intimité des autres, met en lumière une recherche fondamentale de sens dans des espaces apparemment banals, mais chargés d'une histoire personnelle. Cette quête rejoint les réflexions de l'anthropologue Marc Augé sur les « non-lieux de mémoire » : des espaces, souvent anonymes, qui, bien qu'apparemment dénués de signification, deviennent porteurs de sens et d'émotions personnelles lorsque l'on y inscrit une histoire. Villa poursuit :

Mes grands-parents ont disparu avant que je puisse vraiment leur poser des questions sur leur vie. Tout ce que j'ai, ce sont des silences et des objets, des restes. Et c'est par ces objets que j'ai cherché à reconstituer un passé que je n'ai pas connu, à l'inventer à travers le regard des autres.⁴⁹

Ces paroles révèlent un autre aspect fondamental de son travail : l'idée de l'archive comme une construction continue, un processus où la mémoire n'est jamais totalement perdue, mais peut être retrouvée et réinventée à travers des fragments de vies passées. En cherchant des résonances dans les objets des autres, il ne fait pas que reconstruire une mémoire absente, il crée un dialogue entre le passé et le présent, une forme d'héritage symbolique qui va au-delà de l'immédiateté de l'image.

À travers cette pratique, Villa renouvelle l'idée de la photographie comme un moyen de « rendre présent l'absence » : non pas en copiant le passé, mais en le réinventant à travers des objets et des espaces. Dans un de ses autres projets, il souligne : « *Je n'ai pas cherché à retrouver mes grands-parents, mais à comprendre ce qu'ils auraient pu être à travers les autres, à travers des traces.* » Il existe une véritable tension dans cette démarche entre ce qui est visible et ce qui est invisible, entre l'archive comme témoignage du passé et la photographie comme œuvre de reconstruction personnelle.

Yashna Kaul, de son côté, pousse encore plus loin cette démarche en pratiquant ce qu'on pourrait appeler une « archéologie émotionnelle ». À travers la manipulation des archives photographiques laissées par son père, disparu des suites de la maladie d'Alzheimer, elle explore la

⁴⁹ Gianni Villa, entretien avec Cassandre Thomas, *Fisheye Magazine*, 3 mai 2023, consulté le 30 mai 2025, <https://fisheymagazine.fr/article/gianni-villa-simmisce-dans-les-maisons-de-la-nostalgie>.

matérialité de la mémoire, son déclin et ses altérations. Ses techniques, le generation loss⁵⁰, les agrandissements extrêmes, les collages anachroniques, font écho à des pratiques artistiques comme celles de la photographe japonaise Ishiuchi Miyako qui photographie les objets personnels de sa mère décédée pour en extraire une présence résiduelle. Kaul dit :

Je lisais beaucoup de blogs sur la maladie d'Alzheimer [au moment du diagnostic de son père] et j'ai appris que les photographies aidaient les gens à s'accrocher aux lieux et aux gens », dit la jeune femme de 27 ans. « C'était mon engagement initial avec ces images. »⁵¹

Sea is Rough est une série de photographies que Kaul a réalisée en appliquant une technique qu'elle nomme la « perte de génération » : l'image originale est numérisée puis copiée, et chaque copie est à son tour reproduite. À chaque étape, des détails se perdent progressivement, jusqu'à ce que le résultat final apparaisse déformé. Ces images illustrent le concept de récursivité de la mémoire, selon lequel se souvenir ne revient pas à accéder directement au souvenir initial, mais plutôt au dernier souvenir de ce souvenir. Elle utilise aussi le collage d'images comme un outil central, permettant de déplacer et superposer les photographies.

L'œuvre de Kaul fait également écho aux théories de Georges Didi-Huberman, qui analyse l'image comme un « symptôme » de l'histoire, une trace visuelle marquée par le traumatisme et le temps. Elle rejoint ainsi les préoccupations de nombreux artistes contemporains qui, par leurs pratiques, interrogent la possibilité de restituer ce qui est disparu, non pas de manière documentaire, mais en confrontant directement la mémoire à ses fissures.

Ces différentes démarches partagent une conviction commune : la photographie familiale n'est jamais un simple enregistrement du réel, mais toujours une construction, une interprétation subjective et contextuelle de ce réel. Comme l'a souligné l'historien de l'art John Berger, « les photographies sont des reliques du passé, des traces de ce qui a été, mais dont la signification est

⁵⁰ Le generation loss (en français, perte de génération) est un terme technique utilisé pour décrire la dégradation progressive d'un fichier média (image, son, vidéo) à chaque fois qu'il est copié, compressé ou converti dans un format avec perte (comme le JPEG, MP3, ou MPEG).

⁵¹ Citation extraite et traduite de l'article « Lorsque les souvenirs s'estompent, les photographies de famille offrent de l'espoir » par Simar Deol, *1854 Photography*, consulté sur <https://www.1854.photography/2023/02/memories-fade-family-hope/>.

toujours à négocier dans le présent ».⁵² C'est précisément cette négociation constante avec le passé, avec les absences et les failles du souvenir, que mènent les artistes contemporains. À travers leurs travaux, le recueil d'images familiales se transforme en un espace de réinvention, où les figures du passé sont interrogées, revisitées et redéfinies. Comme le souligne l'essayiste Régine Robin, « nous sommes tous des bricoleurs de mémoire ».

C. La reconstruction identitaire par l'artiste-auteur

La question de la reconstruction identitaire est au cœur de l'autobiographie familiale contemporaine, principalement dans les pratiques qui nécessitent image et texte comme outils d'exploration du soi. L'artiste-auteur, en s'emparant de ces deux médiums, qui sont la photographie et l'écriture, interroge les mécanismes de transmission, les non-dits et les mémoires fragmentées. L'enjeu n'est pas seulement de retracer un parcours personnel, mais d'inscrire ce récit intime dans une histoire plus large, collective, en constante recomposition. Dans ce cas, l'histoire familiale devient un matériau malléable, traversé par les regards, les gestes, les mots. À travers diverses formes narratives, l'artiste ne se contente pas seulement de documenter, il vient rejouer les scènes du passé, les mets en tension, invente de nouveaux dispositifs de narration qui ouvrent à une compréhension autre ; parfois une forme de réparation.

Cette reconstruction identitaire s'inscrit dans un dialogue intergénérationnel, nourri par l'exploration des héritages, parfois invisibles. Elle repose sur une mise en commun des mémoires, où l'intime rejoint des préoccupations universelles. Des artistes comme Éric Courtet, Marie-Hélène Lafon ou Lise Dua révèlent à travers leurs œuvres, comment la photographie et l'écriture permettent de déconstruire les récits normés, de révéler les non-dits et de faire émerger une identité en devenir.

Dans *Ils restent*, l'œuvre d'Éric Courtet et Marie-Hélène Lafon s'inscrit non seulement dans la tradition de l'autobiographie familiale, mais elle explore également la manière dont les récits intimes se tissent au sein de dynamiques familiales et territoriales plus larges. En prenant appui sur

⁵² John Berger, *Understanding a Photograph*, éd. Geoff Dyer, Londres, Penguin Books, 2013, p. 57.

la photographie et l'écriture, l'ouvrage déconstruit les représentations classiques du lien père-fils pour révéler la multiplicité des perceptions qui coexistent au sein d'une famille. Dans ce sens, l'œuvre ne cherche pas à imposer une vérité objective, mais à dévoiler les strates d'une mémoire familiale où l'ambiguïté et les silences jouent un rôle primordial. Le récit devient une exploration complexe des relations intergénérationnelles, marquées par des tensions, mais aussi par des instants de réconciliation et de tendresse. La photographie d'Éric Courtet, qui capte des instants suspendus dans le temps, transcende le simple enregistrement visuel de moments passés. Chaque image devient un point de rencontre entre la subjectivité du fils et celle du père, permettant ainsi de déconstruire la figure traditionnelle du père, souvent idéalisée. En effet, le père dans cette œuvre n'est pas une figure figée, mais un personnage vivant, complexe et contradictoire. Il incarne à la fois l'amour, la tendresse, mais aussi la culpabilité et les conflits internes qui se mêlent à la relation père-fils.

Dans cette dynamique, le texte de Marie-Hélène Lafon, écrivaine originaire comme l'artiste de l'Auvergne et collaboratrice du projet, vient compléter et approfondir les images. Son écriture, poétique et introspective, illustre les processus de mémoire, où les non-dits et les silences deviennent aussi significatifs que les mots prononcés. Elle propose une lecture introspective qui permet de remettre en question les représentations du passé familial, notamment à travers une critique de la culpabilité et de la mémoire collective. La façon dont Lafon dépeint la figure du père à travers ses souvenirs et ses réflexions personnelles invite à une relecture des rôles familiaux, tout en soulignant la manière dont l'individu et la famille se redéfinissent au fil du temps.

L'interaction entre le texte et l'image s'articule ici comme une sorte de dialogue entre l'écrit et la visualité, entre le «dire» et le «montrer». Les photographies, loin de viser une objectivité stricte, constituent une forme d'interprétation personnelle du passé. Le texte, lui, se fait rétrospectif et réflexif, mettant à jour les ressorts affectifs et les blessures laissées par le temps, mais aussi la nécessité de comprendre et de réinventer les rapports familiaux.

La confrontation entre ces deux médiums sert à relier l'intime à l'universel. La mémoire familiale, telle qu'elle est rendue par l'œuvre, ne se veut pas isolée ou unique ; elle est un miroir de nombreuses familles et de nombreux récits. L'histoire racontée dans *Ils restent* n'est donc pas un témoignage isolé, mais plutôt une invitation à la réconciliation avec le passé, à la compréhension de ses propres

racines, et à l'acceptation des complexités des relations humaines. Comme l'indiquent certains des commentaires sur l'œuvre, le livre va au-delà d'une simple narration ; il propose un espace où l'histoire familiale se recompose par les gestes, les regards et les mots, où le passé est réévalué et transformé en un lieu de dialogue et de réconciliation. En se basant sur l'analyse de la rencontre entre le texte et l'image dans *Ils restent*, on peut considérer que l'œuvre représente un point de convergence entre le personnel et le collectif, l'intime et l'universel. Le projet s'inscrit de manière directe dans une démarche de reconstruction de la mémoire familiale, qui permet à l'individu de redonner du sens à des événements passés, tout en les reliant à une expérience partagée.

Dans son ouvrage *Les loyautés*, la photographe Lise Dua s'intéresse aux gestes ancestraux transmis d'une génération à l'autre, un langage corporel inconscient devenu héritage familial. Elle explore les albums de famille à la recherche de gestes récurrents, qu'elle recadre en fragments pour constituer un nouveau corpus : celui des gestes hérités. Ces images, assemblées en diptyques, mettent en relation deux corps à travers le temps. Le corpus mêle images en noir et blanc et en couleurs, figurant le passé et le présent. «Ces photographies nous interrogent sur la transmission, ce qui nous lie, ce qui fait que l'on appartient au même clan. La multiplicité des vécus se retrouve fusionnée en un seul corps qui traverse les époques et les individus : le corps familial.»

Les visages cèdent la place aux postures dans cet ouvrage, où les corps se rapprochent dans des gestes subtils : étreintes, bras croisés, mains liées. Décontextualiser, ces fragments acquièrent une dimension universelle, comme des instants figés dans un écrin précieux. La couverture du livre, imprimée en sérigraphie sur papier rouge avec une encre dorée, représente une fête où l'euphorie et l'interaction entre générations donnent l'illusion d'une temporalité suspendue. Pour composer *Les loyautés*, Lise Dua n'a pas réalisé de nouvelles prises de vue : elle a collecté des images issues d'archives familiales, donnant naissance à une mosaïque de représentations révélant les tensions, l'amour et les liens qui façonnent l'histoire d'un clan. Le corps devient ainsi un vecteur d'expression de l'héritage, porteur des marques du vécu, des traumatismes et des désirs partagés au sein de la famille.

S'inspirant de travaux tels que *Aïe mes aïeux* d'Anne Ancelin-Schützenberger et *Ces photos qui nous parlent* de Christine Ulivucci, Lise Dua interroge les tensions invisibles entre les membres d'une

famille à travers des détails corporels : genoux écartés, mains entrelacées, sourires complices. À travers chaque découpage, elle invite à questionner l'héritage et l'impact de ces gestes sur notre propre corps. *Les loyautés* devient ainsi une exploration des mouvements qui unissent les fratries, nous poussant à reconsidérer l'influence de ces postures sur notre identité et notre rapport à l'autre.

Dans *Je n'écris plus pour moi seule*, un autre projet de l'artiste, se rencontrent deux écritures poétiques : celle de son père et la sienne. Ce travail explore les résonances émotionnelles des images familiales, figées dans le temps. Par son titre affirmatif, Dua revendique une légitimité artistique à l'autobiographie photographique, dépassant la simple chronique intime ou le témoignage amateur. Elle s'appuie sur l'archive familiale, qu'elle ouvre au lecteur comme un album universel, tissé sur les traces de millions de familles à travers le monde. À la croisée du texte et de l'image, son œuvre transcende le journal intime pour devenir une création à part entière.

Là où la tradition voudrait que l'adolescente confie ses secrets à un carnet privé, Lise Dua adopte une démarche résolument publique et artistique : son livre est destiné au regard d'autrui. Elle y assume sa posture d'auteure et de photographe, maîtrisant les codes de la narration et de la représentation. Textes et images ne s'illustrent pas mais dialoguent, dans une mise en page soignée où chaque fragment visuel ou textuel possède une autonomie esthétique, conçue pour être découverte dans l'intimité du lecteur. Ce dispositif favorise l'identification : chacun peut y reconnaître des échos de sa propre histoire, en partageant certains codes culturels ou familiaux.

La subjectivité est ici pleinement revendiquée. Dua ne cherche pas à décrire un milieu social ou à inscrire son récit dans une histoire collective ou territoriale. Son propos se concentre sur le noyau familial, sur la transmission inconsciente entre parents et enfants, sur les gestes, les regards, les silences. Elle souligne que son protocole de création met en avant cette mémoire invisible, ces héritages corporels et émotionnels transmis dès l'enfance.

Comme le souligne N. Prieur :

Le rôle de la famille est non seulement d'être le lieu originel, celui des premières paroles que l'enfant pourra entendre sur ses origines. Lui-même ne peut rien en dire et ne peut entendre le récit de ses origines que de la

parole d'un autre. L'origine institue d'office l'altérité... Transmettre à un enfant ses origines est donc une fonction essentielle de la famille.⁵³

Dans cette perspective, Lise Dua s'ancre dans sa structure familiale initiale : son père, dont elle hérite le goût de l'image ; sa mère, source du sens du récit ; et sa sœur cadette, modèle privilégié et miroir vivant de sa mémoire. Certaines photographies sont mises en scène avec sa mère, intégrant des extraits de journaux intimes ; d'autres proviennent de son père.

L'universel s'incarne dans le particulier : en fouillant la matière de son histoire personnelle, Dua s'inscrit dans la tradition du photographe documentaire qui, à travers le récit biographique, invite le spectateur à porter un regard analytique sur sa propre mémoire. De l'enfance à l'âge adulte, ses images témoignent des émerveillements, transitions, ruptures et continuités de toute vie familiale. Comme tout travail d'archive, ce projet trouve son aboutissement dans l'objet-livre, conçu comme un écrin de mémoire et d'échange entre l'auteur et le lecteur, entre récit singulier et mémoire collective. L'exposition éponyme prolonge cette démarche, invitant le public à entrer dans la conversation familiale et à devenir à son tour témoin et héritier de cette mémoire recomposée.

En mobilisant les ressources de l'archive familiale et les outils de la création contemporaine, l'artiste-auteur opère une véritable mise en scène de sa reconstruction identitaire. Ce travail ne vise pas uniquement à exorciser un passé ou à figer une mémoire, mais à interroger activement ce qui, dans l'image, le geste ou le silence, façonne un sujet en devenir. À travers une pratique photographique hybride, entre documentaire, mise en scène et écriture, l'identité se construit moins comme une donnée que comme un processus : celui d'une relecture, d'un montage, d'un agencement de fragments. Ce geste artistique, en assumant la subjectivité et la part d'inachevé propre à toute autobiographie, permet de sortir du récit linéaire pour ouvrir des formes sensibles de narration, où l'intime devient un terrain d'expérimentation formelle et politique. En ce sens, la reconstruction identitaire par l'artiste-auteur n'est pas seulement une introspection, mais un acte de mise en visibilité, une manière de rendre perceptible ce qui, souvent, ne se dit pas, mais se transmet.

⁵³ Nicole Prieur, « La transmission de l'origine dans les nouvelles formes de filiation », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n°38, 2007, p. 175.

Partie 2 - II. Récit de l'intime absent

A. Images manquantes

L'absence d'images, loin d'être un simple vide, devient un véritable moteur dans la construction des récits familiaux. Les photos des disparus jouent un rôle crucial dans la construction des généalogies familiales, cristallisant des souvenirs souvent réinventés en fictions mémorielles. Mais que se passe-t-il lorsque l'image fait défaut ? L'absence de photographie devient alors un moteur narratif et mémoriel, une faille autour de laquelle s'organise le travail de mémoire.

Chez Marie Chaix, par exemple, les rares images de son frère Jean, mort à 18 ans en 1945, ne suffisent pas à combler le vide laissé par sa disparition. La photographie ici, ne documente pas seulement une absence : elle la rend plus sensible. Le texte de Chaix⁵⁴ s'attache à cette tension, transformant chaque photo en un palimpseste narratif : « Je l'attends encore, enfin presque », écrit-elle, comme si l'image pouvait faire revenir le disparu. Le texte, alors, tente de suppléer l'image, de faire exister ce qui n'a pas été photographié. De façon similaire, Sarah Kofman, confrontée à l'absence d'images de ses grands-parents morts au ghetto de Varsovie, recourt à l'ekphrasis photographique : elle décrit, imagine, supplée par le texte ce que la photographie ne peut offrir. L'album familial, chez elle, est hanté par l'indicible, et c'est dans ce travail sur le manque, sur l'image manquante que s'invente une mémoire, fragile et lacunaire. Comme le note Patrick Zachmann à propos des « *images manquantes* » de ses grands-parents assassinés à Auschwitz, la photographie devient alors un acte de résurrection symbolique, où le cadrage, la recomposition, la quête de traces sont autant de tentatives pour reconstituer une généalogie fracturée, pour faire exister, malgré tout, ceux dont il ne reste rien.

En creusant ainsi la question de l'image manquante, ces auteurs montrent que la photographie n'est pas seulement un support de mémoire, mais aussi un révélateur de ses failles. Elle ne restitue pas le

⁵⁴ Marie Chaix, *Les Lauriers du lac*, Paris, Gallimard, 1984.

passé, elle en produit une version interprétée, parfois fictive, toujours subjective. Roland Barthes l'a bien compris : dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, il théorise la photo familiale comme un biographème, un fragment éclaté qui déjoue la linéarité biographique et fait surgir une mémoire rhizomatique, faite de manques, de silences et d'inventions.

Loin de se limiter à l'illustration du passé, le travail sur ou à partir des images manquantes ouvre un espace de création et de réflexion, où l'absence elle-même devient le lieu d'une élaboration mémorielle et narrative. Travailler avec, ou à partir, des images absentes ne consiste donc pas seulement à combler un vide : c'est accepter que l'absence soit un moteur, une matrice de sens, qui invite à l'invention et à la projection. L'image y est moins preuve qu'embrasseur d'imaginaire, comme chez Annie Ernaux dont *L'Usage de la photo* explore les écarts entre trace objective et fiction intime. L'autobiographie photolittéraire (Claire Legendre & Jérôme Bonnetto, *Photobiographies*⁵⁵) pousse cette logique plus loin : en désynchronisant texte et image, elle expose les fictions constitutives du roman familial.

Cette dialectique entre fixation et réinvention se manifeste particulièrement dans les « archives trouées », où l'absence même d'images devient signification. Comme le souligne Derrida⁵⁶, toute conservation photographique repose sur une sélection active, qui légitime certains souvenirs au détriment d'autres, creusant ainsi des zones d'oubli. Les photographies manquantes ou absentes, loin de simplement témoigner d'une histoire, ouvrent un espace de réinvention : elles invitent à combler les vides par la mémoire, l'imagination ou la fiction. La photographie familiale, entre preuve tangible et fabulation, agit alors comme un vecteur poétique d'« absence » où, comme l'évoque Barthes, « la photographie est à l'histoire ce que le biographème est à la biographie »⁵⁷. Ce mouvement d'oubli et de recréation questionne la fiabilité des images tout en soulignant leur rôle actif dans la construction mémorielle.

⁵⁵ Claire Legendre et Jérôme Bonnetto, *Photobiographies*, Paris, Hors Commerce, 2007. Ce projet interroge la relation entre photographies et récits. Les images, souvent déconnectées des histoires qu'elles prétendent illustrer, remettent en cause l'identité et la continuité des récits familiaux, s'intéressant à la manière dont les images fragmentent ou réécrivent la mémoire.

⁵⁶ Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, 1995.

⁵⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 94.

