

Rescan Susan
M1 ATN

La photographie amateur,
entre pratique individuelle et rituel social

Décembre 2012

Une distinction est souvent faite entre la photographie dite « amateur » et la photographie dite « artistique ». Cette distinction s'accompagne généralement d'un jugement de valeur, la photographie amateur, plus intime, car touchant nécessairement à l'ordre du personnel, du familial, étant souvent considérée comme inférieure, ne pouvant égaler la photographie d'artiste, du professionnel de l'image. Pourtant, « *d'une certaine manière, toute photographie est photo souvenir, du plus anonyme album de famille à la plus raffinée des photos d'art. Mais souvenir de quoi? Car en chacun passe bien un désir de retenir, de condenser, mais peut-être aussi tout simplement de voir, comme à travers une aventure, magique, ce qui de notre temps (de notre vivant) n'a fait que passer, se dérober* »¹. Toutes photos semblent donc être souvenir, trace d'instant, naissant d'une observation, d'une tentative de captation du présent, d'une volonté de voir et de garder une marque de ce qui a été vu. Si l'artiste et l'amateur sont tous deux habités par cette même volonté, elle ne se traduit généralement pas de la même manière, les objets photographiques différant bien souvent selon les pratiques. L'artiste possède généralement une connaissance – plus ou moins grande – de l'Histoire de la photographie et de l'image. Ses connaissances lui permettent de se situer dans une évolution iconique mais aussi de faire ses images en « référence à » ou encore « à la manière de ». Si l'amateur contemporain² n'a pas forcément connaissance de cette Histoire, cela ne l'empêche nullement de faire des photographies, dont certaines peuvent même se révéler intéressantes d'un point de vue artistique. La photographie amateur s'inscrit cependant le plus souvent dans une pratique sociale, née avec l'invention de la photographie, grandissant avec sa démocratisation progressive, et s'établissant complètement en 1936 avec l'apparition des congés payés. Naît alors un code pictural des classes populaires, de la société du loisir ainsi que des vacances, devenues moments de la vie populaire à part entière. Pendant que la photographie s'inscrit dans une « *industrie de la culture* »³ développée par l'industrie et les biens d'équipement, une culture des loisirs se déploie dans la sphère privée. Avant les années soixante-dix, les photographies étaient surtout des clichés de cérémonies ou de moments institutionnalisés (fêtes, vacances) ; à partir des années soixante-dix émerge une diversification des schémas familiaux, en même temps qu'une amplification des libertés individuelles. Malgré cette diversification, certains types d'images, presque schématiques, vont persister. Ces clichés photographiques se retrouvent notamment dans les prises de vue familiales et touristiques. Certains artistes se sont intéressés à la pratique photographique amateur et ont choisi de mettre en lumière, d'interroger ses images.

1 DURAND, Régis, *le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, la Différence, 1990, p. 103.

2 Durant tout le XIXe siècle ainsi qu'au début du XXe, les photographes amateurs sont le plus souvent des esthètes, issus d'une classe sociale plutôt élevée, aisés financièrement et disposant d'une bonne éducation.

3 ADORNO, Théodore, et HORKHEIMER, Max, *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1994.

Martin Parr et la photographie touristique

Martin Parr est connu pour son amour du kitch, de l'ennui, et son humour anglais. Il fait de la photographie documentaire, et traite généralement ses sujets de façon assez ironique, voire cynique. Dans ses photos, il interroge les comportements humains, rends visibles des codes ou des faits sociaux. Nous allons ici nous intéresser à deux photographies extraites d'une série sur le tourisme de masse, *Small world*, réalisée entre 1987 et 1994, au sein de laquelle chaque image joue de l'opposition entre destination fantasmée et réalité.

La première photo qui va nous intéresser a été prise à Pise en Italie. Nous pouvons y voir la tour de Pise avec à son pied plusieurs groupes de touristes, et nous pouvons deviner que des personnes sont en train de se faire prendre en photo. En effet, trois personnes adoptent une pose à peu près similaire, les bras en l'air, ayant l'air de s'appuyer sur ou de retenir quelque chose. Il s'agit vraisemblablement de personnes en train de reproduire une image clichée du touriste à Pise⁴, la tour penchée y invitant volontiers.