La photographie dans l'autobiographie familiale devient un marqueur complexe de la mémoire. Elle remet en question la vérité des récits familiaux, tout en permettant leur réévaluation. Comme l'indique Anne-Marie Garat⁵⁸, l'image dans l'album familial est à la fois un «objet de rêverie» et un outil structurant du récit. Ces photographies, bien qu'elles semblent capturer un moment précis, sont en réalité «inépuisables», ouvertes à de multiples interprétations. Elles ne fixent pas le souvenir, mais le multiplient et le déplacent, diversifient et fragmentent la mémoire, offrant une forme de mémoire vivante et évolutive. Ce rapport entre texte et photographie dans l'autobiographie familiale peut être vu comme une forme d'auto-fiction. L'écart entre l'image et le texte crée un espace d'incertitude où les mémoires familiales deviennent des récits pluriels, réunissant l'intime et le collectif, la fiction et la réalité. Le texte et l'image, ensemble, nourrissent une narration ouverte, où chaque élément visuel et chaque fragment de texte contribuent à la construction d'un récit qui se réinvente sans cesse, à travers différents regards sur le passé.

Sylvie Hugues, photographe, commissaire d'exposition et écrivaine, construit une démarche artistique dans laquelle l'absence d'images, les blancs et les vides de l'album familial, deviennent le point de départ d'une quête autobiographique. Ce projet, initié en 2015, plonge ses racines dans un drame intime : le féminicide de sa mère, assassinée par son beau-père alors qu'elle n'avait que douze ans. Bien des années après le meurtre, Sylvie Hugues choisit de retourner sur les lieux du crime, en Espagne, pour tenter de démêler cette histoire qui la hante. Face au manque de photographies de cette période, et à l'impossibilité de documenter certains souvenirs essentiels, elle éprouve une nécessité de donner un sens à cette tragédie, de reconstituer les fragments manquants du puzzle de son histoire personnelle et familiale.

L'enquête de Sylvie Hugues s'organise autour de la recherche de témoins et d'indices nouveaux, notamment sur celui qui a tué sa mère, un homme qu'elle connaissait intimement et qui occupait une place paternelle dans sa vie. En retournant sur les lieux du drame, elle part à la rencontre de ceux qui ont croisé son chemin, tout en traquant les documents susceptibles d'éclairer cette période obscure de son enfance. Mais ce qui la motive c'est la rareté des images : le passé reste en grande

⁵⁸ Anne-Marie Garat analyse la relation entre texte et image, en considérant les photographies présentes dans l'album familial comme des « objets de rêverie » : elles structurent le récit tout en transmettant une mémoire à la fois familiale et collective.

partie invisible, lacunaire, et c'est précisément ce manque qui motive sa démarche. Ce pèlerinage sur les traces du crime se transforme en une quête de vérité, une tentative de déchiffrer les événements et de se délester d'un fardeau émotionnel écrasant. À travers cette exploration, elle exhume des photographies argentiques et des archives oubliées ou négligées. En les agrandissant à 400 %, elle met au jour des détails inattendus qui réveillent des souvenirs enfouis. Parmi ces fragments, elle distingue des mains paternelles posées sur ses épaules, son beau-père lui apprenant à nager, des gestes chargés d'un amour à la fois troublant et contradictoire. Cet amour, qu'elle avait perçu comme protecteur, se trouve désormais souillé par le crime. Pourtant, de nombreux moments restent sans image : ce sont ces absences, ces trous dans la mémoire visuelle, qui nourrissent sa recherche et son écriture. L'image devient un territoire d'investigation où chaque détail visuel vient combler les lacunes de son récit intime, mais où le manque d'images laisse aussi place à l'imaginaire, à la supposition, à l'interprétation.

Son travail, profondément hybride, mêle photographie, textes manuscrits, calques transparents et rephotographies, et met en lumière l'aller-retour constant entre l'écriture et l'image. Les calques transparents, utilisés pour faire ressortir certains éléments visuels, créent une porosité entre les médiums, où l'image n'est pas seulement un document visuel, mais un moyen d'interroger et de reconstruire le passé. C'est notamment dans la confrontation avec les images absentes, celles qui manquent, celles qui n'existent pas, que le projet prend toute sa force : la photographie devient alors un outil pour travailler l'absence, pour donner forme à ce qui ne peut être montré. Les photographies deviennent alors un « chemin de croix » qui permet à l'artiste de donner du sens à l'absurde et de faire face à l'incompréhensible. Au travers ce travail de dévoilement, elle parvient à reconstituer une histoire familiale brisée par le crime et l'absence.

Ainsi, chez Sylvie Hugues, c'est l'image manquante, tout autant que l'image retrouvée, qui structure le récit, oriente la quête et donne sens à la mémoire familiale. L'absence devient une force créatrice, un moteur de narration. Ce projet photographique est aussi une tentative de réconciliation avec son passé. Sylvie Hugues confie : « C'est presque une enquête sur ma mère, que j'ai menée parce que, l'ayant perdue si jeune, je ne savais pas vraiment qui elle était. »⁵⁹ En fouillant les archives, elle

⁵⁹ Entretien *Focus #39 : Sylvie Hugues enquête sur le meurtre de sa mère*, publié le 22 février 2023 sur *Intime Archive Famille*, écrit par Lou Tsatsas.

redécouvre peu à peu cette femme qu'elle n'a jamais vraiment connue. La quête se mue alors en une recherche identitaire, un moyen de comprendre l'absence et de répondre à la question laissée ouverte par sa disparition brutale. Le travail de Sylvie Hugues dépasse la démarche documentaire pour devenir un processus thérapeutique. À travers cette investigation visuelle et narrative, elle réussit à se libérer du poids émotionnel qui l'accable depuis des décennies. Au terme de ce chemin qu'elle trace seule, elle atteint ce qu'elle qualifie comme « une renaissance. Un fardeau allégé, des démons exorcisés ».

B. La mémoire des absents

La photographie entretient un rapport complexe à l'absence, jouant un rôle clé dans la manière dont nous préservons la trace des absents. En tant que médium capable de fixer un instant révolu, elle devient un témoignage matériel d'un *ça-a-été* dans *La Chambre Claire* de Roland Barthes (1980). Cependant, cette fixation du réel est également marquée par l'irréductible disparition de ce qui est capturé, introduisant un paradoxe : la photographie maintient la mémoire des disparus tout en soulignant leur absence. Ce phénomène rend l'image photographique particulièrement pertinente pour aborder des questions de deuil, de disparition et de mémoire. Elle devient une trace, non seulement de ce qui a été, mais aussi de ce qui ne sera plus, un médium qui permet de maintenir un lien avec ce qui est perdu tout en signifiant la fracture du temps et de la séparation.

La photographie, en tant que support de mémoire, ne se contente pas d'archiver des moments du passé ; elle permet également de conserver un héritage. Cet héritage photographique, marqué par la tension entre mémoire et perte, devient un moyen de transmission à travers les générations. La photographie devient alors un outil de réminiscence, permettant aux disparus de continuer à vivre à

travers les souvenirs, tout en renforçant le caractère irréversible de leur absence. Dans les sociétés modernes, où l'on observe une montée de l'individualisme et des formes de dispersion géographique, les photographies familiales, les portraits post-mortem ou les images partagées sur les réseaux sociaux viennent maintenir une forme de présence symbolique. Ces images permettent de nourrir la mémoire tout en servant de points d'ancrage pour les récits familiaux souvent fragmentés par la perte. Dans ce contexte, la photographie peut également cristalliser l'absence, en devenant une image qui ne reflète plus un vécu direct, mais qui fait écho à une mémoire collective, souvent reconfigurée et réinterprétée. Cette idée est particulièrement développée par Marianne Hirsch dans *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*⁶⁰, où elle introduit la notion de postmémoire. La postmémoire désigne la manière dont les générations suivantes héritent des histoires familiales à travers des images qui ne leur appartiennent pas directement, mais qui deviennent des vecteurs de transmission et de compréhension de l'histoire des absents. En l'absence de récits oraux, ces photographies prennent le relais en devenant des témoins muets des non-dits et des absences vécues par les générations précédentes.

Ainsi, la photographie maintient la mémoire des disparus, non seulement en préservant leur image, mais aussi en nourrissant la reconstruction d'une histoire personnelle ou collective, qui se déploie au-delà de la disparition. Elle permet de tisser des liens entre les vivants et les absents, tout en soulignant les fissures laissées par la perte. Ce processus peut être observé dans le travail de Diana Markosian, en particulier dans son projet *Santa Barbara*.

Dans ce projet, Markosian reconstruit les souvenirs de son enfance marquée par l'absence de son père, en utilisant la photographie mise en scène pour redonner forme à une histoire qui n'a jamais été vécue de manière complète. À travers cette mise en scène, Markosian interroge la fonction de

⁶⁰ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1997.

l'image photographique comme moyen de réinventer une mémoire familiale et de combler le vide laissé par la perte. Elle réaffirme ainsi le rôle de la photographie, non seulement comme un archiviste du passé, mais comme un espace de reconstruction.

Dans *Father*, Diana Markosian prolonge le récit intime qu'elle avait entamé avec Santa Barbara. Cet ouvrage, publié aux éditions Ateliers EXB, témoigne d'une quête émotive : celle de renouer avec un père absent depuis quinze ans. À travers une série de photographies et de textes, Markosian explore non seulement la perte mais aussi les tentatives de reconstitution d'un lien fragile et évanescent. *Father* devient ainsi une sorte de journal intime photographique, où la quête de l'absent se mêle aux souvenirs éclatés et aux bribes d'une histoire familiale fragmentée.

Le livre présente une couverture en velours rouge ornée d'une forme gris clair et du mot « father » en lettres dorées. En l'ouvrant, le lecteur découvre un premier tirage : une image où une silhouette, représentant une personne qui se tient à gauche d'une enfant, a été effacée.

Ce geste de disparition est amplifié par les premières lignes du texte :

Tout au long de ma vie, mon père n'a représenté qu'une silhouette dans l'album de famille. À l'âge de 7 ans, ma mère nous a réveillés, mon frère et moi, dans notre appartement à Moscou et nous a dit de faire nos valises. [...] Elle a découpé sa photo dans tous les albums de famille. Pour moi, ces espaces vides l'ont rendu plus difficile à oublier.⁶¹

Ces mots posent d'emblée le cadre émotionnel et visuel du livre, où les absences ne sont pas simplement une absence de présence physique, mais aussi une absence profondément inscrite dans le quotidien familial.

Tout au long de son ouvrage, Markosian déploie un témoignage d'absence enchevêtré de réminiscences et de questionnements. La question persistante qui traverse son travail est celle de

⁶¹ Citation de Lise Dua dans « *Father* : Diana Markosian fige ses retrouvailles avec un père dont elle a été séparée », *Fisheye Magazine*, 28 novembre 2024, [en ligne] : <https://fisheyemagazine.fr/article/father-diana-markosian-fige-ses-retrouvailles-avec-un-pere-dont-elle-a-ete-separee/> (consulté le 10 avril 2025).

l'absence de son père : « Je me suis souvent demandé ce que le fait d'avoir un père aurait pu représenter. Je me le demande encore aujourd'hui », écrit-elle. Cette interrogation, sans réponse claire, se fait le moteur de son travail photographique et de son exploration de l'histoire familiale à travers des images du passé et du présent. Elle met en lumière la fracture entre la mémoire de l'enfance et la réalité de l'adulte, un questionnement sur ce qui aurait pu être, et ce qui a été perdu. Le reste du livre poursuit ce mouvement de recherche et de reconstruction. À travers une combinaison d'archives, de photographies documentaires et de portraits de son père, Markosian révèle l'évolution de la quête de retrouvailles. L'artiste, après avoir retrouvé son père en Arménie, nous livre des témoignages de leurs retrouvailles, tissés avec des images qui témoignent de la mémoire éclatée de sa famille. Des lettres échangées, parfois de manière désespérée, racontent l'histoire d'un homme qui, sans relâche, a tenté de retrouver sa fille. Les centaines de lettres adressées aux ambassades, les réponses des autorités américaines, les enveloppes renvoyées, et même une coupure de presse avec un avis de recherche, montrent l'ampleur de cet effort.

Une autre facette du livre est la façon dont la maison de son père devient une métaphore de l'enfance perdue.

Sa maison ressemble au musée de mon enfance. Les peintures à l'huile de mon grand-père et nos photos de famille décorent les murs. Des boîtes en fer-blanc à pois jonchent les étagères de la cuisine. Les jouets d'enfance de mon frère sont rangés dans un placard.⁶²

Ces éléments, à la fois intimes et universels, sont des témoins d'un passé où les objets familiers deviennent les porteurs d'une mémoire collective. Dans une démarche qui mêle intimité et universalité, Markosian a glissé dans l'ouvrage une enveloppe, invitant le lecteur à s'engager lui-même dans une quête similaire, celle de renouer avec un être familier devenu étranger. Les lettres reçues pourront ainsi participer à la scénographie d'une exposition à venir, créant un espace partagé de réflexion sur la mémoire, la famille et l'absence.

⁶² Citation de Lise Dua dans « *Father* : Diana Markosian fige ses retrouvailles avec un père dont elle a été séparée », *Fisheye Magazine*, 28 novembre 2024, [en ligne] : <https://fisheymagazine.fr/article/father-diana-markosian-fige-ses-retrouvailles-avec-un-pere-dont-elle-a-ete-separee/> (consulté le 10 avril 2025).

Partie 2 - III. L'histoire familiale comme récit mouvant : entre fiction, objet et voix collectives

A. Entre réalité et fiction : recomposer l'histoire

Dans le cadre de l'autobiographie familiale, la notion de «roman familial» renvoie à un genre bien établi, que l'on retrouve notamment dans les domaines de la psychanalyse et de la littérature, à travers les travaux de Freud et de Marthe Robert⁶³. Cependant, l'association des termes «autobiographie» et «familiale» soulève une tension évidente, voire un paradoxe. Par définition, l'autobiographie semble exclure le récit d'autrui, tandis que la famille, par son caractère intime et intrusif, incarne une forme d'altérité au sein du soi. L'autobiographie, supposée être un récit centré sur l'individu, paraît difficilement compatible avec la présence de l'autre, en particulier celle des membres de la famille. Toutefois, cette opposition se nuance dans la mesure où l'autobiographie, bien qu'égoïste dans son essence, intègre des éléments extérieurs tels que l'enfance et la famille, qui jouent un rôle fondamental dans la construction du narrateur. Georges Gusdorf insiste ainsi sur l'intime comme priorité dans l'autobiographie, soulignant le rôle central de la famille dans la formation du «soi».⁶⁴

L'enfance, particulièrement, s'impose comme un point crucial dans le récit autobiographique. Elle constitue la base à partir de laquelle se développe la personnalité, tout en étant un thème central de l'écriture. Selon Nancy K. Miller⁶⁵, l'intrigue familiale occupe une place prépondérante dans l'organisation de l'autobiographie, non seulement à travers l'évocation des parents, mais aussi à travers les relations qui façonnent la personne, qu'elles soient marquées par l'amour, la violence ou la négligence. L'autobiographe, dans ce contexte, raconte une histoire qui va au-delà de son propre vécu pour interroger les relations avec ses proches, notamment le père et la mère. Ce retour à l'enfance peut revêtir une forme exhaustive, voire obsessionnelle, ou au contraire, se limiter à une mention presque anodine, selon l'approche adoptée par l'auteur. Un élément essentiel dans cette

⁶³ Sigmund Freud, *Le roman familial des névrosés* (1909), in *Résultats, idées, problèmes*, vol. I, trad. J. Laplanche et al. (Paris : PUF, 1984), 183–191. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : Grasset, 1972).

⁶⁴ Georges Gusdorf, « Conditions et limites de l'autobiographie », *Formes et fonctions de l'autobiographie*, éd. Philippe Lejeune (Paris : Colin, 1975), p. 25–45.

⁶⁵ Nancy K. Miller, *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent's Death* (New York: Oxford University Press, 1996).

réflexion réside dans la frontière floue entre autobiographie et fiction. L'enfance, telle qu'elle est dépeinte dans le récit autobiographique, ne peut être perçue comme un témoignage pur et direct, car elle est filtrée par la mémoire de l'adulte, qui apporte avec elle distorsions et interprétations subjectives. L'évocation de l'enfance devient ainsi un terrain où la réalité se mêle à la fiction, et où les récits familiaux se transforment souvent en mythes ou en idéalizations. Ce processus peut parfois rendre l'autobiographie quasi indiscernable d'un roman familial, tant la dimension fictionnelle y est présente. La famille, en particulier, constitue un lieu propice à l'idéalisation, à la réécriture et à l'invention, que ce soit par la construction d'un mythe ou la transformation de souvenirs en récits dramatisés ou édulcorés.

Cette frontière entre réalité et fiction se retrouve également dans diverses formes artistiques, notamment la photographie contemporaine. Dans *Neighbors / Nachbarn*, Collier Schorr reconstitue l'histoire de sa famille allemande en mêlant approche documentaire et fiction. C'est au travers d'images et de récits qui oscillent entre l'archive et la mise en scène que l'artiste interroge la mémoire, le nationalisme, la guerre, l'émigration et la famille. Schorr décrit le paysage allemand comme une carte à la fois héritée et imaginée, rappelant combien la reconstitution du passé familial relève autant de l'interprétation subjective que du témoignage.

Ce projet illustre l'espace de réécriture et de projection que l'autobiographie familiale représente. Ce travail s'inscrit dans une série plus large, *Forests and Fields (Wald und Wiesen)*, élaborée pendant plus de dix années dans une petite ville du sud de l'Allemagne. Cette série combine divers rôles imbriqués de photographe de guerre, de portraitiste itinérant, d'anthropologue et d'historien de la famille. Le paysage allemand devient un décor vivant, peuplé d'apparitions et de réminiscences historiques, qui permet à Schorr de superposer ses propres récits familiaux à une mémoire collective nationale. Les images, majoritairement en noir et blanc, se construisent comme autant de fragments narratifs, à la fois réels et fictionnels, qui donnent lieu à une série de livres d'artiste conçus comme des palimpsestes visuels. Chaque volume : *Neighbors*, *Reportage*, etc, fonctionne comme un chapitre d'un journal intime recomposé, d'un album familial fictif ou d'un témoignage reconstitué, où les catégories se croisent et se contredisent. Ce procédé d'édition répétée, d'agencements

variables, permet à l'artiste de représenter l'instabilité de la mémoire familiale : celle-ci n'est plus linéaire ni fixe, mais sans cesse en cours de redéfinition.

Forests and Fields incarne parfaitement le glissement de l'autobiographie familiale vers une œuvre fictionnelle et réflexive, où la subjectivité de l'artiste se confronte à l'histoire collective et à ses représentations. La famille y est autant prétexte que matière première pour une exploration de la mémoire comme espace instable, malléable, constamment reformulé par les images, les récits et les supports qui les contiennent.

Ainsi, dans *La Filature*, Sophie Calle prend le concept d'autobiographie et le déplace dans un registre radicalement différent, en mettant en scène son propre quotidien sous l'œil d'un détective privé. Ce dernier, engagé pour la suivre et documenter ses gestes, introduit un élément extérieur qui modifie la perception du récit personnel. Loin d'être un simple observateur, ce détective devient un co-narrateur, une figure qui, bien que extérieure à l'intimité de Calle, en devient le témoin privilégié, voire un interprète. Par ce biais, Calle déconstruit l'idée d'une autobiographie classique, celle où le narrateur est seul maître de son récit, et interroge la légitimité de la subjectivité dans l'écriture de soi. Ce processus d'hybridation entre réalité et fiction soulève une question centrale : jusqu'où peut-on parler de soi sans être influencé par le regard de l'autre ?

L'introduction du détective rompt le cadre traditionnel de l'autobiographie en déplaçant l'accent de la narration de l'individu vers l'extérieur. Ce regard étranger sur son quotidien confère à l'histoire une dimension fictionnelle. L'intimité de l'artiste devient une mise en scène où le réel se mêle à la perception de l'observateur. L'autobiographie, habituellement perçue comme un récit du moi profond, se trouve ici contaminée par l'autre, par ce regard extérieur, et, dans une certaine mesure, par la fiction qu'il insuffle dans le récit. Calle s'approprie donc cette idée de multiplicité des points de vue, redéfinissant l'autobiographie comme un récit complexe, modulé par des couches de subjectivité et des interactions externes qui transforment son histoire personnelle en un espace où le réel et la fiction se confrontent et se nourrissent mutuellement.

Ces réflexions soulignent que l'autobiographie familiale, loin de se limiter à une simple restitution de faits, est une construction complexe et hybride, qui oscille constamment entre réalité et fiction. Elle ne se contente pas de narrer une histoire de soi, mais engage un processus de réécriture de la famille. Ce processus peut utiliser des moyens variés, comme la photographie, la fiction ou la mise en scène, pour explorer et transformer le passé familial en un récit plus personnel, souvent cathartique.

B. Les objets comme réceptacles de l'histoire

Le lien entre objets et mémoire est souvent évoqué lorsque l'on rapproche les termes « objets » et « souvenirs ». Un simple peigne peut devenir un support de mémoire dès lors qu'il est perçu comme un témoignage matériel d'une expérience vécue. Cependant, ces objets ont longtemps été négligés par les sciences sociales, malgré des réflexions philosophiques et psychologiques sur la mémoire, en effet, trop ordinaires pour être pris au sérieux, ils sont restés en marge des travaux sur la mémoire collective. Pourtant, les anthropologues et sociologues ont mis en lumière leur capacité à faire mémoire, c'est le cas de Françoise Zonabend⁶⁶ qui parle des « strates du temps » accumulées dans un intérieur où les objets hétéroclites se superposent, et où Anne Muxel⁶⁷ considère les photographies comme une « mémoire concrète ». Maurice Halbwachs⁶⁸, fondateur de la notion de mémoire collective, évoque, dès 1925, l'importance des « points d'appui » matériels qui garantissent la mémoire d'un groupe, constituant un « fonds commun » où les membres d'une famille puisent pour se rappeler.

Considérer les objets comme supports de mémoire, c'est les appréhender comme des portes d'entrée vers les dynamiques sociales : ils deviennent alors des objets d'étude et des matériaux de choix, accessibles à une observation concrète et directe, permettant de rendre tangible une mémoire autrement invisible. Les objets offrent ainsi un accès à un contenu mémoriel subjectif, façonné par les variations personnelles de chacun. Travailler sur les objets en tant que vecteurs de mémoire ouvre

⁶⁶ Françoise Zonabend, *La mémoire longue : à la recherche des archives oubliées*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999

⁶⁷ Maison des sciences de l'homme, 1999 ; Anne Muxel, *Individu et mémoire familiale*, Paris, Nathan, 1996

⁶⁸ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925.

de nouvelles perspectives pour comprendre les mécanismes de la mémoire familiale, à travers des traces matérielles qui tissent des liens entre l'individuel et le collectif.

Le lien entre objets et mémoire est complexe, car rares sont les objets dotés d'une mémoire explicite et solide, seuls certains souvenirs, comme les photographies, annoncent d'emblée un projet mémoriel. Ces objets sont destinés à devenir des témoins de l'expérience qu'ils fossilisent, et leur fonction mémorielle est déjà inscrite dans leur conception. Cependant, la majorité des objets n'ont pas cette fonction mémorielle assignée de manière explicite. Pour un observateur extérieur, il est souvent difficile de deviner quels objets sont perçus comme des souvenirs. Leur valeur de souvenir échappe à l'observation directe et peut se manifester de manière subjective, dans des objets variés : un bijou, un timbre, de la céramique. La diversité de ces objets et leurs modes de rangement variés ; exposés, cachés dans un tiroir, ou dans un grenier soulignent que la valeur mémorielle d'un objet ne dépend pas toujours de sa forme, de sa fonction ou de sa visibilité.

Les objets qui portent la mémoire ne sont pas toujours évidents. Leur statut de « souvenir » peut être attribué de manière subjective et souvent sans étonnement. L'aspect éphémère et fuyant de la matérialité de la mémoire est lié à la manière dont ces objets participent à une narration personnelle ou familiale. Ces objets deviennent des médiums pour évoquer des récits fluctuants, transformant la mémoire en un espace d'intimité individuelle et collective.

Mais tous les objets de mémoire ne sont pas empreints de tendresse ou de nostalgie. Certains génèrent malaise, ambivalence, voire rejet. Le travail d'Anne Schönharting en témoigne dans *The Legacy*, où la photographe explore un héritage familial encombrant, transmis à travers une pièce singulière : la « chambre Afrique ». Ce que d'autres nomment « chambre d'amis » était, dans sa famille, un espace domestique chargé d'histoire coloniale. Cette pièce abritait les objets ramenés par son arrière-grand-père Willy Klare, directeur de plantation de cacao dans l'actuelle Guinée équatoriale entre 1907 et 1914. Armes, bijoux, objets du quotidien, préparations animales, lettres, photographies : autant de vestiges d'un passé impérial conservés sur quatre générations, sans remise en question.

Là où la famille y voyait une ouverture au monde, un symbole d'évasion, d'exotisme ou d'élévation sociale, notamment à l'époque de la RDA,⁶⁹ Schönharting révèle une mémoire implicite du colonialisme, longtemps tue. En documentant avec rigueur ces objets et les récits qui les entourent, elle recontextualise une mémoire familiale en confrontant ses zones d'ombre. L'album de famille devient alors un espace critique, où l'objet souvenir cesse d'être innocent.

À travers ses photographies, elle entame un dialogue entre sphère intime et mémoire collective, mettant en lumière des rapports de domination occultés. Ce faisant, les objets cessent d'être de simples marqueurs affectifs : ils deviennent des témoins d'une histoire violente, transmise silencieusement par le biais de l'héritage matériel. Schönharting interroge ainsi le poids éthique de cet héritage, questionnant ce qu'il reste à faire, ou à dire, lorsqu'on hérite de symboles qui, loin de rassembler, divisent ou dérangent. Les objets de mémoire ne sont donc pas toujours les supports d'une identité assumée : ils peuvent aussi incarner un refoulé historique, un nœud de tensions entre transmission et culpabilité, mémoire et responsabilité.

En prolongeant cette réflexion sur les objets comme porteurs de mémoire, d'autres artistes contemporains interrogent à leur tour la manière dont ces traces matérielles façonnent notre rapport au passé. Dans le cadre de la photographie contemporaine, l'utilisation des objets comme supports de mémoire interroge la relation entre le réel, la mémoire et la construction narrative.

Le projet *Strip* de Rebekka Deubner (2022-2023) s'inscrit dans une réflexion sur la mémoire et l'intime à travers l'utilisation du photogramme, une technique qui permet de produire des images sans appareil photo, en exposant directement des objets sur du papier photographique. Dans cette série, les objets choisis sont les vêtements de sa mère récemment décédée, convoquant un rapport charnel et symbolique à la mémoire. Cette démarche engage une exploration de la matérialité des objets et de leur capacité à incarner des traces du passé. À travers *Strip*, Deubner nous invite à considérer la mémoire non seulement comme un processus de conservation, mais également comme un processus de transformation. En l'absence d'appareil photographique, l'artiste crée des empreintes, des témoignages de ce qui a été posé, déplacé, effleuré.

⁶⁹ République Démocratique Allemande, en allemand *Deutsche Demokratische Republik (DDR)*.

Chaque photogramme, dans sa simplicité formelle, devient une empreinte des objets et des corps qui l'ont traversée, révélant ainsi les marques laissées par l'expérience. L'absence d'une représentation traditionnelle du sujet renforce l'idée d'une mémoire qui se fait dans l'implicite, dans ce qui reste après la disparition. La série s'interroge sur la possibilité de capter des moments éphémères, de rendre visibles des traces souvent invisibles dans notre quotidien. Le travail de Deubner met en lumière une forme de mémoire personnelle, où les objets photographiés ne sont plus de simples témoins mais deviennent des acteurs du processus mémoriel. Les photogrammes, dans leur geste de dénudation, fonctionnent comme une métaphore de la mémoire elle-même, fragmentaire et malléable.

Dans *Pôle Nord*, Sophie Calle utilise les objets personnels de sa mère décédée pour engager une réflexion sur le lien entre les objets et la mémoire, en particulier dans le cadre du deuil et de la transmission. Sa mère avait toujours projeté d'aller un jour au pôle nord, elle est morte sans accomplir ce rêve. Deux années après la mort de sa mère, Sophie Calle est invitée à naviguer dans l'Antarctique, elle accepte ce voyage pour sa mère, pour l'emmener avec elle dans sa valise. Elle va emporter des objets de sa mère, notamment son portrait, son collier Chanel et son diamant.

Comme elle l'explique, « Pendant la guerre, mon grand-père s'est mis à l'abri dans les montagnes près de Grenoble. De peur que le petit immeuble qu'il possédait en ville fût saisi, il l'a troqué contre une bague sertie d'un diamant. Mauvais calcul. Ma grand-mère ne lui a pas adressé la parole l'année durant. Mais elle a gardé la solitaire. »⁷⁰ C'est pourquoi l'artiste va attendre la position la plus au nord pour débarquer. Elle explique que si le temps l'avait interdit, elle aurait jeté ce diamant dans les toilettes et aurait tiré la chasse d'eau afin que ce diamant atteigne cette position la plus au Nord. Le jeudi 2 octobre 2008, il faisait beau, elle a donc pu descendre sur la grève, a choisi une pierre et a enseveli le portrait, le collier et la bague. Ainsi, sa mère est arrivée dans le Grand Nord.

Les changements climatiques l'emmèneront-ils vers la mer, pour faire route au pôle ? Se retirera-t-elle dans la vallée, vers la calotte glaciaire ? Demeurera-t-elle sur ce rivage comme la trace de l'existence d'un glacier du Nord durant la période Holocène ? Dans des milliers d'années peut-être, des glaciologues trouveront la bague

⁷⁰ Sophie Calle, anecdote familiale évoquée dans l'article de Judith Perrignon, « Sophie Calle, sa vie : son œuvre », *Le Monde*, 24 octobre 2014.

et débattront sans fin de l'éclat de ce diamant dans la culture inuit. À moins qu'un batteur de grève ne la découvre et n'aille l'échanger contre une maison à Grenoble.⁷¹

Calle leur confère une dimension mémorielle qui dépasse leur simple existence matérielle. Ils ne sont plus des possessions privées, mais deviennent des témoins d'un désir, d'un rêve inaccompli et d'une histoire personnelle. Le Pôle Nord, lieu de nature extrême, apparaît comme le reflet du vœu inachevé de sa mère, tout en constituant un espace où le deuil et la mémoire prennent forme. Ainsi, ce projet illustre parfaitement l'idée que les objets, bien loin de se limiter à une fonction utilitaire ou décorative, peuvent devenir des supports de mémoire vivants, porteurs de récits intimes et de significations profondes.

C. Autobiographie familiale collaborative : une narration à plusieurs voix

« Ce qui est bien connu en général, justement parce qu'il est bien connu, n'est pas connu. »

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, 1939.⁷²

Cette phrase de Hegel nous invite à reconsidérer ce que nous croyons connaître : elle pointe le paradoxe d'une familiarité qui devient aveuglement. Ce que nous pensons maîtriser, nos proches, nos souvenirs, notre histoire familiale, nous échappe souvent précisément parce que nous n'y prêtons plus attention. Appliquée à la question autobiographique, cette pensée dévoile une dimension essentielle : raconter sa propre histoire ne consiste pas à révéler un savoir déjà acquis, mais à en interroger les fondements, les silences, les zones d'ombre.

Construire un récit familial ne se réduit pas à la restitution linéaire de souvenirs personnels. C'est un processus actif de recomposition et de sélection, qui mobilise une distance critique et implique des

⁷¹ Citation extraite du texte accompagnant la série photographique *Pôle Nord* de Sophie Calle, réalisée en 2009.

⁷² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. Jean Hyppolite, Paris, Aubier, 1939.

choix de narration. L'auteur ou l'artiste ne témoigne pas uniquement d'un vécu ; il le rémanie, le structure, le met en tension avec ce qu'il choisit de taire. Dès lors, la question centrale devient : que montrer, que dissimuler, et comment donner forme à une image qui parle à la fois pour soi et pour les autres, dans un équilibre instable entre l'intime et le collectif ?

Ce type de démarche se situe à l'intersection de plusieurs dynamiques : la quête identitaire, la critique sociale, et le besoin de réconciliation ou de rupture. L'autobiographie familiale, lorsqu'elle est investie par les arts visuels, tend à dépasser le seul témoignage individuel pour atteindre une portée universelle. En convoquant la filiation, elle interroge les structures symboliques de la famille, les mécanismes d'héritage, et les récits exclus ou refoulés. La photographie, en particulier, devient un médium privilégié de cette exploration : à la fois trace et fiction, elle crée des zones d'ambiguïté où la mémoire personnelle se confronte aux attentes du regardeur.

Cette porosité entre le témoignage et la mise en scène permet à l'artiste d'user de stratégies visuelles telles que l'omission, la juxtaposition d'images d'archives et contemporaines, ou encore l'inscription manuscrite sur la surface même de l'image. Ce geste n'est pas neutre : il affirme la subjectivité de celui qui regarde et raconte. Il permet aussi d'ouvrir un espace de co-construction, où les récits se croisent et se contredisent, invitant d'autres voix à intervenir. C'est ce que Marianne Hirsch, dans *Family Frames*, définit comme la *postmemory* : une mémoire héritée, transmise de manière indirecte, à travers les images, les récits fragmentés, les silences.

Ma mère a commencé à être très active dans la direction des prises de vue, en faisant des propositions.

Cela s'est fait de manière très intuitive. (...) Nous avons comblé l'écart entre la théorie et la réalité.

Loin d'un simple retour sur le passé, *The Notion of Family* transforme la photographie en levier critique : elle donne à voir des subjectivités souvent exclues du récit dominant, tout en revalorisant le vécu comme lieu de savoir. Dans ce dispositif, la figure maternelle n'est plus une icône silencieuse, mais une interlocutrice, une co-autrice de l'histoire racontée. L'image devient ainsi un espace de confrontation entre mémoire blessée et tentative de résilience, entre représentation et pouvoir d'agir.

À travers ce projet, elle explore l'héritage familial, le déclin industriel et les fractures sociales en inscrivant la photographie dans une démarche de réparation et de réappropriation mémorielle. Marquée par les tensions économiques et sociales des décennies 1960-1980, son œuvre cherche à reconstruire un lien rompu avec sa mère en lui conférant un rôle actif dans le processus de création. Bien plus qu'un simple sujet photographique, celle-ci devient co-auteure de sa propre représentation, orientant la prise de vue et interprétant les images dans un dialogue permanent avec l'artiste.

Photographier a été un moyen de construire une relation avec ma mère. Je la suivais partout avec un appareil photo, dans tous les bars et chez différentes personnes sur Braddock Avenue. Je ramenaient ensuite les images à la maison et elle les interprétait à sa manière (...) Ma mère a commencé à être très active dans la direction des prises de vues, en faisant des propositions. Cela s'est fait de manière très intuitive. Cette collaboration entre elle et moi est une réponse directe au point de vue élitiste selon lequel seuls les privilégiés savent ce qui est le mieux pour les personnes démunies ou marginalisées. Nous avons démystifié l'idée selon laquelle les pauvres ne peuvent pas écrire leur propre histoire. Nous avons comblé l'écart entre la théorie et la réalité.⁷³

L'œuvre *The Notion of Family* de LaToya Ruby Frazier incarne pleinement cette idée d'une narration plurielle, où l'autobiographie se construit dans un dialogue actif entre générations. Loin du modèle traditionnel du récit unique et autoritaire, Frazier instaure un processus créatif partagé : sa mère n'est plus seulement un sujet photographié, mais une collaboratrice à part entière, intervenant dans la composition des images et leur interprétation. Cette démarche brise le schéma habituel de l'artiste comme seul dépositaire de la vérité familiale, pour lui substituer une méthodologie démocratique de la représentation. En intégrant les commentaires, les choix et même les résistances de sa mère au cœur du projet, Frazier révèle comment l'image familiale peut devenir un champ de négociation, un espace où s'articulent, parfois conflictuellement, les mémoires individuelles. Ainsi, ce travail dépasse la simple autobiographie pour devenir une contre-archive vivante.

⁷³ Citation extraite du livre *À partir d'elle*, Delpire & Co, LE BAL, p. 81.

Dans la série *Dans le silence*⁷⁴, Loïc Laforge propose une relecture intime et personnelle du parcours familial, à travers un travail photographique qui interroge à la fois le vécu individuel et l'histoire collective. Cette série trouve son origine dans la redécouverte, en 2017, de photographies d'archives familiales, une pratique ignorée de l'auteur jusqu'à ce moment. Ces images, héritées de sa mère, permettent de retracer un passé marqué par le divorce et la violence paternelle. Par la juxtaposition de ses propres clichés récents avec ceux de sa mère, l'auteur opère un dialogue entre mémoire individuelle et histoire familiale partagée, tout en redonnant voix à un silence longtemps imposé. L'approche de Loïc Laforge s'inscrit dans une démarche de reconstruction personnelle.

En effet, le projet se révèle avant tout comme une tentative de réconciliation avec son passé et d'exorcisation des traumatismes liés à une enfance fragmentée par la séparation de ses parents et les abus subis. L'artiste évoque, dans ses entretiens, l'importance de la photographie comme outil de réappropriation de son histoire et de réflexion sur le silence qui a longtemps marqué cette expérience familiale. Le silence, selon lui, se décline à plusieurs niveaux : celui imposé par les abus, celui de la société qui tarde à intervenir, et enfin, celui de l'adulte face aux répercussions du passé. L'œuvre, en plus de sa dimension thérapeutique pour l'artiste, s'articule également autour de la notion de reconnaissance. Par son projet, Laforge cherche à rendre hommage à sa mère, longtemps emprisonnée dans un rôle de victime et de coupable, et à reconnaître le courage de cette dernière face à une situation insoutenable. En reconstruisant cette mémoire familiale avec la collaboration de sa mère et de ses frères et sœurs, il vise à dépasser la singularité de son expérience pour en faire un témoignage plus large sur la résilience face à la violence domestique. La photographie, dans ce contexte, devient un moyen de traduire visuellement les complexités du vécu familial. La série alterne entre images en noir et blanc, héritées du passé et marquées par la mémoire, et photographies en couleur, plus récentes et personnelles. Cette alternance permet de confronter deux perceptions différentes d'un même récit, tout en soulignant la confrontation entre le passé et le présent, l'individuel et le collectif. De plus, il vient jouer sur la matérialité de l'image, en inscrivant certains mots ou commentaires sur les photographies elles-mêmes. Cette intervention sur l'image renforce l'aspect subjectif de son récit, tout en créant une distance entre le spectateur et l'histoire racontée,

⁷⁴ *Dans le silence* de Loïc Laforge est une série où il explore son parcours familial en mêlant mémoire personnelle et histoire collective. Ses photographies interrogent donc les silences et les non-dits qui façonnent les relations familiales et la transmission des souvenirs.

permettant ainsi une lecture multiple et plus intime de la série. Enfin, en soulignant les dimensions thérapeutiques et sociétales de son travail, Laforge s'inscrit dans une démarche de « désingularisation » de son récit, similaire à celle de Christian Boltanski. En ne cherchant pas à exposer un cas particulier mais plutôt à inscrire son expérience dans une réalité collective, il invite le spectateur à réfléchir sur les violences familiales et à prendre conscience de la complexité des dynamiques familiales. *Dans le silence* n'est pas seulement un récit personnel, mais un acte de délibération visuelle qui interroge la mémoire, le silence et la réparation, tout en affirmant la possibilité de reconstruction, à la fois individuelle et collective.

En définitive, choisir la voie d'une autobiographie familiale collaborative, comme le fait Loïc Laforge, permet de dépasser la simple restitution d'un vécu individuel pour ouvrir l'espace du récit à une pluralité de voix et de regards. Ce travail de recréation collective ne vise pas à établir une vérité unique ou définitive, mais à mettre en commun des fragments de mémoire, parfois contradictoires, et à faire émerger une histoire partagée, toujours en construction. En invitant les membres de sa famille à participer à la reconstruction du passé, l'artiste enrichit son propos d'une dimension polyphonique : chaque voix, chaque image, chaque intervention écrite sur la photographie vient nuancer, compléter ou questionner le récit initial.

Cette démarche est particulièrement féconde, car elle permet non seulement de reconnaître la complexité des expériences familiales, mais aussi de donner au spectateur la possibilité d'entrer dans l'intimité du récit sans jamais s'y enfermer. Loin de proposer un témoignage figé, Laforge offre une œuvre ouverte, où le spectateur est invité à s'interroger, à confronter ses propres souvenirs, à percevoir d'autres vérités possibles. Le récit intime devient ainsi un espace de partage et de dialogue, où l'expérience individuelle se transforme en expérience collective, et où la mémoire familiale, loin d'être univoque, se révèle multiple. En somme, la recréation collective des récits intimes permet d'enrichir la portée de l'œuvre : elle fait de la mémoire un lieu de rencontre, de reconnaissance et de réparation, tout en rappelant que l'histoire familiale ne se limite jamais à un seul point de vue. Ce sont la mise en commun des voix et l'accueil de l'altérité qui confèrent à ces projets leur portée singulière.

Partie 3. Médiation de l'intime : entre appropriation, identification et réinvention

Explorer les usages contemporains de la photographie familiale, c'est observer comment l'intime devient un territoire de création, de partage et de reformulation. Loin de rester confiné dans l'espace privé, le récit familial se déplace, se matérialise dans des expositions, des livres ou des installations, où l'artiste devient tour à tour commissaire de sa propre mémoire, éditeur de ses silences ou scénographe de ses souvenirs. La photographie intime, dans ce cadre, n'est plus uniquement le témoin d'un passé figé : elle devient un levier narratif, un outil de médiation, un moyen de réinventer les liens et les failles.

À travers des gestes d'appropriation, de fragmentation ou de reconfiguration, les artistes redonnent vie à des souvenirs éclatés, les mettent en forme, les rendent visibles. L'archive privée devient un matériau malléable, qui s'expose, se partage, s'actualise. De la page imprimée aux murs d'une exposition, de la vitrine au réseau social, ces formes hybrides de restitution reconfigurent les frontières du témoignage intime.