4 Il semble en effet que la plupart des gens ait vu (ou fait) une photo de vacances sur laquelle une personne faisait semblant de retenir la tour de Pise est visible. Une recherche d'image sur internet avec les mots clés «Pise» ou «tour de Pise» suffit à se convaincre qu'il s'agit d'une pratique répandue.

La deuxième image a été prise près de l'acropole, à Athènes. Deux gros groupes de touristes sont visibles. Le groupe à l'arrière plan semble être en pleine visite, chaque personne étant tournée vers le monument. Il est également possible d'imaginer un guide chargé de la visite, souvent présent dans ce genre d'excursion groupées, entre les touristes et l'acropole. Un deuxième groupe de personnes, visible au second plan, semble être en train d'être pris en photo par la personne visible à droite au premier plan. Nous remarquons que cette personne tient plusieurs appareils photo. Il s'agit sans doute d'une traditionnelle photographie-souvenir de la visite groupée du monument. La plupart des personnes de ce groupe auront donc à peu près la même image dans leurs appareils. Les visites en groupe vont de pair avec les voyages en groupe et un certain tourisme de masse. Chaque visite et itinéraire y est programmé, ce qui entraîne souvent des comportements et des souvenirs stéréotypés, le comportement de groupe laissant peu de place à l'individualité de chacun.



Martin Parr semble ici questionner les comportements sociaux préétablis fréquents chez le touriste. Qu'est-ce qui nous pousse, en effet, à tous faire ce même cliché lors de nos visites touristiques?

Avec l'apparition des congés payés, les vacances et le tourisme deviennent moins élitistes. Le Front Populaire s'accompagne également d'une glorification des classes populaires, dont l'image est désormais synonyme d'une culture et d'une identité spécifique. « Cette massification progressive des séjours de vacances s'est accompagnée d'une normalisation du souvenir, les vacances doivent procurer leur lot de souvenir, d'images inoubliables afin de marquer positivement l'histoire de l'individu et du groupe. »⁵ Les photographies de vacances deviennent alors un « cadre social d'enregistrement de

⁵ Irène JONAS *Mort de la photo de famille ? De l'argentine au numérique*, L'Harmattan, 2010, Paris, p. 117.

souvenirs »⁶, chaque image sélectionnée par la famille devenant signe du souvenir. « Plus stéréotypées que spontanées, ces prises de vues reflètent, selon les codes établis, la conformité de la mémoire vacancière à la norme des expériences à vivre et des réalités à voir »⁷. Ainsi, pour Pierre Périer, le rapport des membres de classes populaires à la photographie est particulier car il se situe plus dans les « objets photographiés liés à un souci de fidélité au réel et au goût du réalisme »⁸ qu'à la pratique même de la prise de vue. « La famille en vacances est ainsi saisie dans des situations de plaisir partagé ou dans des activités tenues pour caractéristiques de l'ambiance et de la communion des vacances : repas, jeux sur la plage, visites touristiques, etc »⁹.

Il semble donc qu'il y ait des normes de la photographie de vacances, certaines choses doivent être faites ou vues et il convient d'en garder, presque de façon cérémonieuse, trace.

Pour Pierre Bourdieu, l'introduction de la photographie dans le rituel de grandes cérémonies n'a été possible que parce qu'elle fixait des conduites socialement approuvées et socialement réglées (et donc déjà solennisées), « c'est parce qu'elle échappait à la routine quotidienne et parce qu'elle réalisait l'image que le groupe souhaitait donner de lui-même, qu'elle était acceptée, voire nécessaire »¹⁰. Les visites touristiques sont devenues sorte de cérémonies, où, « ce qui est photographié et ce qu'appréhende le lecteur de la photographie, ce ne sont pas, à proprement parler, des individus dans leur particularité singulière, mais des rôles sociaux, le marié, le premier communiant, le militaire, ou des relations sociales, l'oncle d'Amérique ou la tante de Sauvignon »¹¹, le touriste trouvant parfaitement sa place dans l'énumération des rôles sociaux effectuée par Bourdieu.