Dans cet espace mouvant où s'entrelacent mémoire, imagination et création, l'expérience personnelle devient un véritable langage. Elle circule entre différents médias, s'incarne dans les objets, les sons ou les gestes, pour tisser un récit à la fois singulier et partagé. Confrontés aux technologies, aux dispositifs de présentation ou aux pratiques éditoriales, ces récits intimes s'ouvrent à de nouveaux publics, invitant d'autres regards à s'y plonger. Ils proposent ainsi des alternatives aux récits figés de la mémoire familiale, en dévoilant ses zones d'ombre, en assumant ses absences et en redessinant ses contours.

Partie 3 - I. Pratiques de l'intime : commissariat autobiographique et édition comme espaces de transmission

A. Objets sensibles et récits de soi : vers un commissariat autobiographique

L'art autobiographique contemporain redéfinit radicalement le rôle du commissaire, transformant l'exposition en un espace de médiation éthique où s'entrelacent récits personnels et enjeux collectifs. Selon Philippe Lejeune, l'autobiographie repose sur un « pacte de vérité »⁷⁵ scellé par le nom propre, engagement que des artistes comme Nan Goldin ou Jaret Belliveau poussent à son paroxysme en exposant des fragments de vie marqués par la maladie, le deuil ou l'intimité. Le commissaire devient alors un garant éthique, non seulement par ses choix esthétiques ou narratifs, mais surtout par la conception de dispositifs scénographiques capables de traduire, sans trahir, la charge affective des œuvres. La scénographie devient un langage en soi, un outil de médiation sensible : il s'agit de créer une distance juste, ni trop frontale, ni trop distanciée, afin d'éviter la spectacularisation tout en maintenant l'impact émotionnel. Cette tension est illustrée par l'exposition *Some Things Last A Long Time* (2012)⁷⁶, où des pièces telles que les photographies de Belliveau documentant le cancer de sa mère exigèrent une scénographie sensible : distance physique entre les tirages pour éviter la saturation affective, alternance de vidéos et d'images fixes pour moduler l'intensité, et cartels minimalistes évitant le voyeurisme biographique.

Jennifer Fisher⁷⁷ compare le commissaire à un « thérapeute » œuvrant à guérir par l'exposition, métaphore soulignant la nécessité d'une déontologie du soin. Des pratiques concrètes émergent dans la curatelle contemporaine : codes éthiques encadrant l'exposition de récits traumatiques, collaborations étroites avec les artistes lors des étapes d'accrochage, ou encore mise en place de groupes de parole avec les publics post-visite. Il s'agit d'accompagner l'artiste dans la mise en partage

⁷⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975

⁷⁶ Exposition *Some Things Last A Long Time*, McIntosh Gallery, 2012, commissariée par Matthew Ryan Smith

⁷⁷ Jennifer Fisher, « Trick or Treat: Naming Curatorial Ethics », in *The Ethics of Art*, éd. par G. Verschraegen et M. Zijlstra, Valiz, 2014

de récits intimes, tout en faisant attention à ne jamais franchir certaines limites. Ce protocole implique de respecter les silences, ce qui signifie de protéger l'artiste et de respecter ses zones de vulnérabilité de manière prioritaire. Dans les lettres de Mona Hatoum, l'ellipse se manifeste par des absences de mots, qui signifient à la fois la difficulté de dire et l'obligation de préserver une part de l'intime. Ces silences ne sont donc pas des oublis, mais des choix conscients, des espaces de protection. Enfin, ce protocole de soin impose un dialogue continu entre le commissaire et l'artiste, afin de redéfinir ensemble ce qui doit être tu. Les ellipses deviennent des espaces de respiration et de respect, essentiels à l'équilibre éthique de toute exposition d'un récit intime.

À l'ère des réseaux sociaux, l'autoreprésentation bascule dans le spectaculaire et la marchandisation de l'intime. Nancy K. Miller met justement en garde contre cette spectacularisation de l'autobiographie, soulignant que le trauma peut devenir un produit émotionnel prêt à l'usage, comme en témoigne *My Bed* de Tracey Emin en 1998. Si l'artiste entendait montrer la « vérité crue d'un moment de dépression », l'œuvre a souvent été réduite à sa dimension scandaleuse, occultant la profondeur du geste initial. Il est nécessaire de prendre une dimension nouvelle pour ces précautions éthiques, le commissaire se retrouve confronté à un double défi, celui de protéger l'artiste des mécanismes de récupération narcissique tout en intégrant les nouveaux langages visuels nés du numérique. Des stratégies naissent : muséalisation des traces numériques (SMS, selfies), critique des dispositifs de marchandisation de l'intime via des installations simulant des interfaces sociales, ou l'archivage d'artefacts éphémères.

Face à ces changements, le modèle traditionnel d'un commissariat neutre et objectif ne suffit plus. La solution réside dans un commissariat empathique assumant sa subjectivité pour activer des résonances collectives. L'immersion sensorielle et la collaboration avec les artistes, comme dans les installations participatives de Sophie Calle avec *Chambre avec vue* (2002) transforment l'exposition en espace de co-construction narrative. Calle, pour la première Nuit Blanche à Paris va s'installer au sommet de la Tour Eiffel, dans une chambre spécialement aménagée pour elle. Allongée dans un lit, enveloppée de draps blancs, elle invite des inconnus à venir à son chevet tout au long de la nuit. C'est un protocole simple, mais poétique :

Raconte-moi une histoire pour que je ne m'endorme pas. Durée maximale : 5 minutes. Plus longtemps si excitant. Pas d'histoire, pas de visite. Si votre histoire m'envoie dormir, veuillez partir rapidement et demander au gardien de me réveiller...⁷⁸

Des centaines de personnes se succèdent, venant partager un fragment de leur imaginaire, de leur vécu. Ce dispositif transforme l'exposition en un espace de narration collective et d'échange, l'artiste n'est plus seulement spectatrice ou narratrice de sa propre histoire mais elle devient réceptrice d'autres récits, ce qui permet de créer une mémoire partagée à travers les voix qui se relaient auprès d'elle. Il n'y a plus de frontière entre l'intime et le public, l'œuvre s'écrit à plusieurs mains. Au matin, un message lumineux s'affiche sur chaque pilier : « Sophie Calle, fin de la nuit sans sommeil, 7h00 du matin. » Comme pour attester que cette nuit a bien eu lieu, et qu'il ne s'agit pas d'un simple rêve.

Exposer l'intime ne s'arrête pas seulement à l'espace de création ou à la monstration : elle vient se prolonger dans l'espace de la réception, où le public vient s'approprier et interpréter ce qui lui est donné à voir. Comme l'écrit John Berger dans *Ways of Seeing*⁷⁹, chaque image est un champ ouvert de significations : ce que nous voyons est toujours influencé par ce que nous sommes. De même, Georges Didi-Huberman insiste sur la nécessité de « *regarder autrement* », c'est-à-dire d'assumer que le regard engage un rapport affectif et politique à l'image. Le cadre photographique, en opérant une sélection, engage un rapport entre ce qui est montré et ce qui reste hors champ. Comme le rappelle Susan Sontag dans *Sur la photographie*⁸⁰, photgraphier, c'est exclure, laissant un espace de projection au spectateur, qui investit ses propres idées. La réception d'une œuvre autobiographique repose sur un équilibre entre exposition de soi et interprétation extérieure. Hannah Arendt insiste sur la nécessité d'une distance critique dans le processus d'identification (*La Crise de la culture*, 1961) : l'art doit inviter à la réflexion et au jugement, plutôt que susciter une immersion totale. Cette vigilance permet d'éviter que le spectateur se laisse absorber par la fiction et d'encourager un regard lucide.

⁷⁸ Sophie Calle, *Chambre avec vue*, Perrotin, 2013, <https://storeny.perrotin.com/products/sophie-calle-chambre-avec-vue-1>.

⁷⁹ John Berger, *Ways of Seeing*, London, BBC and Penguin Books, 1972.

⁸⁰ Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois, 1979. [Éd. orig. : *On Photography*, 1977]

Ce processus, rarement neutre, vient soulever des enjeux éthiques : jusqu'où l'individu représenté conserve-t-il le contrôle de son récit ? Comment prévenir le risque de voyeurisme ou de réappropriation intrusive ? Pour encadrer ces pratiques, des protocoles éthiques s'imposent : chartes pour l'exposition de matériaux sensibles, formations intégrant la psychologie à la curatelle, ou droit à l'oubli pour permettre le retrait d'œuvres à la demande des familles. Ainsi, l'exposition de l'intime vient s'inscrire dans une relation complexe entre artiste, œuvre et public, posant la question de la responsabilité du regard et de la frontière, souvent confuse, entre sphère privée et espace public.

Michel Foucault rappelle que « toute confession implique un rapport de pouvoir où la parole de l'un peut devenir la prison de l'autre »⁸¹. Cette tension traverse le travail de Nan Goldin, dont *The Ballad of Sexual Dependency* expose sans filtre la vie privée, ou celui de Sally Mann, dont les enfants ont plus tard reproché cette exposition. Ariella Azoulay évoque la « violence potentielle » de l'image familiale, figée à un instant qui n'appartient pas qu'au photographe. Mann reconnaît cette ambiguïté dans *Hold Still*⁸², soulignant que la vérité qu'elle propose n'était pas forcément partagée par ses proches.

L'éthique relationnelle, telle que pensée par Jessica Benjamin, repose sur la reconnaissance de l'altérité : « reconnaître l'Autre, c'est maintenir un espace où sa subjectivité peut exister indépendamment de la mienne »⁸³. Cela implique respect, refus d'appropriation et préservation de l'autonomie de l'autre, même en cas de tension. Diane Zimmerman souligne également la responsabilité des vivants envers la mémoire des morts, insistant sur la délicatesse requise dans la gestion post-mortem des images. Paul Ricoeur⁸⁴ pointe, quant à lui, le caractère toujours partiel et imposé du récit, qui organise et interprète la vie d'autrui selon un angle spécifique, occultant souvent sa complexité.

Face à ces dilemmes, certains artistes développent des dispositifs de médiation. Sophie Calle, dans *Les Aveugles*, pratique un « consentement rétroactif », montrant les images aux personnes

⁸¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. 1 : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1976.

⁸² Mann, Sally, *Hold Still: A Memoir with Photographs*, New York, Little, Brown and Company, 2015.

⁸³ Benjamin, Jessica, *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, Pantheon Books, 1988.

⁸⁴ Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, t. 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

concernées avant diffusion publique. Judith Butler résume cet enjeu : « la vulnérabilité de l'Autre est la limite éthique de ma liberté d'expression »⁸⁵. L'autobiographie familiale scénographiée appelle donc à une vigilance constante, conjuguant responsabilité envers les personnes représentées et regard critique sur les formes de monstration adoptées. C'est cette double exigence qui garantit une démarche artistique et éthique cohérente.

Les enjeux éthiques liés à la représentation de l'intime familial conduisent artistes et commissaires à repenser les formes d'exposition. Georges Didi-Huberman rappelle que « montrer ne va pas sans cacher, et c'est dans cet écart que réside toute l'éthique de l'image » (*Images malgré tout*, 2003)⁸⁶. Cette tension se manifeste dans des dispositifs comme *Les Archives du cœur* de Christian Boltanski (2005), qui suggèrent une présence sans l'imposer visuellement, laissant au visiteur la liberté de son implication. Ariella Azoulay parle d'un contrat civil de la photographie, où toute archive familiale engage une responsabilité envers ceux qu'elle rend invisibles.

Accueillir ces récits nécessite des espaces de seuil, Carol Duncan parle d'un espace rituel engageant toutes les parties, tandis que Jacques Rancière affirme que « l'émancipation du spectateur commence quand il comprend qu'il est responsable de ce qu'il voit » (*Le Spectateur émancipé*, 2008). L'autobiographie familiale devient ainsi un laboratoire d'expérimentation pour une éthique active, négociant constamment entre dévoilement et respect.

À l'issue de cette analyse, on peut affirmer que l'exposition de l'intime dans l'art autobiographique contemporain dépasse la simple monstration de récits personnels : elle implique une transformation radicale des rôles, des responsabilités et des modes narratifs. Le commissaire d'exposition n'y est plus un simple médiateur objectif, mais un acteur éthique devant concevoir des dispositifs qui préservent les vulnérabilités tout en éveillant une mémoire partagée.

⁸⁵ Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charlotte Nordmann, Paris, Fayard, 2016, p. 92.

⁸⁶ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 143.

B. L'édition comme support privilégié

L'édition photographique, qu'elle prenne la forme du livre d'artiste, du fanzine ou du livre-objet, constitue un médium singulier pour donner corps aux récits familiaux et intimes. Plus qu'un simple support de diffusion, elle permet une expérience sensorielle et cognitive, combinant immersion temporelle, interactivité narrative et pérennité matérielle. Bien qu'elle ne soit pas toujours au centre des expositions, elle occupe souvent une place particulière en tant que support apprécié du public. On peut le qualifier d'*objet-frontière*, physiquement public mais expérimentiellement privé, on le consulte seul, sa lecture est solitaire, et la lenteur du feuilletage entre en compte, on découvre le récit avec un rythme qui est le nôtre, du moins le contrôle est autre. Comme le souligne Joan Fontcuberta, « *le livre de photographie est un espace de lenteur, de relecture, d'intimité. Il invite à la contemplation et à la réappropriation du récit* »⁸⁷. Cette approche s'inscrit en opposition frontale avec la consommation éphémère des images numériques, proposant au contraire une relation durable et incarnée à la photographie.

La matérialité du livre photographique active une relation multisensorielle qui renforce l'ancrage mémoriel. Le grain du papier, le poids de l'ouvrage ou le froissement des pages créent une connivence physique avec le récit⁸⁸. Le feuilletage permet des allers-retours, des pauses et une lecture non linéaire, à l'inverse du défilement contraint des réseaux sociaux. Enfin, l'objet-livre devient un artefact mémoriel, à l'instar des albums familiaux traditionnels⁸⁹. Des éditions comme *How I Tried to Convince My Husband to Have Children* de Olga Bushkova⁹⁰ jouent délibérément de cette matérialité en utilisant du papier transparent, brillant, matte : évoquant les albums domestiques, elle intègre également des fac-similés de documents personnels pour créer une intimité matérielle.

⁸⁷ Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes : notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, 2011.

⁸⁸ Martin Parr et Gerry Badger, *Le Livre de photographies : une histoire, volume II*, Phaidon, 2014.

⁸⁹ Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill-Queen's University Press, 2001.

⁹⁰ Olga Bushkova, *How I Tried to Convince My Husband to Have Children*, Autoédition, 2024.

L'édition permet une orchestration précise des éléments narratifs. Le montage des images crée des résonances invisibles dans une exposition, à l'image des *Loyautés* de Lise Dua, où alternent archives et clichés contemporains. Les dialogues texte-image, qu'il s'agisse de légendes, de fragments biographiques ou de citations, tissent des liens interprétatifs⁹¹. Enfin, la mise en page, blancs, pleines pages, séquences rythmiques, guide l'expérience émotionnelle. Stéphane Winter, dans *Die Winter*⁹², pousse cette logique à son paroxysme : son livre-objet, conçu comme une archive familiale labyrinthique, utilise des feuillets libres, des pages arrachées et des photographies altérées pour déconstruire physiquement la mémoire.

Le lecteur est invité à manipuler des fragments pour recomposer l'histoire des Winter, métaphore tangible des silences et des reconstructions narratives qui traversent les albums de famille.

Le livre photographique opère un double mouvement : il s'ancre dans le singulier par la précision des détails (objets, intérieurs, gestes), tout en s'élevant à l'universel par la reconnaissance de scènes archétypales (deuils, naissances, repas...). Comme le note Roland Barthes « une photographie de famille ressemble à n'importe quelle photo de famille [...] participant à l'élaboration d'un univers mythique moderne »⁹³

Dans le silence, de Loïc Laforge incarne une exploration méthodique de l'édition photographique comme médium de l'intime, en revenant sur le divorce de ses parents et la violence qui a marqué son enfance. Dès le début du projet, il affirme : « Mon objectif premier était de retracer le parcours pour être en mesure, par la suite, de mieux appréhender cet événement. » Mais au-delà de la démarche personnelle, Laforge insiste sur la dimension collective et réparatrice de l'édition : « Il y avait également une volonté, au sein de ma famille, d'apporter une reconnaissance de cette existence grâce à l'image. »⁹⁴

⁹¹ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

⁹² WINTER Stéphane : *Die Winter*, livre photographique, 96 pages, 22 × 29 cm, 2016.

⁹³ Barthes, *La Chambre claire*, 1980, p. 87.

⁹⁴ Loïc Laforge, *Divorce : Loïc Laforge brise le silence d'une enfance entre douceur et violence*, interview par Apolline Coëffet, 9 septembre 2022, Fisheye Magazine, <https://fisheyemagazine.fr/article/divorce-loic-laforge-brise-le-silence-dune-enfance-entre-douceur-et-violence/>.

Pour donner corps à ce récit, l'artiste entremêle les archives photographiques de sa mère à ses propres images. C'est donc à travers un processus technique précis : collecte, sélection, editing, postproduction, et mise en page, que Loïc Laforge construit son édition. Le projet naît en 2017 lorsque Laforge scanne les négatifs volés par sa sœur chez leur père après le divorce. Ce geste technique redonne voix à des images longtemps confisquées, constituant « la base documentaire du travail ». La numérisation révèle une pratique photographique maternelle méconnue, transformant ces clichés en « preuves » d'une existence niée. L'artiste entrelace archives familiales en couleur et les créations personnelles en noir et blanc, établissant ainsi un dialogue entre temporalités et subjectivités. Ce choix chromatique, souligné par Laforge « J'aime le contraste entre les deux », symbolise la dualité d'une enfance oscillant entre douceur et violence. L'editing évite la linéarité au profit d'une chronologie sensible, intégrant des images universelles plutôt que choquantes pour favoriser l'identification collective. Laforge manipule les archives maternelles par des effets de matière et textures, « se réappropriant ces images » tout en préservant leur authenticité. Cette intervention technique matérialise la superposition des mémoires et la complexité émotionnelle du trauma. Le projet évolue d'une démarche solitaire vers un travail collectif : la mère valide les souvenirs, la sœur apporte son regard, tandis que le frère maintient une distance. Cette « co-édition » transforme le livre en espace de reconnaissance mutuelle, où « chaque membre influence l'ordre et la sélection ». Le livre (122 pages, édition limitée) utilise le papier Fedrigoni Arena, la mise en page orchestre un équilibre entre violence sous-jacente et poésie du quotidien, faisant de l'objet-livre un « support matériel de mémoire ».

Le livre prend parfois la forme d'un journal visuel et intime, c'est notamment ce qu'on retrouve dans le travail d'Olga Bushkova, *How I Tried to Convince My Husband to Have Children*. Réalisé entre 2012 et 2018, cet édition retrace la quête obsessionnelle de l'autrice pour devenir mère, alors que son mari s'y oppose.

Bushkova construit un récit hybride, alternant photographie, extrait de journal, archives personnelles et des dialogues retranscrits. Cette structure éclatée reflète la complexité des sentiments et la nature fragmentaire de l'expérience vécue. Le choix de mêler images et textes crée une tension narrative : ni l'image ni le texte ne suffisent à eux seuls à transmettre le vécu de l'artiste, c'est leur

dialogue qui donne sens à l'ensemble. Le motif récurrent des plaquettes de pilules contraceptives fonctionne comme une métaphore visuelle du temps suspendu et de la frustration : chaque photographie de pilule consommée marque un jour marqué par un désir en attente, un cycle de négociation toujours inachevé . Ce dispositif visuel, répétitif et obsessionnel, traduit la persistance du désir de maternité et la temporalité propre à l'attente. L'utilisation d'archives familiales et d'images d'enfants anonymes introduit une dimension fantasmée : l'enfant désiré existe d'abord dans l'imaginaire, dans la projection, avant de pouvoir s'incarner dans la réalité. Cette présence/absence de l'enfant, omniprésent dans les images mais absent du quotidien, renforce la tension au sein de l'œuvre.

Le livre interroge la notion de désir, non seulement dans sa dimension individuelle mais aussi dans sa dimension relationnelle. Le désir d'enfant, souvent perçu comme naturel ou universel, se heurte ici à la rationalité du partenaire, qui met en avant des arguments liés à l'épanouissement professionnel, à la liberté individuelle et à la responsabilité parentale. Cette confrontation met en lumière la dimension politique et sociale du choix d'avoir un enfant, loin de toute évidence biologique. La dynamique de couple est au cœur du projet. Bushkova explore la difficulté à communiquer des désirs profonds, à négocier des compromis sans renoncer à soi-même. Le livre devient ainsi un espace de médiation, où la parole et l'image servent à rendre visible les tensions qui traversent le couple. La question du temps est également centrale. Le temps biologique (celui de la fertilité, des cycles menstruels) s'oppose au temps psychologique (celui de l'attente, de la frustration, de la maturation du désir). Le livre matérialise ce décalage, notamment par la répétition des images de pilules et le rythme cyclique de la narration. Sur le plan esthétique, Bushkova adopte une approche documentaire mais non objective. Les photographies sont souvent banales, issues du quotidien, mais leur accumulation et leur mise en séquence produisent un effet de saturation et d'obsession.

Le projet d'Olga Bushkova trouve dans la forme du livre un support particulièrement pertinent pour déployer toute la complexité de son autobiographie familiale. Le livre, par sa

dimension séquentielle et intime, épouse parfaitement la temporalité fragmentée du désir, de l'attente et de la négociation conjugale. Il permet à l'autrice d'alterner textes, images, archives et motifs récurrents, ce qui offre au lecteur une expérience immersive, presque introspective, qui serait difficilement transposable dans un autre médium. Cette structure hybride, propre au livre, favorise une lecture à la fois linéaire et circulaire, où chaque feuilletage, chaque retour en arrière, enrichit la compréhension du récit et la profondeur émotionnelle de l'expérience partagée.

Le projet d'Arash Favez, en entremêlant images du quotidien et archives officielles, propose une narration à plusieurs niveaux, qui fait écho à la structure éclatée évoquée pour Bushkova. Dans ce projet, *Apolis*, la superposition des images de smartphone, souvent banales dans leur composition, à des sections du dossier d'immigration, parfois masquant des informations sensibles, crée un effet de collage qui convoque la fragmentation du vécu. Cette mise en regard des documents officiels et des images personnelles construit une narration à strates, où s'affrontent des points de vue opposés : celui des institutions qui exercent le pouvoir, et celui de l'individu qui le subit. Le spectateur est ainsi placé dans une posture quasi investigatrice : il est invité à déchiffrer, croiser les indices, reconstituer les contours d'un récit. Ce travail de lecture active redouble la violence de l'indécidabilité juridique, résumée dans les mots de l'avocat de l'artiste : « Vous n'êtes pas illégal, mais vous n'êtes pas légal non plus. »⁹⁵

Ainsi, *Apolis* prolonge et enrichit la réflexion initiée avec Bushkova, démontrant comment l'édition photographique peut articuler archives, récits personnels et enjeux sociaux, tout en exploitant pleinement les potentialités esthétiques et narratives du livre-objet. L'édition s'impose comme le support privilégié pour le projet d'Olga Bushkova, car elle seule permet de rendre compte de la complexité, de la densité et de la dimension intime de son récit. Le livre offre un espace séquentiel et modulable, où s'articulent images, textes, archives et motifs récurrents, épousant la temporalité fragmentée du désir et de l'attente. Il permet au lecteur d'entrer dans une expérience immersive, de manipuler le récit à son propre rythme, de revenir en arrière, de s'arrêter sur un détail, de ressentir la répétition ou la rupture : autant d'éléments essentiels à la compréhension de la dynamique conjugale et du temps suspendu qui traversent l'œuvre. Contrairement à une exposition ou à un

⁹⁵ Citation extraite de *APOLIS*, Arash Favez, Spector Books.

format numérique, le livre instaure une proximité physique et émotionnelle : il se tient dans les mains, se feuillette, se découvre dans l'intimité, à l'abri du regard collectif. Cette matérialité renforce la dimension autobiographique du projet.

Ce médium qu'est l'édition assure trois fonctions mémorielles cruciales. Elle pérennise les récits en résistant à l'obsolescence technologique (contrairement aux formats numériques). Elle facilite leur circulation, puisque le livre voyage, se prête ou se collectionne. Enfin, elle permet leur réinterprétation, chaque lecture actualisant le récit⁹⁶. L'édition photographique ne se contente pas de documenter les récits intimes, elle les construit par ses choix matériels et narratifs. Entre archive familiale et œuvre artistique, entre objet personnel et bien culturel, le livre s'impose comme le médium idéal pour transformer l'expérience individuelle en patrimoine partagé. Comme l'écrit Susan Sontag, « les photographies survivent aux gens, et les livres aux expositions »⁹⁷.

⁹⁶ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Harvard University Press, 1997.

⁹⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2003, p. 156.

Partie 3 - II. L'intime exposé : du dispositif mural à l'installation

Dans l'art contemporain, la photographie occupe une place centrale dans la mise en scène de l'intime. Longtemps assignée à l'accrochage mural, où elle servait de support au récit autobiographique ou familial, elle tend aujourd'hui à s'émanciper du cadre pour investir l'espace d'exposition de manière plus immersive et sensorielle. Ce déplacement du dispositif photographique traditionnel vers des installations traduit une volonté de renouveler la transmission de la mémoire personnelle : il ne s'agit plus seulement de montrer des images, mais de faire de la photographie un vecteur d'expérience, de partage et d'émotion.

La scénographie photographique, en jouant sur l'agencement des images, les formats, la lumière et la relation au corps du spectateur, devient un véritable langage qui permet d'explorer la fragmentation de la mémoire, la cyclicité du souvenir ainsi que la tension entre présence et absence. En investissant l'espace, la photographie dialogue avec d'autres médiums, objets, textes, sons afin de composer des dispositifs hybrides, où l'intime se donne à voir, à ressentir et à penser autrement.

Il s'agira d'approfondir la réflexion sur la scénographie photographique à partir de l'œuvre d'Ana Casas Broda, en analysant comment ses choix d'accrochage, de formats et de mise en espace transforment la réception du récit. Puis, à travers l'exemple de Côme Clérino, nous verrons comment la photographie, en s'intégrant à l'installation, ouvre de nouvelles voies pour l'exposition de l'autobiographie et la matérialisation de la mémoire individuelle et collective.

A. Scénographie photographique et narration de l'intime

Mettre en espace une autobiographie, ce n'est pas simplement un dispositif qui vise à illustrer un récit de vie, mais il s'agit d'inventer des formes artistiques qui sont capables de traduire la complexité de l'intime. Cette scénographie du soi mobilise dès lors des dispositifs qui lui sont propres, au travers des objets, des images, et des agencements, qui, loin d'être un simple affichage,

participent à la construction et à la transmission d'une mémoire dite personnelle. Il s'agit d'interroger comment l'espace d'exposition devient le lieu d'une narration « incarnée », où se rejouent les liens entre la mémoire, l'identité et le regard du spectateur.

Sophie Calle rassemble, dans sa série *Histoires Vraies* exposée en 2004 à la galerie Arndt & Partner à Berlin, des fragments de vie, des anecdotes personnelles, parfois dissonantes, qui composent une mosaïque de souvenirs. Ce projet, créé entre 1988 et 1992, mêle photographies et courts textes autobiographiques, et s'est enrichi au fil des années suivantes. Pour cette analyse, je me concentre sur les œuvres issues de cette première période, telles qu'elles ont été présentées lors de l'exposition berlinoise.

L'installation elle-même propose une scénographie de l'intime, loin de tout effet spectaculaire, misant sur la suggestion et la discrétion. Les histoires, tapées à la machine et suspendues à hauteur des yeux, invitent à une lecture attentive et directe, tandis que les grandes photographies en noir et blanc, simplement posées au sol contre le mur, imposent au visiteur un léger mouvement du corps pour les découvrir. Ce choix de présentation crée un subtil déséquilibre dans l'espace, obligeant à alterner entre la frontalité des textes et la posture plus humble requise pour regarder les images.

Ce décalage dans l'espace crée une tension sensorielle : c'est le mouvement du corps, s'approcher, s'éloigner, parcourir l'installation, qui vient activer la mémoire du visiteur. Sophie Calle renverse ici la hiérarchie habituelle entre texte et image : les textes, d'une sobriété presque clinique (« J'ai attendu qu'il s'endorme. J'ai pris des photos. »), tranchent avec la présence troublante des photographies, marquées par des flous, des cadrages spontanés, ou encore des détails comme une cravate. Plutôt que d'illustrer les récits, ces images agissent comme des *puncta* au sens de Barthes⁹⁸ : des points de contact, des blessures visuelles qui résistent à toute tentative d'explication rationnelle. L'objectif n'est pas de documenter, mais de faire ressentir la distance entre ce qui est dit et ce qui est montré.

⁹⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 49-51.

La scénographie plonge ainsi le visiteur dans une position ambiguë, à la fois voyeur et témoin, le jeu sur la hauteur des œuvres impose une lecture à la fois morcelée et physique, où chacun doit recomposer lui-même le lien entre mots et images. L'accrochage, volontairement non linéaire, accentue cette impression de discontinuité, rappelant la notion d'« extensions du soi » de Susan Pearce, où les objets personnels servent de relais à une mémoire éclatée.⁹⁹ En laissant les photographies simplement posées au sol, Calle introduit une forme de fragilité : les images paraissent précaires, exposées, comme des souvenirs encore en train de se déposer. Cette démarche fait écho à la réflexion de Georges Didi-Huberman sur la « condition d'archive »¹⁰⁰ : ce qui importe n'est pas de tout montrer, mais de faire surgir une présence à partir de quelques traces.

L'installation devient alors un espace d'expérimentation, où, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, il s'agit moins de « montrer » que d'« exposer »¹⁰¹ : l'intime n'apparaît que par fragments, dans l'entre-deux du visible et du caché. La neutralité de l'espace, la lumière blanche, l'absence de vitrines ou de socles contribuent à cette économie de moyens, recentrant l'attention sur la relation entre texte et image. Il en résulte une forme d'intimité à distance : le spectateur, tenu physiquement à l'écart par le dispositif, est pourtant invité à une proximité émotionnelle, à laisser émerger ses propres résonances à partir des fragments proposés.

En invitant le visiteur à combler les silences et à reconstruire un récit à partir de bribes, Sophie Calle interroge la manière dont l'intime peut s'exposer sans filtre, dans une continuité visuelle et narrative assumée. Cette question trouve un écho dans le travail d'Ana Casas Broda et son projet *Kinderwunsch*, présenté au Museo de la Ciudad de México en 2019, qui explore une autre façon de mettre en espace l'autobiographie.

L'espace scénographique est plongé dans une lumière tamisée et est structuré par un accrochage linéaire de photographies de grand format, disposées à hauteur du regard sur des murs sombres. Cette disposition crée un couloir visuel qui guide le visiteur, l'invitant à parcourir le récit de la maternité comme une traversée physique et psychique. Les images, qui alternent scènes de nudité,

⁹⁹ Susan Pearce, *Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992.

¹⁰⁰ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 143-145.

¹⁰¹ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 81-83.

moments de soin, jeux ou épuisement, témoignent de la complexité des émotions liées à la grossesse, à l'accouchement et à la parentalité.

Lorsque nous entrons dans la salle d'exposition, dès la première image, le spectateur est confronté à une grille composée de photographies de tailles égales, méticuleusement alignées. Ce dispositif visuel n'est pas anodin : il fonctionne comme une tentative de mise en ordre du chaos mémoriel, une façon de rendre lisible et maîtrisable un vécu intime, souvent fragmentaire, qui est une caractéristique de l'autobiographie familiale. Cette structuration rappelle le concept de « tableau » développé par Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*¹⁰², où la grille devient un outil de savoir : elle classe, ordonne, rend visible, et donc, exerce un certain contrôle sur la matière autobiographique. En somme, la grille offre à Ana Casas Broda une surface de projection pour organiser ses souvenirs corporels, ses moments de maternité, ses douleurs et ses joies, tout en leur imposant une forme rationnelle.

Cependant, cette esthétique froide et rigide de la grille entre en tension directe avec la charge émotionnelle des images qu'elle contient. Les photographies exposent des corps vulnérables, des enfants, des cicatrices, des scènes de maternité marquées par l'ambivalence des sentiments. Ce contraste entre la structure objective et le contenu affectif rejoint la réflexion de Georges Didi-Huberman sur la dialectique de l'image : la grille, en tant que structure rationnelle, canalise et contient des états, parfois même traumatiques, en leur donnant une certaine maîtrise. L'émotion, selon Didi-Huberman, naît précisément dans l'intervalle entre la froideur de la structure et le débordement du vécu intime : la grille ne neutralise pas l'affect, elle le rend d'autant plus perceptible par son contraste.

La grille évoque aussi l'univers de l'archive : elle rappelle la logique de l'album de famille ou du mur d'archives, où chaque image est soigneusement consignée pour lutter contre l'oubli. Mais cette volonté d'archivage n'est pas sans ambivalence : la grille, en enfermant chaque photographie dans une cellule, peut aussi être perçue comme un dispositif de contrôle, voire d'enfermement. Elle symbolise à la fois la protection (mettre en cadre, préserver) et la contrainte (assigner une place,

¹⁰² Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966.

limitée). Cette dualité se retrouve dans la métaphore du grillage ou du damier, qui renvoie à l'enfermement, la stratégie, la répétition et à l'obsession de maîtrise dans le processus autobiographique. Enfin, l'usage de la grille s'inscrit dans une tradition de l'art autobiographique contemporain, où elle sert à fragmenter l'identité et à montrer sa multiplicité. Des artistes comme Michael Schmidt au Jeu de Paume, dans son exposition *Une autre photographie allemande*¹⁰³, ont utilisé ce dispositif.

La scénographie met en scène une photographie monumentale occupant tout le mur du fond : il s'agit d'un portrait du fils de l'artiste, dont la tête est couverte de mousse ou de savon, motif récurrent dans la série et symbole du soin maternel, du jeu et de la transformation. Ce choix visuel place l'enfant au centre du dispositif, affirmant la centralité du lien mère-enfant dans l'expérience de la maternité telle que la conçoit Ana Casas Broda. De part et d'autre, les murs latéraux accueillent une succession de photographies de différents formats, représentant des scènes du quotidien familial : moments de tendresse, de jeu, de fatigue ou de soin, qui témoignent de la complexité, de l'ambivalence et de l'intensité émotionnelle du vécu maternel. Les textes intégrés sur les murs, extraits de journaux ou réflexions autobiographiques, dialoguent avec les images pour enrichir la narration et faire ressentir la tension entre réalité vécue et reconstruction artistique.

L'hybridation des supports, que ce soit les photographies, les vidéos intégrées, les textes affichés ou projetés traduit la pluralité des sources de la mémoire familiale : albums photo, récits oraux, vidéos domestiques, lettres. Les éléments choisis, souvent transformés ou recomposés, prennent la forme d'archives personnelles dont le traitement, flou, noir et blanc, mise en scène, en fait des matières émotionnelles, subjectives, plus que des preuves objectives. La scénographie s'inspire aussi de l'espace domestique : murs gris, formats réduits et lumière tamisée créent une ambiance intime, presque celle d'une chambre ou d'un salon, invitant le spectateur à pénétrer dans une pièce propre à l'univers autobiographique. Cette proximité est renforcée par la disposition des œuvres à hauteur du regard et l'atmosphère silencieuse, favorisant l'immersion, le recueillement et l'empathie, à la manière d'un album intime feuilleté dans la confidence. Malgré son ancrage dans une histoire

¹⁰³ Exposition *Michael Schmidt. Une autre photographie allemande*, Jeu de Paume, Paris, 8 juin – 29 août 2021, <https://jeudepaume.org/evenement/exposition-michael-schmidt/>.

individuelle, l'exposition mobilise des codes visuels universels qui font écho à la mémoire collective du visiteur, transformant la mémoire privée en miroir potentiel de l'expérience de chacun. Enfin, la répétition d'images, les boucles vidéo et les fragments textuels instaurent une temporalité cyclique, caractéristique des récits familiaux marqués par le retour du souvenir et la persistance de l'absence. Ainsi, la scénographie, loin de n'être qu'un décor, active la mémoire affective et propose un espace de partage, de reconnaissance et d'identification, donnant forme à l'intime dans toute sa complexité contemporaine.

Cette salle se distingue des autres espaces par le parquet en bois clair qui contraste avec les murs de couleur blanc, ce qui confère à la pièce une chaleur domestique un lieu d'intimité, évoquant un espace de vie plus qu'une pièce muséale. Cette matérialité du sol renforce l'idée d'un retour à l'espace privé, à la maison, qui est la thématique centrale de l'artiste. Sur le mur de droite figure une grille de quatre images, qui attire particulièrement l'attention, il s'agit de natures mortes, dont le motif principal est constitué de mèches de cheveux, d'amas de poils et de fragments corporels. Ce choix iconographique déplace le regard du spectateur de la représentation directe du corps vers ses traces, ses restes. La grille, par sa structure régulière et froide, organise ces éléments en un tableau quasi scientifique, rappelant à la fois l'archivage et la collection. Les cheveux, souvent associés à la mémoire, à l'identité et à la transmission, deviennent ici des objets de réflexion sur la matérialité du corps, la fragilité et la persistance de l'intime.

Cette juxtaposition de natures mortes et de photographies de maternité, visibles sur les autres murs, crée une tension expressive : d'un côté, la chaleur de la chair, la proximité des corps, la tendresse des gestes ; de l'autre, la froideur méthodique de la grille et la distance analytique du regard posé sur les restes corporels. Ce contraste invite à une réflexion sur la mémoire familiale : ce qui subsiste, ce qui disparaît, ce qui se transmet au-delà de la présence physique.

Le projet de l'artiste Ana Casas Broda illustre la complexité des dispositifs contemporains de mise en espace de l'autobiographie. Loin de se réduire à un simple décor, la scénographie articule des éléments hétérogènes, comme la grille, qui fonctionnent à la fois comme un outil de classement, un

support de mémoire et un symbole de contrainte. Ces structures contrastent avec la chaleur des scènes domestiques, la matérialité des traces corporelles et la dimension cyclique du souvenir.

Cette hybridation des formes et des registres permet à l'exposition de dépasser la simple restitution biographique : elle propose un espace de partage où la mémoire individuelle se fait miroir de la mémoire collective, où l'intime devient un bien commun, à la fois singulier et universel. En confrontant le visiteur à la tension entre structure et débordement affectif, entre présence et absence, entre archive et vécu, Ana Casas Broda renouvelle la manière de penser la transmission familiale et la représentation du corps dans l'art contemporain.

B. De la photographie à l'installation : l'exemple de Côme Clérino

Dans son œuvre *Un souvenir qui se porte* (2022), Côme Clérino explore la manière dont la mémoire s'incarne et se transmet à travers les objets, interrogeant la persistance des traces laissées par ceux qui ne sont plus là. Par une approche à la fois sensible et conceptuelle, il met en scène la façon dont le passé, le souvenir et la mémoire individuelle ou collective continuent d'habiter le présent, parfois de façon manifeste, parfois sous des formes plus diffuses. L'exposition se présente comme une véritable archéologie intime : chaque artefact, chaque image, chaque fragment devient le témoin d'une histoire, le relais d'une filiation ou l'empreinte d'un corps absent. En passant de la photographie à l'installation, Clérino ne se contente pas de représenter l'intime : il l'inscrit dans l'espace, invitant le visiteur à une expérience sensorielle et réflexive où la mémoire se fait matière, présence et absence à la fois.

Chez Clérino, l'objet n'est jamais neutre : il est chargé d'histoires, de gestes, de transmissions. Il est à la fois archive, réceptacle et relais d'une mémoire incarnée. Dès les premiers instants de *Un souvenir qui se porte*, le visiteur est plongé dans une performance inaugurale poétique et symbolique. Un performeur, ici vêtu de plusieurs couches de vêtements, les retire lentement un à un. Chaque pièce est ensuite accrochée au mur ou posée au sol, dans un geste qui semble réfléchi, presque rituel. Cette

action répétitive, intime et silencieuse, tisse un récit non-verbal où chaque vêtement devient une extension directe du corps et de son histoire. Ce n'est pas seulement le vêtement en tant qu'accessoire quotidien qui est ici mis en avant, mais le vêtement comme mémoire vivante, comme enveloppe du passé. À travers cette chorégraphie de la « dépossession », Clérino invite à une réflexion sur les strates du souvenir. Chaque pièce retirée symbolise un moment de vie, une relation, une époque, un événement enfoui dans la mémoire corporelle. Le vêtement porte en lui la trace de ceux qui l'ont porté, non seulement physiquement (par sa forme, son usure, ses plis, et même ses coutures), mais aussi affectivement : il conserve la mémoire du toucher, celle de la chaleur, parfois même de l'odeur. Ces éléments sensoriels, souvent absents des représentations muséales traditionnelles, réactivent ici la charge émotionnelle des objets personnels.

Ce geste de mise à nu n'est pas ce que l'on pourrait qualifier d'un simple abandon. C'est plutôt ici un acte de transmission. En étant offert à l'espace d'exposition, le vêtement se transforme en « objet-relique », « objet-don ». Il quitte alors la sphère privée pour entrer dans un espace partagé, public, tout en conservant sa charge intime. Côme Clérino opère ainsi un double déplacement : d'abord du corps à l'objet, puis de l'objet au spectateur. Chaque spectateur devient alors un potentiel dépositaire de ce souvenir incarné. Ce n'est pas un geste purement autobiographique mais une circulation du souvenir, quelque peu à la manière d'un lien.

À cette première couche visuelle et gestuelle vient s'ajouter une dimension sonore et vibratoire qui enrichit l'expérience perceptive du spectateur. Des voix enregistrées, cachées dans des jarres en céramique que le performeur porte, résonnent dans l'espace. Ces fragments vocaux, plus ou moins identifiables, se diffusent à travers ces contenants, faisant de ces objets des vecteurs d'une mémoire vocale. Les jarres, avec leur forme ancienne, évoquent des récipients funéraires, des amphores antiques ou des urnes, rappelant des pratiques de préservation du souvenir. Cependant, ici, ce n'est ni la cendre ni le corps qui est conservé, mais la voix : cette essence fragile et immatérielle de la présence humaine.

La voix portée par l'objet devient alors un support de mémoire orale, une mémoire vivante qui flotte dans l'espace, entre les corps présents et les absents. L'artiste brouille délibérément les

frontières entre le matériel et l'immatériel, et surtout entre le visible et l'invisible. Ces voix, par exemple, ne sont pas directement identifiées : elles peuvent être celles de proches, des voix fantomatiques, ou des voix collectées, peu importe. Ce flou d'identification permet au spectateur de projeter ses propres souvenirs, ses propres disparus, ses propres récits sur ces objets porteurs de parole. Les jarres adoptent cette dimension de rituelles : elles cristallisent une relation entre le vivant et le disparu, entre le corps performé et la mémoire familiale ou ancestrale qu'il évoque. Leur manipulation par le performeur illustre d'ailleurs, leur importance : il les soulève, les porte, les dépose avec soin, comme on traiterait des objets sacrés. L'objet n'est plus simplement utilisé ou exposé, il est manipulé dans un rapport de soin, de respect, de mémoire.

Au-delà de la performance physique et rituelle, l'œuvre de Clérino vise à matérialiser une mémoire familiale et personnelle à travers des moyens plastiques qui se trouvent être intégrés dans la matière même des œuvres présentées. L'un des exemples les plus forts de cette mémoire incarnée se trouve dans la réinterprétation d'un motif floral, provenant d'un chemisier porté autrefois par l'arrière-grand-mère de l'artiste. Ce motif n'est pas reproduit tel quel, mais absorbé, filtré et réinterrogé par le cyanotype. Sur la surface, les contours du motif viennent se fondre dans une portrait pictural vaporeux, le cyanotype renforce cette idée de l'abstraction, les contours et les motifs perdent en précision. Le choix du procédé est pensé avec intelligence : il représente une stratégie de réminiscence, un procédé de résurgence mémorielle qui rejette la clarté, la précision et l'archive « nette ».

Il révèle alors ce qui persiste dans la mémoire sans s'y ancrer, une image qui tremble, semblable à un souvenir que l'on essaie de saisir sans réellement y parvenir. Le motif en souvenir plutôt qu'une preuve. En évitant toute restitution photographique ou mimétique, Clérino choisit de privilégier l'évocation à la démonstration, l'émotion à la documentation. Le flou se transforme en un langage plastique de l'absence, à nuancer cependant : une absence vivante, réactivée dans le présent de la création. La figure de l'arrière-grand-mère, bien que jamais représentée directement, se manifeste par fragments, par empreinte matérielle et par capillarité affective.

Cette initiative se consolide, dans un geste marquant de l'exposition : la mise en avant d'un plat de spaghetti bolognaise, une recette transmise par le père de l'artiste, figée dans une sculpture en verre.

Cette œuvre évoque de manière directe la mémoire culinaire, souvent oubliée dans les formes traditionnelles de la mémoire familiale. Le plat, de nature périssable, se transforme ici en une « nature morte » contemporaine, capturée dans un matériau transparent, froid, rigide. La tension entre la chaleur de l'intime symbolisée par le plat partagé en famille autour d'une table, dans des gestes répétés et affectueux, et la froideur du verre, un matériau de conservation, d'exposition, voire de muséification, constitue le cœur même de l'œuvre. En immobilisant la nourriture dans une matière inerte, Clérino tente de rendre palpable la fragilité du souvenir, toujours menacé : d'un côté par le temps, l'oubli, de l'autre par la rupture des rituels, la perte des recettes et des gestes.

Ce contraste entre la chaleur du souvenir et la froideur du contenant soulève également une question plus vaste : celle de la préservation de l'intime dans l'espace public de l'art. Que reste-t-il d'un souvenir lorsqu'il est figé, exposé, arraché à son contexte d'origine ? Le plat familial, déplacé du foyer au socle d'exposition, change de statut : il n'est plus un simple plat, mais un symbole et de transmission, et de perte. C'est dans ce double mouvement de célébration de la mémoire et de la prise de conscience de son caractère éphémère, que réside la force de l'œuvre.

Dans la dernière partie de l'exposition, Clérino change habilement d'approche, en passant d'un registre personnel à une collecte de souvenirs partagés, amorçant ainsi un passage du « je » au « nous ». Ce changement vient se manifester à travers une œuvre : une valise ouverte, où chaque artiste invité a été encouragé à déposer un objet personnel. Ce procédé vient agir comme une archive collective, un réceptacle de récits variés où chaque objet agit comme porteur d'une histoire vécue. La valise, en tant que forme plastique et symbolique, oriente notre regard vers l'idée de mémoire en mouvement. Elle évoque le voyage, l'exil, le déplacement, mais aussi l'intimité des objets que l'on choisit d'emporter, ce que l'on souhaite préserver, conserver, transmettre. C'est à la fois un espace de passage et de protection, entre sécurité et ouverture.

Seize artistes et designers ont été conviés afin de proposer un ou plusieurs objets qui refléteraient ces souvenirs qui symboliseraient pour eux les histoires de famille marquées par le départ et l'absence. Par exemple, Pablo Jomaron a inséré dans cette valise le portrait de son père tenant le portrait de sa femme, Valentin Vie Binet, lui, a tenté de rendre hommage à sa grand-mère et aux repas familiaux en

créant des couverts en céramique. L'écriture est également présente, dans le poème écrit par Florian Cochet, ce sont des chants lointains et des souvenirs pluriels qui y figurent. En rassemblant des objets variés tels que des coupes, des bijoux, des bonbons, des portraits ou des textes, la valise devient le théâtre d'une hétérogénéité : chaque objet, dans sa banalité apparente, porte une charge émotionnelle, biographique, souvent silencieuse mais bien significative. En invitant d'autres artistes à participer, Clérino désindividualise le souvenir, le sort de sa sphère privée pour l'ouvrir à l'autre. Le souvenir devient une matière partagée, un matériau commun que chacun peut enrichir, réinterpréter, toucher. Ce choix d'une mémoire collaborative permet de repenser l'objet non plus comme une simple trace ou un vestige, mais comme un élément constitutif d'un récit polyphonique, où les voix, les trajectoires ou encore les émotions se croisent sans se confondre.

« Le flou laissé quant à la nature exacte du souvenir évoqué me permet de tendre à une certaine universalité. Les collaborations artistiques participent également de ce mouvement. C'est un partage de plusieurs vécus qui, tout en étant chacun singuliers, se rejoignent à différents endroits. Ma proposition, mon souvenir, sont le fil conducteur autour duquel tout s'articule. »¹⁰⁴

Raconter l'intime, le mettre en forme et en espace, s'avère une démarche délicate, tant ces récits se dérobent souvent à la lumière publique. L'exposition de fragments personnels confronte à la difficulté de préserver la pudeur, de ne pas trahir la fragilité des souvenirs. Si le médium du livre ou de l'édition semble, de prime abord, offrir un écrin naturel à ces récits sensibles, c'est qu'il permet une lecture à son rythme, dans un rapport direct et presque secret entre l'auteur et le lecteur. Pourtant, transposer cette intimité dans un espace d'exposition collectif soulève de nouveaux défis : comment faire ressentir la dimension privée d'une histoire, sans la diluer dans la neutralité d'un lieu public ?

Cette question s'est posée avec acuité lors de la présentation de mon projet *Fautes d'amour* à l'exposition « Vert de gris » en décembre 2024. En investissant l'espace d'une chambre reconstituée, j'ai cherché à recréer une atmosphère propice à la confiance et à la contemplation.

¹⁰⁴ Côme Clérino, Entretien, CNAP (Centre national des arts plastiques), 2022. Consulté en mai 2025. Disponible sur : <https://www.cnap.fr>

Le lit, la commode, la télévision cathodique diffusant la voix de ma mère et des archives familiales : chaque élément visait à inviter le spectateur à pénétrer dans une mémoire partagée, à ressentir la fragilité des liens et des souvenirs. Pourtant, malgré la scénographie minimaliste, j'ai perçu les limites de l'exposition : le passage du privé au public, du secret à la monstration, ne va jamais de soi. L'intimité se dilue parfois dans la circulation des regards, et la charge émotionnelle du récit familial peut se perdre dans la neutralité du lieu.

C'est dans cette impasse que l'édition s'est révélée comme une alternative précieuse. Le livre, par sa forme, offre un espace de repli, une temporalité différente, où le lecteur peut s'immerger à son rythme dans le récit. Loin de l'exposition collective, il restitue la dimension du secret de l'histoire, permettant à l'intime de s'exprimer sans être exposé. Le motif du « je me souviens », fil conducteur de mon édition, m'a permis de rassembler des fragments de mémoire, de les organiser dans une narration personnelle et sensible, tout en laissant au lecteur la liberté d'y projeter ses propres souvenirs.

Ce choix du livre n'est pas une solution de facilité, mais bien une réponse réfléchie à la difficulté de donner forme à l'intime. Il s'agit de repenser les modalités de monstration, de détourner l'espace d'exposition traditionnel pour le rendre plus accueillant à la fragilité du récit personnel, ou de privilégier des supports qui respectent la pudeur et la densité de la mémoire familiale. En définitive, raconter l'intime, c'est toujours chercher l'équilibre entre la nécessité de partager et le besoin de préserver. L'édition, dans ce contexte, apparaît comme un médium privilégié : elle permet d'ouvrir un dialogue discret, de transmettre une histoire sans l'exposer, et de réinventer, à chaque page, la possibilité d'une mémoire partagée.

Ainsi, mon expérience m'a appris que la mise en espace de l'intime ne se limite pas à une question de dispositif scénographique, mais relève d'un véritable choix éthique et poétique. C'est dans la recherche du médium juste, dans l'attention portée à la forme et au rythme du récit, que l'on parvient à préserver la force et la délicatesse de l'histoire familiale. L'édition, en ce sens, n'est pas

seulement un support : elle devient un espace-refuge, un lieu de rencontre entre le passé et le présent, entre l'auteur et le lecteur, où l'intime peut enfin trouver sa juste place.

Partie 3 - 3. L'archive recomposée : IA, mémoire éphémère et récits personnels

Les technologies numériques ont profondément transformé notre rapport à la mémoire, en bouleversant à la fois ses modes d'archivage et ses modalités de transmission. Grâce à leur capacité à capturer, stocker et diffuser des éléments de l'intime, elles rendent visibles des fragments de vie qui, auparavant échappaient à toute forme de conservation. L'immédiateté et la profusion des images numériques, qu'elles soient partagées sur les réseaux sociaux ou stockées sur des plateformes dématérialisées, ont redéfini les contours de la mémoire individuelle et collective, la faisant basculer dans une logique d'actualisation permanente. Cette mémoire « augmentée », sans cesse alimentée et reconfigurée, semble capable de fixer ce qui, autrefois, appartenait à l'éphémère. Mais elle interroge en retour : que devient l'intime lorsqu'il se transforme en un objet de consommation numérique, potentiellement modifiable à l'infini ? Perd-il de sa singularité, de sa fragilité, de son ancrage corporel et matériel ?

Dans ce contexte, l'intelligence artificielle apparaît comme un nouvel outil de création, mais aussi comme un opérateur du récit de soi. Elle permet de produire des images inédites à partir d'archives, de combler des absences, d'inventer des généalogies alternatives ou de simuler des souvenirs. De nombreux artistes explorent ces potentialités pour questionner l'identité, le deuil, l'héritage. En générant des photographies à partir de bases de données, de visages disparus ou de souvenirs lacunaires, l'IA devient un vecteur de narration spéculative, capable de suppléer l'absence d'archives matérielles, mais aussi de redoubler leur perte. Car à mesure que les images migrent vers des supports numériques instables et éphémères, la matérialité des souvenirs : albums de famille, tirages argentiques, objets, tend à disparaître. Ce glissement fragilise notre ancrage dans une histoire vécue,

en substituant à la trace tangible une image simulée, souvent déconnectée de toute temporalité réelle.

Loin de simplement documenter, ces technologies engendrent une mémoire reconfigurable, fluide, parfois falsifiable. Elles posent alors une question essentielle : comment construire un récit intime dans un monde où les traces se dématérialisent, où les souvenirs peuvent être synthétisés, et où l'archive elle-même devient une fiction malléable ? L'émergence de projets comme *Genealog.IA* de Luca De Jesus Marques, *Imagined Images* de Maria Mavropoulou ou *Mémoire éphémère* explore ces interrogations à travers des dispositifs hybrides, à la frontière du documentaire, de la mémoire affective et de l'imaginaire généré.

A. Le moi scénarisé : réseaux sociaux et consumérisation de l'intime

Les réseaux sociaux ont radicalisé ce paradoxe en transformant l'exposition de soi en performance médiatique. Sur Instagram, chaque publication opère comme un acte scénarisé, redessinant les frontières entre sphère intime et espace public. La photographie numérique permet la diffusion instantanée, ce qui peut, d'une part, démocratiser l'accès à l'intime, mais également, effacer les frontières entre public et privé. Les images, soumises à un processus permanent de réédition, de filtrage et de recontextualisation, deviennent des artefacts collectifs, sujets à interprétations multiples et détournements. La performance *Excellences et Perfections* (2014) de l'artiste argentine Amalia Ulman illustre parfaitement cette mise en scène critique de soi sur les réseaux. Sur une durée de cinq mois, Ulman simule sur Instagram la transformation d'une jeune femme après une rupture : chirurgie esthétique, adoption d'un régime strict, changement de look,

lifestyle de type *it-girl*¹⁰⁵. Tout est minutieusement construit mais présenté comme authentique, sans aucune annonce de performance artistique.

Ce projet s'inscrit pleinement dans la tradition de la performance artistique, entendue comme un acte limité dans le temps, fondé sur l'interprétation et l'action. Une fois la performance achevée, Ulman a supprimé toutes les publications de son compte, ne laissant derrière elle que des captures d'écran dispersées sur le web. Elle utilise les outils propres aux influenceuses : hashtags stratégiques, citations inspirantes, photographies de son corps, de lieux luxueux ou de repas diététiques, jusqu'à simuler une augmentation mammaire grâce à du rembourrage et à Photoshop. En jouant avec les codes esthétiques d'Instagram, elle critique de l'intérieur la logique de consommation de soi. Elle dénonce l'esthétique normée et la marchandisation de l'identité féminine à l'ère numérique.

Cette démarche provocatrice a déstabilisé la critique d'art traditionnelle, certains médiateurs ayant cru à une réelle dérive narcissique d'une artiste émergente. Cette incompréhension initiale montre combien les pratiques numériques échappent aux outils classiques de réception artistique. Ulman, en tant qu'artiste native du numérique, manipule les codes d'un langage que sa génération maîtrise instinctivement : celui de la valorisation de soi par l'apparence, de la séduction algorithmique et de l'hypervisibilité.

Jean Baudrillard anticipe cette dynamique dans *La Société de consommation* (1970) : la « mise en scène hyperréelle » des profils sociaux crée une déréalisation de l'intime, où l'authenticité cède le pas à une esthétique de la séduction algorithmique. L'utilisateur, à la fois auteur et personnage de son récit, incarne ce que Yannick Estienne nomme le « paradoxe de la vie privée (sur)exposée », un équilibre instable entre contrôle et aliénation. Cette logique performative fait de l'intime un bien consommable, où chaque like valide une fiction sociale négociée, comme le montre l'exemple d'Ulman, à la fois applaudie et critiquée pour sa simulation. Les réseaux sociaux ne documentent plus le réel : ils produisent une réalité parallèle, où l'individu devient spectateur de sa propre mythologie.

¹⁰⁵ Le terme *it-girl* désigne, depuis le début du XX^e siècle, une jeune femme devenue une figure emblématique de la mode et de la culture populaire, dont l'apparence, le comportement et le style de vie sont largement médiatisés et imités. Dans le contexte contemporain, notamment sur les réseaux sociaux, l'*it-girl* incarne une construction identitaire performative fondée sur la visibilité et la circulation de son image, reflétant les dynamiques de célébrité et de consommation médiatique propres à la société du spectacle.

L'œuvre d'Ulman ne se contente pas de documenter ce phénomène : elle le rejoue, le pousse à l'extrême, pour en révéler les mécaniques absurdes et les injonctions paradoxales. Elle nous montre aussi combien l'utilisateur devient à la fois voyeur, en suivant des récits de vie intimes, et autocentré, en cherchant à se valoriser dans une boucle infinie de validation sociale. L'intimité sur les réseaux devient une surface, une stratégie de visibilité, un spectacle normé.

Un autre exemple révélateur de cette mise en scène de l'intime dans les sphères numériques est celui du mouvement des «tradwives» qui connaît un regain d'intérêt sur Instagram et TikTok. Ces femmes revendiquent un retour à des rôles genrés traditionnels, valorisant la maternité, la domesticité, la soumission conjugale, et une esthétique ultra-soignée de la vie rurale et familiale. Parmi elles, l'influenceuse américaine Ballerina Farm, active sur Instagram depuis 2018, illustre parfaitement ce phénomène. Son compte met en scène, dans un style léché et bucolique, sa vie de mère au foyer dans une ferme : autoportraits, scènes familiales idéalisées, activités artisanales ou culinaires composent un univers visuel doux et rassurant. Ce profil devient un véritable «album de famille» numérique, un dispositif fictionnel façonné par les logiques de désir, d'identification et de viralité propres aux réseaux.

Les images, bien qu'inscrites dans une esthétique vintage et apaisante, véhiculent un imaginaire normatif et parfois réactionnaire, où l'intimité devient spectacle idéologique. Derrière une apparente authenticité se dissimule une vision du monde conservatrice. Ce type de contenu séduit par sa perfection formelle, mais participe à la construction d'archétypes genrés, où la figure féminine est figée dans une fonction domestique idéalisée. Ainsi, à travers des stratégies différentes comme la provocation critique chez Ulman et l'esthétisation conservatrice chez Ballerina Farm, ces pratiques convergent vers un même constat : la photographie sur les réseaux sociaux ne documente plus l'intimité, elle la fictionnalise. Entre injonction à la perfection, marchandisation des émotions et reproduction d'archétypes sociaux, les récits visuels de soi deviennent des produits culturels à part entière, soumis aux logiques d'attention et d'adhésion.

B. Du manque à l'image : réécrire l'histoire familiale par l'intelligence artificielle

Le projet *Genealog.IA* incarne une métamorphose radicale de la photographie autobiographique à l'ère numérique, où l'intelligence artificielle devient un outil de réinvention généalogique et identitaire. Luca De Jesus Marques, photographe franco-portugais, y explore la tension entre mémoire lacunaire et désir de filiation en générant des portraits d'ancêtres disparus à partir d'autoportraits et de fragments biographiques¹⁰⁶. Ce processus hybride : alimentation d'algorithmes par des *prompts* textuels et visuels, puis matérialisation via des procédés anciens (ferrotype, collodion), transforme l'IA en machine à remonter le temps subjectif, capable de combler les vides d'un arbre généalogique « fantôme ». La démarche révèle un paradoxe : ces images, bien que fictives (« *une infime probabilité de ressemblance* », admet l'artiste), deviennent des reliques familiales crédibles une fois imprimées sur des supports datant des époques concernées.

Ce travail questionne la fabrique algorithmique du souvenir, où l'identité se construit à la croisée du biologique (traits hérités) et du computationnel (modèles *text-to-image* comme Midjourney). En utilisant son propre visage comme base générative, Marques souligne que l'individu est un palimpseste génétique, synthèse de ceux qui l'ont précédé, même lorsque leur existence demeure une énigme¹⁰⁷. L'IA, ici, ne se contente pas de reproduire : elle performativise l'absence, transformant le manque en matière artistique¹⁰⁸.

La comparaison avec Trevor Paglen s'impose : là où *ImageNet Roulette* déconstruit les biais des bases de données, *Genealog.IA* les détourne pour réenchanter la mémoire privée. Le recours à des techniques du XIXe siècle (tirages argentiques dégradés) crée une friction temporelle troublante : ces ancêtres fantasmés semblent jaillir d'un album familial, bien que issus de calculs probabilistes. Ce dispositif interroge notre rapport à l'hyperréalité généalogique, où la crédibilité l'emporte sur la véracité, à l'instar des *deepfakes* historiques évoqués par Joan Fontcuberta. Des études en

¹⁰⁶ « *Il existe très peu si ce n'est aucune photo de ma famille avant la génération de mes parents* » (Luca De Jesus Marques, L'oeil de l'info, 2024).

¹⁰⁷ Collaboration avec sa grand-mère maternelle et ses tantes italiennes pour recueillir des détails physiques (yeux bleus, calvitie)

¹⁰⁸ L'IA devient un « *outil formidable qui permet de représenter l'imaginaire* » tout en matérialisant le manque (Luca De Jesus Marques, Fisheye Magazine, 2024).

psychologie de la mémoire (Hirst, 2009) montrent que les faux souvenirs visuels s'ancrent d'autant plus qu'ils s'appuient sur des détails contextuels plausibles, ce qu'exploite Genealog.IA en intégrant des éléments historico-culturels précis dans ses prompts. L'impact du numérique sur l'intime se mesure aussi dans la dématérialisation de l'archive. Les portraits de Marques, stockés dans le *cloud* avant d'être matérialisés, incarnent une mémoire liquide, constamment recrée, à l'opposé de l'album papier, objet stable mais vulnérable.

Le projet Genealog.IA incarne une bascule anthropologique où l'intelligence artificielle, détournée de ses usages prédictifs (scoring, reconnaissance faciale), devient un outil de réécriture cathartique du passé. Cette démarche rejoint la logique d'Amalia Ulman dans *Excellences et Perfections* (2014), où la plateforme Instagram est transformée en scène rituelle d'une métamorphose identitaire. Ulman utilise les codes narratifs d'Instagram pour fabriquer une fable identitaire, Genealog.IA mobilise l'intelligence artificielle pour recomposer les lignées familiales. L'enjeu n'est plus de prédire, mais de combler les silences (photos perdues, non-dits) par des algorithmes génératifs. Cette approche rejoint les travaux d'Alessandro De Marinis sur la reconstruction archivistique, mais y ajoute une dimension spéculative : l'IA ne documente pas le passé, elle l'invente à partir de ses lacunes.

Ce projet dessine une nouvelle écologie de la mémoire, où l'intime ne se transmet plus par le sang ou les albums, mais par des artefacts dataïsés¹⁰⁹, à la fois fragiles (dépendants des serveurs) et immortels (copiables à l'infini). L'enjeu n'est plus de « développer » ses photos, mais de décrypter les couches de code qui les sous-tendent.

Le projet *Imagined Images* de Maria Mavropoulou explore lui, la rencontre entre photographie familiale et images générées par intelligence artificielle. Les arrière-grands-parents, les grands-parents ainsi que les parents de la photographe ont changés de lieu de résidence plusieurs fois avant sa naissance. Parfois de force, d'autres fois de volonté, c'est pourquoi une majorité des images documentant les événements de leur vie ont été perdues. Elle ne sait pratiquement rien d'eux, hormis ce qu'on lui a raconté, sur ces lieux où ils vivaient, ou encore leur métier. C'est pourquoi

¹⁰⁹ Mémoire dépendante des serveurs mais reproductible à l'infini, opposée à la matérialité vulnérable des albums

l'artiste va confier au logiciel DALL.E.2 les récits familiaux, ses souvenirs personnels ou des instants imaginés afin d'en générer des images afin de réécrire sa propre histoire.

L'artiste a été surprise par la capacité de l'IA à donner des informations spécifiques sur ses images, qu'elle même n'avait pas, comme le lien exact, l'heure spécifique.

Le projet aborde également la dimension de la conservation familiale à travers la forme de l'album photo, envisagé comme une construction narrative hautement codifiée. L'artiste observe que les albums familiaux obéissent souvent à une structure implicite, à un script visuel partagé, fait de moments attendus tels que les fêtes, les voyages ou les réunions, qui véhiculent l'image d'une vie ordinaire et heureuse. Ce canevas, transmis silencieusement à travers les générations et les cultures, peut devenir si normatif que l'absence de certaines scènes dans un parcours personnel suscite un sentiment d'inadéquation. Ainsi, ne possédant aucune photographie de fête d'anniversaire dans son propre album, l'artiste a ressenti le besoin d'en créer, comme pour combler un vide et réparer une mémoire fragmentaire. Ce script de l'album familial devient ainsi un matériau de création, une base à partir de laquelle imaginer et reconstruire des souvenirs.

L'imperfection des visages, flous ou méconnaissables, renforce paradoxalement la portée universelle de ces images. Elles deviennent des fragments partagés, ouverts à l'identification collective. Délignées de tout ancrage biographique précis, ces images acquièrent une aura nouvelle. Elles fonctionnent comme des surfaces sensibles, des déclencheurs sensoriels et émotionnels capables de relier lieux, souvenirs et affects. La mémoire numérique est un processus en constante évolution, où les images sont stockées, partagées, rééditées, et parfois oubliées dans les archives numériques. Cette évolution soulève la question de savoir si, à l'ère numérique, nous perdons le caractère tangible de la mémoire intime, ainsi que l'intégrité de l'image en tant qu'objet matériel. Les IA génératives et les deepface exacerbent ce phénomène en permettant une réinvention algorithmique du passé, brouillant la frontière entre archive et fiction.

Les recherches de Roland Meyer mettent en évidence un constat crucial : l'émergence de l'intelligence artificielle générative dans la création d'images autobiographiques ou familiales ne se limite pas à une innovation technique. Elle révèle et amplifie des logiques idéologiques et esthétiques déjà profondément ancrées. Selon Meyer, l'IA générative fonctionne comme une « machine à nostalgie » et un « amplificateur de stéréotypes », produisant des images qui, loin d'être innocentes, reconduisent et banalisent des représentations issues d'un passé marqué par des normes blanches, occidentales, sexistes et inégalitaires. Ce processus, qu'il nomme « prédiction à rebours », projette un avenir visuel modelé par des schémas culturels conservateurs, comme en témoigne l'appropriation massive, par des groupes néo-fascistes, d'images de familles blanches et blondes pour promouvoir une société réactionnaire.

Cette dynamique n'est pas le fruit du hasard : nourrie par des corpus d'images historiquement biaisés, l'IA reproduit les dominances culturelles, avec des variations selon les plateformes. Midjourney, par exemple, assume ouvertement une esthétique réactionnaire, tandis qu'OpenAI tente d'en atténuer les effets via des mécanismes de « shadow prompting ». Le résultat, qualifié par Meyer de « réalisme de plateforme », est une uniformisation visuelle qui, sous des apparences neutres, efface les diversités et consolide les standards de la bourgeoisie occidentale.

Face à ce risque d'homogénéisation des mémoires, des artistes comme Luca De Jesus Marques (Genealog.IA) ou Maria Mavropoulou (Imagined Images) proposent une contre-offensive critique : ils détournent l'IA pour combler les lacunes des récits familiaux, ressusciter des histoires marginalisées et questionner la fabrique même de la mémoire. Toutefois, ces démarches ne sont pas sans ambiguïté : en empruntant des codes visuels et narratifs préexistants, elles peuvent, malgré elles, perpétuer les conventions de l'album de famille traditionnel, estompant la distinction entre archive et reconstruction fictive.

Ainsi, comme le souligne Meyer, lorsque la technologie dominante ne conçoit l'avenir qu'à travers le prisme d'un passé partial, il devient impératif de questionner collectivement les récits, les valeurs et les exclusions que nous léguons aux images futures. L'IA générative n'est pas un simple instrument de création ou de réparation mémorielle : elle performe, modèle et parfois fossilise nos souvenirs dans des cadres esthétiques et idéologiques contraignants. Cette puissance impose une

responsabilité inédite, à chaque personne et à la société, dans la construction des mémoires et la circulation des imaginaires.

Conclusion

Ce mémoire s'attache à révéler les multiples dimensions de la mémoire familiale telles qu'elles se cristallisent à travers la pratique photographique autobiographique. L'enjeu principal consiste à démontrer comment ce médium hybride parvient à capter autant les strates imaginaires que les traces concrètes de l'histoire familiale. Tour à tour, entre l'enregistrement fidèle et reconstruction subjective, la photographie autobiographique possède cette plasticité unique permettant d'embrasser la mémoire familiale dans toute sa complexité.

La photographie familiale devient le réceptacle d'une accumulation de symboles dont la société a progressivement effacé l'origine. La mémoire familiale, qui devrait pourtant ancrer notre rapport au monde dans une expérience tangible, s'est transformée dans l'imaginaire collectif en une construction nébuleuse. En croisant des approches esthétiques, sociologiques, historiques et psychanalytiques, il a été possible d'identifier une partie des divers mécanismes à l'œuvre dans ces représentations familiales. Ce parcours a nécessité quelques détours par l'histoire de l'art, pour en saisir l'héritage symbolique, avant de tracer une chronologie marquée par les évolutions dans la perception de cette mémoire intime.

Les images de la famille répondent aux injonctions sociales de leur époque.

Bien que souvent éloignées de la réalité, elles épousent les idéologies dominantes, au risque parfois de verser dans la manipulation. Ces images évacuent toute dimension réflexive, et c'est précisément leur fonction : saturer l'espace visuel pour répondre à nos fantasmes collectifs. Malgré la richesse des expériences familiales et les potentialités infinies du médium photographique, la représentation de la mémoire familiale se trouve réduite à quelques clichés éculés.

Cette alternative, incarnée par des démarches artistiques contemporaines telles que l'autobiographie photographique, les albums déstructurés ou encore les récits visuels fragmentés, semble à première vue instaurer une rupture radicale avec les représentations convenues. Les archives familiales objectives (lettres, documents officiels, enregistrements sonores) ont constitué ce premier point

d'entrée. Contre toute attente, ces traces brutes révèlent une esthétique propre et ouvrent des perspectives formelles inédites, mais leur témoignage reste partiel. La mémoire ne se transmet jamais intégralement, et ces documents n'offrent qu'une compréhension fragmentaire des dynamiques familiales.

Les albums privés, soigneusement composés, révèlent certes des aspects négligés par les représentations dominantes, mais évitent scrupuleusement tout ce qui pourrait perturber l'image idéalisée de la famille. Pas de conflits, pas de ruptures, pas de silences douloureux. En définitive, la vérité familiale se niche dans l'entre-deux des images. Elle est à la fois dans le sourire figé des portraits de groupe et dans les pages arrachées des albums, dans les photos officielles et dans les instantanés volés.

Les images-chocs, si nécessaires pour briser l'hégémonie des représentations convenues, ont cependant leurs limites. La monstration crue des traumatismes familiaux, bien que légitime, risque de réduire la complexité mémorielle à sa seule dimension spectaculaire. En reconnaissant à la photographie autobiographique sa capacité à fonctionner comme un système global, nous pensons qu'elle peut opérer la synthèse entre imaginaire familial et réalité sociale, sans qu'aucune image ne prétende à la suprématie. Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille rejeter la dimension esthétique de la mémoire. Les mythes familiaux en constituent l'âme, au même titre que les faits historiques. Les nier, comme le font certaines approches purement documentaires, reviendrait à appauvrir irrémédiablement la richesse de cette mémoire.

Authenticité et nostalgie ne sont pas à rejeter, mais à restituer dans un cadre représentationnel assez large pour en révéler les mécanismes.

À l'ère des réseaux sociaux, l'image communicationnelle a redéfini les frontières du médium. Tout peut devenir support mémoriel, les critères techniques s'assouplissent, et la pratique se démocratise. Dans ce nouvel espace, la mémoire familiale se réinvente et se connecte. Même si persiste un paradoxe entre des utilisateurs en quête de racines idéalisées et les modalités contemporaines de partage, émergent des formes narratives inédites.

Pour la première fois, les membres des familles peuvent construire eux-mêmes le récit de leur histoire. Et si une partie de cette production s'inscrit dans la continuité des représentations traditionnelles, on observe des ruptures significatives. La mémoire familiale s'ouvre désormais à des problématiques autrefois perçues comme extérieures à son domaine : questions de genre, souffrances psychiques, précarités sociales... Autant de réalités qui viennent aujourd'hui redéfinir et enrichir sa configuration.

Désormais, une nouvelle génération s'empare de ces questions et réinvente la narration familiale. Des enfants, des petits-enfants, des membres éloignés de la famille recomposent cette mémoire à travers leurs propres images. Bien qu'émanant souvent de pratiques amateurs, ces productions construisent progressivement un réseau visuel cohérent qui s'apparente, à sa manière, à une démarche documentaire. Ces nouveaux narrateurs familiaux utilisent l'album intime comme support à leurs récits personnels, créant ainsi un pont entre mémoire collective et expérience individuelle. Le numérique permet de réduire l'écart entre les différentes perceptions générationnelles, créant une sensibilité commune malgré la dispersion géographique des familles contemporaines. Cette hybridation rend possible la rencontre de mémoires que tout semblait opposer, à travers l'adoption de codes visuels partagés. L'immédiateté propre aux images numériques a donné naissance à une nouvelle grammaire visuelle familiale, générant des correspondances inattendues entre des histoires pourtant distinctes.

L'étude de ces mutations doit se poursuivre pour comprendre comment se recompose en temps réel l'imaginaire familial.

La puissance de cette iconographie émergente tient autant à sa viralité potentielle qu'à la place centrale qu'occupent désormais les réseaux sociaux dans nos constructions identitaires.

Il est donc logique que la transformation des représentations familiales passe largement par ces canaux. Un autre bouleversement notable réside dans la visibilité nouvelle accordée aux figures marginalisées des albums traditionnels : oubliés, exclus, ou simplement relégués au second plan.

Les membres de familles recomposées, les branches coupées, les «mauvais sujets» utilisent aujourd'hui la photographie pour révéler la poésie cachée de leurs histoires parallèles.

Nous pourrions aller plus loin : la famille «originelle», idéalisée, n'existe plus aujourd'hui qu'à l'état de fragments.

La famille contemporaine, ce sont des liens distendus par la mobilité géographique, des traditions réinventées, et des individus qui négocient leur place dans un système souvent douloureux. Ce constat émerge clairement des travaux de photographes documentaristes qui abordent la famille comme un microcosme de la société. Leur approche globale montre qu'il serait réducteur de considérer la mémoire familiale comme un objet clos.

Depuis plusieurs décennies, la photographie documentaire s'attache à replacer la famille dans un contexte social plus large, jouant un rôle crucial dans sa démystification.

La rigueur de cette approche permet de saisir les transformations qui bouleversent l'institution familiale. La mémoire familiale, c'est cette grand-mère qui conserve religieusement des lettres jaunies dans un tiroir.

C'est aussi ce cousin qu'on ne voit plus qu'à travers un écran. Ce sont les rituels qui persistent malgré tout, et ceux qui n'ont pas survécu à l'ère numérique. La liste serait longue. Il s'agit de décrypter les traces, et la photographie documentaire nous y invite.

Elle nous engage à regarder en face ces réalités complexes, pour mieux comprendre comment se réinvente, jour après jour, la mémoire de nos familles.

Il incombe au spectateur de s'approprier ces images, d'accepter de regarder en face cette transformation mémorielle.

Qu'elles soient belles, authentiques, dérangeantes ou étranges, ces représentations existent et demandent à être considérées. Pourtant, la mémoire familiale comme construction imaginaire nécessite d'être davantage bousculée par la photographie.

Son potentiel dépasse largement le cadre traditionnel dans lequel on a tenté de l'enfermer. Le médium autorise l'abstraction, la subversion visuelle, la rupture formelle. Malaxer la mémoire familiale jusqu'à ce que ses représentations échappent à toute reconnaissance immédiate, voilà le territoire qu'il nous reste à explorer.

Si nous devons retenir une leçon de cette recherche, c'est que les représentations photographiques de la mémoire familiale, bien qu'anciennes, n'en sont qu'à leurs premiers développements.

La profondeur du sujet est telle que cette étude n'a pu en épuiser la richesse. Notre approche de la photographie s'est constamment nourrie des mutations sociales contemporaines, car le médium ne peut s'en abstraire.

La quête identitaire, la prise de conscience des non-dits familiaux, la politisation croissante de la sphère intime et l'irruption des nouvelles technologies dans nos rapports mémoriels poussent la photographie autobiographique vers une transformation radicale.

À l'heure où renaît un intérêt pour les récits familiaux, il devient urgent de se libérer des mythologies héritées pour embrasser des voies encore inexplorées.

La photographie pourrait alors accomplir pleinement son rôle : non pas fixer la mémoire, mais en révéler les mouvements ; non pas imposer un récit, mais en suggérer la complexité ; non pas combler les vides, mais en montrer la fécondité.

C'est cette voie, espérons-le, que saura emprunter la photographie autobiographique de demain, une photographie capable d'être tout à la fois trace et invention, archive et poésie, mémoire et oubli.

Au terme de ce travail, je prends la mesure de ce que l'autobiographie photographique peut ouvrir comme espace de dialogue, même au sein des histoires les plus silencieuses. En m'emparant de ma propre histoire familiale, j'ai pu aborder avec ma mère des sujets longtemps restés tabous, que nous avions tenté d'occulter ou de reléguer à l'oubli. Ce processus, s'il a permis de briser certains silences, n'a rien d'un chemin linéaire : il confronte inévitablement à des souvenirs douloureux, à des périodes que l'on croyait enfouies, à des émotions complexes que l'image ravive autant qu'elle apaise. La photographie, en rendant visible l'invisible, m'a offert un prétexte pour interroger, pour raconter, mais aussi pour écouter. Elle a permis de mettre en mots ce qui n'avait jamais été dit, d'ouvrir des brèches dans la mémoire familiale, de faire émerger des récits jusque-là tus. Mais ce travail d'exploration n'est pas sans coût : il oblige à revisiter des blessures, à accepter la fragilité de la mémoire, à composer avec l'inconfort du retour sur soi.

Pourtant, c'est précisément dans cette tension entre douleur et libération que réside la force de l'autobiographie : elle ne promet pas la réconciliation totale, mais elle rend possible la rencontre, le partage, et parfois, une forme de réparation. À travers ce cheminement, j'ai compris que la mémoire

familiale n'est jamais figée : elle se construit, se déconstruit et se réinvente au gré des mots, des images et des échanges, pour peu qu'on ose l'affronter ensemble.

Bibliographie

Ouvrages

Ouvrages théoriques et essais :

1. ALLAMAND, Carole, *Le « pacte » de Philippe Lejeune, ou l'autobiographie en théorie*, Paris, Honoré Champion, 2018, 320 p.
2. BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, 192 p.
3. BOYER, Sylvie, *Capter l'ombre du néant. L'usage de la photo d'Annie Ernaux et Marc Marie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2005, 150 p.
4. HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1968 [1re éd. 1950].
5. HAUSTEIN, Katja, *Regarding Lost Time: Photography, Identity and Affect in Proust, Benjamin, and Barthes*, Oxford, Legenda, 2012, 208 p.
6. MORA, Gilles, *La Photobiographie. L'autobiographie photographique en France*, Paris, Éditions Textuel, 1999.
7. NEUBURGER, Robert, *Le mythe familial*, Paris, Payot, 2020.
8. NEUBURGER, Robert, *Les familles qui ont la mémoire courte. Transmettre, hériter, cacher, perdre*, Paris, Payot, 2015.
9. UHL, Magali, *Les récits visuels de soi : mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime*, Nanterre, Presses de l'Université de Paris Ouest, 2015.
10. WATTEAU, Diane, *Vivre l'intime (dans l'art contemporain)*, Paris, Thalia Édition, 2010, 150 p.

Ouvrages autobiographiques, journaux, récits intimes :

1. BARTHES, Roland, *Journal de deuil, 26 octobre 1977 – 15 septembre 1979*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Fiction & Cie », 2009.
2. DUPEREY, Anny, *Le voile noir*, tome 1 sur 3, Paris, Lucien Legras, 1992.
3. ERNAUX, Annie, MARIE, Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.
4. PEREC, Georges, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1993 [1975], 220 p.
5. PEREC, Georges, *Les Choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, 1965.

6. ROUBAUD, Jacques, *Poésie*, Paris, Gallimard, 1981.
7. SPENCE, Jo, *Putting Myself in the Picture: A Political Personal and Photographic Autobiography*, Londres, Camden Press, 1988, 220 p.

Livres de photographes et projets artistiques :

1. FAYEZ, Arash, *Apolis*, 312 p., éd. Spector Books, 2024.
2. LAFORGE, Loïc, *Dans le silence*, 122 p., éd. Giostre Edizioni, 2023.
3. DEUBNER, Rebekka, *Strip*, 72 p., photogrammes, Paris, 2022-2023.
4. DE BLAUWER, Katrien, *Old Sweater Gets New Uses*, 96 p., éd. Libraryman, 2024.
5. PUIG-SERRA, Rita, *Anatomy of an Oyster*, 144 p., 2023, éd. Witty Books.
6. CARBONARO, Camille, *Ma mère la source*, 48 p., 2024, éd. Macaronibook.
7. FELDMANN, Hans-Peter, *Ferien*, 96 p., Düsseldorf, Wiener Secession, 1994.
8. ABRIL, Laia, *The Epilogue*, 172 p., 2014, éd., Dewi Lewis Publishing.
9. CALLE, Sophie, *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique...*, 204 p., 2007, éd. Xavier Barral.
10. DIKEMAN, Deanna, *Relative Moments*, 2024, 134p., éd. Chose Commune.
11. KOENNING, Katrin, *between the skin and sea*, Marseille, Chose Commune, 2024, 188 p.
12. DANIELS, Maja, *Gertrud*, 2025, 122p., éd. Void,.
13. EID-SABBAGH, Yasmine, *Vies possibles et imaginaires*, 164 p., 2012, éd. Delpire & Co.
14. WINTER, Stéphane, *Die Winter*, 96 p., 2016.
15. KESSELS, Erik, *Album Beauty*, 140 p., 2012.
16. SCHÖNHARTING, Anne, *The Legacy*, 154 p., 2020, Hartmann Books.
17. MEJNERTSEN, Julia, *HUN*, 268 p., 2024, Dalpine.
18. DE LATTRE, Mathias, *Mother's Therapy*, 136 p., 2021, autoédition.
19. HRABARSKA, Hanna, *My Mom Wants to Go Back Home*, 216 p., 2024, exposition, Centre de la Photographie Genève.
20. PERRIN MORALI, Valentine, *Mothers*, 74 p., 2022, Witty Books.
21. COURTET, Éric & LAFON, Marie-Hélène, *Ils restent*, 92 p., 2023, Le Bec en l'air.
22. CORNIL, Olivier, *Dans mon jardin les fleurs dansent*, 152 p., 2019.
23. DUA, Lise, *Les loyautés*, 44 p., 2023, Éditions Xavier Barral.
24. STANKUTE, Leva, *About the Belly Button*, 74 p., 2024, Le Bal Books.
25. SNOW, Michael, *La collection de photographies de ma mère*, 320 p., 2024, Le Bal Books.

26. JONCQUET, François, *Forage*, 120 p., 2024, Le Bal Books.
27. MADDALEO, Pamela, *Multiples*, 35 p., 2024, Le Bal Books.
28. CHRISTIANS, Arian, *In Camera*, 80 p., 2024, Le Bal Books.
29. PILIECI, Fabiana, *El Baile*, 54 p., 2024, Le Bal Books.
30. ERBETTA, Alejandro, *Reprises*, 124 p., 2024, Le Bal Books.
31. POWELL, Gus, *Family Car Trouble*, 128 p., 2024, Le Bal Books.

Articles et revues

Mémoire familiale et transmission intergénérationnelle :

1. BAJOIT, Guy, « Notes sur la construction de l'identité personnelle », *Recherches Sociologiques*, 1999.
2. BARTHÉLÉMY, Tiphaine, CANDAU, Joël, « Introduction : Mémoire familiale... », *Ethnologie française*, 2020, [en ligne], <https://shs.hal.science/halshs-01736678v1/document>
3. DAVIS, Natalie Zemon, « Familles et mémoires familiales », in *Le Retour du grand récit*, 2010.
4. FAVART, Évelyne, « Albums de photos de famille et mémoire familiale... », *Dialogue*, 2001, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-dialogue-2001-4-page-89?lang=fr>
5. FAVART, Évelyne, « Mémoires familiales et fratries... », *Enfances, Familles, Générations*, 2007.
6. LEPOUTRE, David, CANNOODT, Isabelle, « Qu'est-ce que la mémoire familiale ? », in *Souvenirs de familles immigrées*, 2005, [en ligne], <https://shs.cairn.info/souvenirs-de-familles-immigrees--9782738112712-page-315?lang=fr>
7. LAZARATOU, Hélène, GOLSE, Bernard, « L'exposition des enfants à la violence intrafamiliale... », *La psychiatrie de l'enfant*, 2016, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2016-1-page-309?lang=fr>
8. ZUSSMAN, Robert, « Picturing the Self: My Mother's Family Photo Albums », *Narrative Inquiry*, 2006.
9. JANERIO, Ana, « Embodying the Family Album... », in *Handbook of Research...*, 2023.

Photographie autobiographique et récit de soi :

1. FREIDEL, Nathalie, « Le pacte photobiographique d'Annie Ernaux », *Textimage*, 2014, [en ligne], https://www.revue-textimage.com/09_varia_4/freidel.pdf
2. COTTILLÉ-FOLEY, Nora, « L'usage de la photographie chez Annie Ernaux », *French Studies*, 2008.
3. MONTÉMONT, Véronique, « Le pacte autobiographique et la photographie », *Le français aujourd'hui*, 2008, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-43?lang=fr>
4. MONTÉMONT, Véronique, *Des(s)aisissements : photographie, autobiographie, fiction*, ATILF/CNRS, 2004, [en ligne], <https://books.openedition.org/pul/31468?lang=fr>
5. GUILBARD, Anne-Cécile, « La mère dans l'autobiographie fantôme d'Hervé Guibert », *Études photographiques*, 2018, [en ligne], <https://journals.openedition.org/litteratures/1860>
6. MODRZEJEWSKA, Krystyna, « Un fantasma enfantin et une autobiographie... », *L'enfant dans la littérature*, 2019.
7. NANNICINI, Chiara, « Perec et le renouveau de l'ekphrasis », *Revue d'études perecquiennes*, 2004.
8. DROUIN, Emilie, « La fonction mémorielle de la description de photographies... », *Verbatim*, 2022, [en ligne], <http://www.revueverbatim.ca/numero2/drouin>

Intime, trauma, et subjectivité :

1. HAVERCROFT, Barbara, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, 2005, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2005-2-page-119?lang=fr>
2. FÖESSEL, Michaël, « L'exposition de la vie privée et la dérision de l'intime », *Critique*, 2008, [en ligne], <https://shs.cairn.info/revue-esprit-2008-8-page-236?lang=fr>
3. VIDAL, Jean-Pierre, « L'intimité allusive ou le simulacre biographique », *Voix et Images*, 1988.

4. REY, Sandra, CHIRON, Eliane, « L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain », *Horizons/Théâtre*, 2017, [en ligne], [L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain1UFRGShttps://seer.ufrgs.br/PortoArte > article > viewFile](https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/contemporain1UFRGS)

Représentation muséale, exposition, et dispositif artistique :

1. BONNELL, Jennifer, SIMON, Roger, « Difficult Knowledge... », *Journal of Museum Education*, 2006.
2. WROBLEWSKI, Ania, « Une curatrice de l'intime... », *Crossways Journal*, 2021.
3. MONTAZAMI, Morad, « Photo trouvée, image perdue », *Conserveries mémorielles*, 2007, [en ligne], <https://journals.openedition.org/cm/162?lang=en>

Mémoires et thèses

1. GARCÍA-ARENAL, Clara Zarza, *Espacios de intimidad. Materiales y modos autobiográficos visibles en el panorama artístico euroamericano de la década de 1990*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, 300 p.
2. ZIAEE SHIRVAN, Sara, *La (re)construction de l'identité personnelle par la photographie dans l'autobiographie d'Annie Ernaux, d'Anny Duperey, d'Hervé Guibert et de Lydia Flem*, thèse de doctorat en lettres, sous la direction de Jean-Marc Hovasse et Véronique Montémont, Paris, Université Paris Sciences et Lettres, 2021.

Filmographie

1. AKERMAN, Chantal, *No Home Movie*, Belgique/France : Paradise Films - Artemis Productions, 2015.
2. ALJAFARI, Kamal, *Le Toit*, Allemagne/France : Kamal Aljafari Productions, 2006.
3. CARACAVA, Éric, *Carré 35*, France : Les Films du Poisson, 2017.
4. CROS, Faustine, *Une vie comme une autre*, France : [Producteur à préciser], 2022.
5. DE BLIC, Delphine, *La Trace Vermillon*, France : Riff International Production, 2002.

6. GUISSÉ, Mairam, *La Vie de ma mère*, France/Sénégal : [Producteur à préciser], 2022.
7. POLLEY, Sarah, *Stories We Tell*, Canada : National Film Board of Canada (NFB) & Anita Lee Productions, 2012.
8. SOUALEM, Lina, *Bye Bye Tiberiade*, France/Palestine/Belgique/Qatar : AGAT Films & Cie – Altitude 100 – Beall Productions – Philistine Films, 2023.

Glossaire

Ekphrasis notionnelle

Dans le domaine de la photographie et de l'écriture autobiographique, l'ekphrasis notionnelle désigne une écriture qui ne se limite pas à la description de l'image, mais en analyse les concepts, les idées et les dimensions symboliques ou émotionnelles. Ce type de texte engage un dialogue critique avec la photographie, en interrogeant sa portée mémorielle, historique ou identitaire, et transforme ainsi l'image en point de départ d'une réflexion approfondie sur le souvenir et l'expérience.

Mémoire collective

La mémoire collective désigne l'ensemble des souvenirs, des savoirs et des informations partagés par un groupe social, et qui participent de façon significative à son identité. Elle se construit, se partage et se transmet au sein de groupes, qu'ils soient de grande ou de petite taille.

Mémoire individuelle

La mémoire individuelle contribue à la construction de l'identité personnelle, en s'appuyant sur les expériences vécues par les sens, le corps et l'esprit.

Mnemonique

Qualifie tout procédé, objet ou dispositif utilisé pour faciliter la remémoration et la transmission des souvenirs au sein de la famille. Dans ce contexte, des photographies, des objets personnels, des récits ou des rituels deviennent des supports mnémoniques, aidant à préserver et à partager la mémoire familiale.

Punctum

Concept proposé par Roland Barthes dans *La Chambre claire* : il désigne le détail d'une photographie familiale qui touche personnellement le spectateur, éveillant une émotion ou un souvenir intime, au-delà de la signification générale de

l'image (studium).

Studium

Concept également proposé par Roland Barthes : il désigne l'intérêt général, culturel ou social suscité par une photographie familiale, c'est-à-dire les aspects partagés et reconnus collectivement, mais sans la charge émotionnelle singulière du punctum.

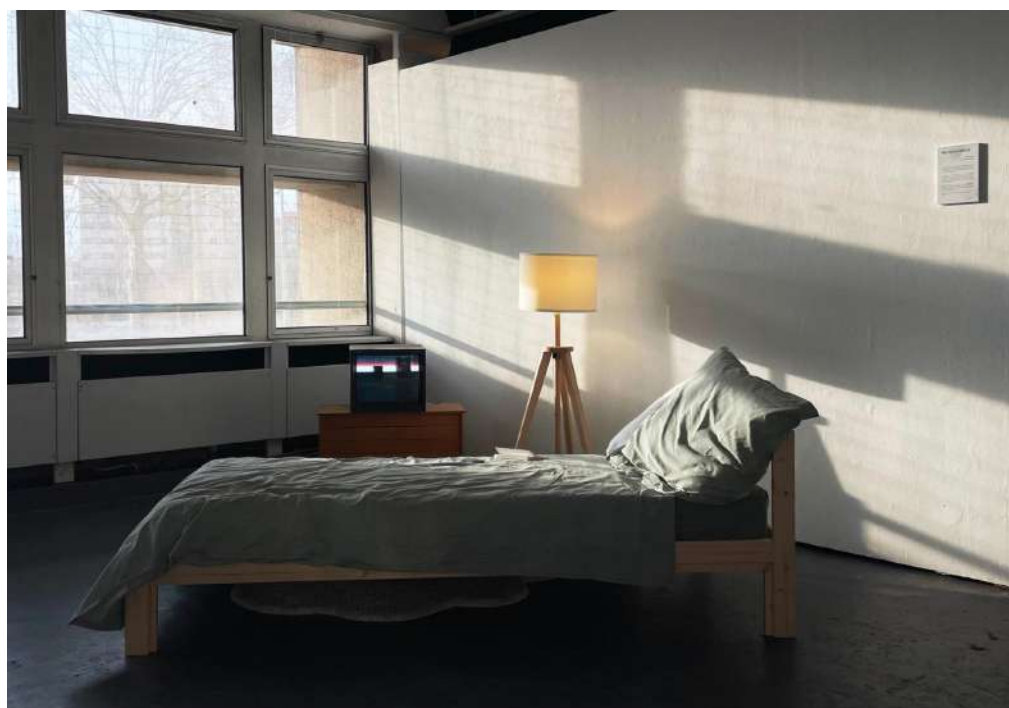
Table des matières

Résumé.....	3
Introduction.....	7
Partie 1. La photographie comme langage de l'intime et de l'identité.....	11
Partie 1 - I. De l'autoportrait à l'autoreprésentation : genèse d'un regard introspectif.....	12
A. Introduction de l'autobiographie.....	12
Partie 1 - II. Mettre en scène la filiation par le récit photographique et la fabrique familiale.....	17
A. L'écriture comme support de récit autobiographique.....	17
B. Le concept de photobiographie.....	20
Partie 1 - III. La construction de la mémoire familiale.....	24
A. Les racines de l'intime : définir la mémoire familiale.....	24
B. L'album de famille : construction sociale et mémoire visuelle.....	26
Partie 2. Mettre en scène la famille : L'art du récit photographique.....	32
Partie 2 - I. Réappropriation du récit familial.....	33
A. L'album de famille revisité : Usages contemporains de l'archive intime.....	33
B. La recomposition de l'histoire familiale via l'appareil photographique.....	39
C. La reconstruction identitaire par l'artiste-auteur.....	42
Partie 2 - II. Récit de l'intime absent.....	47
A. Images manquantes.....	47
B. La mémoire des absents.....	51
Partie 2 - III. L'histoire familiale comme récit mouvant : entre fiction, objet et voix collectives.....	55
A. Entre réalité et fiction : recomposer l'histoire.....	55
B. Les objets comme réceptacles de l'histoire.....	58
C. Autobiographie familiale collaborative : une narration à plusieurs voix.....	62
Partie 3. Médiation de l'intime : entre appropriation, identification et réinvention.....	67
Partie 3 - I. Pratiques de l'intime : commissariat autobiographique et édition comme espaces de transmission.....	68
A. Objets sensibles et récits de soi : vers un commissariat autobiographique.....	68
B. L'édition comme support privilégié.....	73
Partie 3 - II. L'intime exposé : du dispositif mural à l'installation.....	79
A. Scénographie photographique et narration de l'intime.....	79
B. De la photographie à l'installation : l'exemple de Côme Clérino.....	85
Partie 3 - 3. L'archive recomposée : IA, mémoire éphémère et récits personnels.....	91
A. Le moi scénarisé : réseaux sociaux et consumérisation de l'intime.....	92
B. Du manque à l'image : réécrire l'histoire familiale par l'intelligence artificielle.....	95
Conclusion.....	100
Bibliographie.....	106
Glossaire.....	111

Table des matières.....	113
Présentation de la partie pratique.....	115

Présentation de la partie pratique

Après un premier projet autobiographique intitulé *Fautes d'amour*, présenté dans le cadre de l'exposition collective *Vert de gris* en décembre 2024, qui tentait de comprendre les fragments de mon histoire personnelle entre les murs d'une chambre, je revis ici mes souvenirs d'adolescente, gravés dans les ombres et les silences. À travers des images, je revis ces instants, questionnant le poids des gestes et des mots. Sur un écran, la voix de ma mère se mêle à des archives de notre vie passée, apportant son regard sur ce que nous avons traversé. *Fautes d'amour* se penche sur une mémoire partagée, longtemps restée dans l'ombre, un passé que nous n'avions jamais affronté ensemble, jusqu'à ce projet.



Exposition Vert-de-Gris, *Fautes d'amour*, Léa Adriana Martineau, décembre 2024.

La scénographie, baignée d'une lumière naturelle adoucie par une lampe à l'éclairage chaud, instaure une atmosphère intime et contemplative, afin d'évoquer la dimension introspective du projet. L'espace se compose d'un lit simple, d'un tapis et d'une commode sur laquelle repose une télévision cathodique. Le lit, placé au centre, évoque la vulnérabilité et l'intimité, tandis que la télévision

ancienne fait surgir la mémoire et le passé, en diffusant la voix de ma maman mêlée à des archives. Cette scénographie place le spectateur dans la position d'un témoin discret, convié à explorer une mémoire partagée, et à ressentir, à travers les objets, les silences et les images, la fragilité du récit familial.



Film diffusé sur la télévision cathodique, 8.20 min.
lien du film : <https://app.videos.fr/b70cb348-5c5a-4a29-bfe7-ac2eaf41b398/>

Le dernier volet de ce projet prenait la forme d'une édition consacrée au souvenir, articulée autour du motif récurrent du « je me souviens », rassemblant mes souvenirs.



Fautes d'amour,
Édition en deux exemplaires,
reliure japonaise - papier de riz 70g.
16 pages - 18 x 11 cm



Fautes d'amour, Édition en deux exemplaires, reliure japonaise - papier de riz 70g. 16 pages - 18 x 11 cm

Aujourd'hui, il s'agit de poursuivre ce travail autobiographique en prenant un nouveau point de départ. Afin de construire une œuvre distincte, j'ai choisi de me pencher sur la figure de mon père, à travers le prisme de la chasse, une pratique qu'il exerce depuis mon enfance. J'ai été très tôt exposé à ses gestes, à ses récits, mais aussi à la violence symbolique qu'elle charriait : une violence latente, codifiée, presque banalisée. C'est par ce biais que j'ai commencé à interroger les rapports d'autorité, de domination, et les tensions qui traversaient notre foyer. Comment la chasse façonne-t-elle une posture virile, une manière d'exister en tant que père ? Peut-elle participer à la légitimation d'une forme de brutalité ? Que reste-t-il d'un enfant qui a appris très tôt à viser, à tenir une arme, à s'accoutumer à la mort ? À dix ans, je savais armer un fusil. Je savais tirer.

En confrontant la figure du père chasseur à celle de la maman, souvent reléguée dans l'arrière-plan de cette mise en scène virile, je tente de déconstruire un récit familial. À partir du corpus que j'ai constitué autour de la thématique de la chasse, j'entreprends une relecture de mes souvenirs : je les

déconstruit, les fragmente, les mets à distance, pour en faire surgir la part d'ambiguïté, d'inconfort ou de non-dit qu'ils recèlent. Je collecte des images issues de différentes strates de ma mémoire familiale : des albums de mes parents et de ma grand-mère, de mon appareil photo d'enfant, jusqu'aux enregistrements captés par les caméras de surveillance installées dans les bois par mon père, comme une extension de son regard. À travers ce projet, il s'agit de redéfinir ce que signifie hériter, se construire, et transmettre autrement. Dans ce récit familial que je tente de déconstruire, ma mère n'était pas seulement témoin, mais cible, proie silencieuse d'une traque domestique. Mon père la suivait, l'observait, tentait de la contrôler, jusqu'à vouloir la tuer pour l'empêcher de fuir.

C'est autour de l'imaginaire de la table, lieu de parole, de repas, de face à face domestique, que se déploie mon installation. Deux chaises se font face. Sur l'une repose la veste de mon père, rigide. En parallèle, le foulard de ma mère comme une présence silencieuse mais persistante. Sur la table figure l'édition que j'ai réalisée.

En arrière-plan, une photographie d'archive : ma maman debout sur le pas d'une porte. Elle semble sur le seuil, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et l'apparent. Son visage est coupé, absent, comme pour signifier une forme d'effacement. Cette image n'est pas simplement un décor, elle agit comme une faille dans le dispositif scénographique, elle trouble l'espace fictif, en y injectant une extension du réel, un souvenir impossible à contourner.



Projection de la scénographie future, susceptible d'évoluer.

Une fiction sonore autour de la traque d'un gibier résonne en boucle dans la pièce. Au fil des bruits, des silences et des respirations, l'expérience sonore nous plonge progressivement dans la perception de l'animal traqué, nous faisant ressentir son trouble et sa vulnérabilité. Cette fiction opère comme une transposition, une métaphore brute : l'animal traqué se trouve être ma mère. Il ne s'agit pas de rejouer le drame, mais de l'affronter autrement, à travers les objets, les symboles et les silences.

À l'origine, mon intention était de présenter ces tirages accrochés au mur, organisés sous la forme d'une grille ou d'une constellation, afin de retranscrire une narration visuelle. Ce dispositif aurait permis de matérialiser la complexité des relations familiales, la manière dont les souvenirs s'entrecroisent, se répondent ou parfois se contredisent. Cependant, si la contrainte de mise en espace de la partie pratique n'avait pas existé, l'œuvre aurait naturellement pris la forme d'un livre. Depuis le début, ce médium me semble le plus à même d'accueillir l'intime, d'offrir au spectateur-lecteur la possibilité d'une lecture fragmentée, personnelle, presque secrète, à l'abri du regard collectif. L'édition permet une relation tactile et introspective, où chaque page tournée devient un geste de dévoilement, un dialogue silencieux avec la mémoire.

Pour rendre possible la présentation de cette édition dans un espace d'exposition, j'ai donc été contrainte de réinventer la scénographie. Il ne s'agissait plus simplement de donner à voir un mur d'images auquel le spectateur fait face, mais bien de créer une expérience immersive, capable de faire vivre l'intime et le privé. J'ai cherché à instaurer une proximité, à inviter le public à circuler, à s'approcher, à se laisser envelopper par les fragments de mémoire exposés. Ce déplacement m'a poussée à repenser la relation entre l'œuvre et le public : il ne s'agit pas seulement de regarder, mais de s'impliquer, de ressentir, d'entrer dans une zone de trouble où la mémoire familiale se donne à éprouver, autant qu'à contempler. L'espace d'exposition devient alors un lieu de passage, de questionnement, où chacun peut projeter sa propre histoire.

Cette installation est donc un espace de confrontation et de déplacement. Elle propose une lecture de la mémoire familiale, où les rôles sont inversés, les récits détournés, les postures mises à l'épreuve. L'enfant que j'étais devient le narrateur d'une histoire qu'il tente encore de comprendre, non pour condamner, mais pour faire exister ce qui est longtemps resté terré dans l'ombre. Ainsi, l'œuvre

invite à une exploration sensible et réflexive de l'intime, à la fois personnelle et universelle, où le spectateur est convié à franchir la frontière entre le visible et l'invisible, le dit et le tu, la mémoire et l'oubli.

Corpus d'images

1. Images d'archives liées à l'espace domestique



2. Images d'archives familiales liées à la thématique de la chasse





3. Photographies d'objets familiaux isolés sur fond blanc





4. Photographies personnelles explorant le thème de la chasse.