La photographie est donc à la fois acte individuel et acte social, « ou plus précisément acte de communication sociale, la forme photographique [prenant] position par rapport à la réalité qu'elle représente »¹². Elle ne s'interprète jamais seule, « mais dans un contexte et à travers un processus de sociologisation de l'image »¹³. Elle devient affaire d'une tradition, voire d'une mythologie familiale et sociale, s'affirmant au cours du temps dans les successions de générations, au niveau familial, social et historique, qu'Irène Jonas éclaire en ces termes :

« Au cours de l'acte photographique, le membre de la famille réalisant la prise de vue obéit à ses inclinaisons subjectives et intimes. Bien qu'étant ressenties par lui comme étant personnelles, elles résultent d'une interaction entre son individualité, les moyens techniques dont il dispose, l'attente de ceux qui regarderont les photos et les valeurs attachées à l'objet de son image. »¹⁴

Pour Martin Parr, « les voyages touristiques sont une forme moderne de pèlerinage et les photos qui en résultent, la récompense ultime »¹⁵ ; les photographies semblent donc être tout autant souvenirs que reliques. Selon le photographe, nous prenons ces photos car elles nous inscrivent dans la société, « nous rassure[nt] sur le fait que nous faisons partie du monde reconnaissable »¹⁶, « chacun

6 Ibidem.

7 PÉRIER, Pierre, « La mémoire des familles populaires. Effets biographiques des perspectives et souvenirs de vacances » in *Cahiers internationaux de sociologie*, P.U.F., numéro 115, 2003/2, p.205-227.

8 JONAS, Irène, *op. cit.*, p. 117

9 Ibidem.

10 Cité par JONAS, Irène, *op. cit.*, p. 109.

11 BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965, p. 45.

12 JONAS, Irène, *op. cit.*, p. 101.

13 Ibidem, p. 93.

14 Ibidem, p. 101.

15 <http://www.evene.fr/livres/livre/martin-parr-100-photos-de-martin-parr-pour-la-liberte-de-la-pres-983751.php>

16 « My theory is that the act of photographing ourselves at tourist sites becomes so important because it makes us feel reassured that we are a part of the recognisable world. » extrait de l'article *Too much photography*, disponible sur le blog de Martin Parr : <http://www.martinparr.com/blog/>.

photographiant l'histoire de sa vie et la mettant en scène pour finalement donner sens à ce qu'il vit »¹⁷.

Ces images communes, ces clichés, qui oscillent entre relique et fétiche, semblent être des sortes d'archétypes photographiques, généralement regardés avec « *une sorte de cérémonial vaguement religieux* »¹⁸, et toujours porteurs du poids irréductible de la référence. Si ces images stéréotypées sont très présentes dans les photographies touristiques, les albums familiaux ne sont pas en reste.

Irina Werning et le futur de la photo familiale

Irina Werning est une photographe argentine, surtout connue pour une série de photographies, *Back to the future*¹⁹, dont nous étudierons trois exemples. Dans cette série, la photographe actualise d'anciennes photos familiales en reproduisant conditions de la prise de vue, le seul élément variant étant l'âge du modèle, ayant nécessairement vieilli entre la première image et sa réactualisation. Les photographies sont présentées sous forme de diptyque, l'ancienne photographie se trouvant toujours à la gauche de la nouvelle. Les gens participant à cette série sont tous des inconnus bénévoles, ayant répondu à l'appel de la photographe lancé sur internet.

Le premier diptyque qui va nous intéresser est celui intitulé *Diego 1970 & 2011 Buenos Aires*. Sur la première image, une photo comme on peut en trouver dans beaucoup d'albums de famille : un bébé allongé sur une couverture, sur le ventre, relevant son buste et sa tête. L'éclairage est assez doux et les couleurs tirent vers les tons sépia. À droite, la même image, avec un homme, âgé de 41 ans si l'on se réfère au titre du diptyque.



¹⁷ JONAS, Irène, *op. cit.*, p. 66.

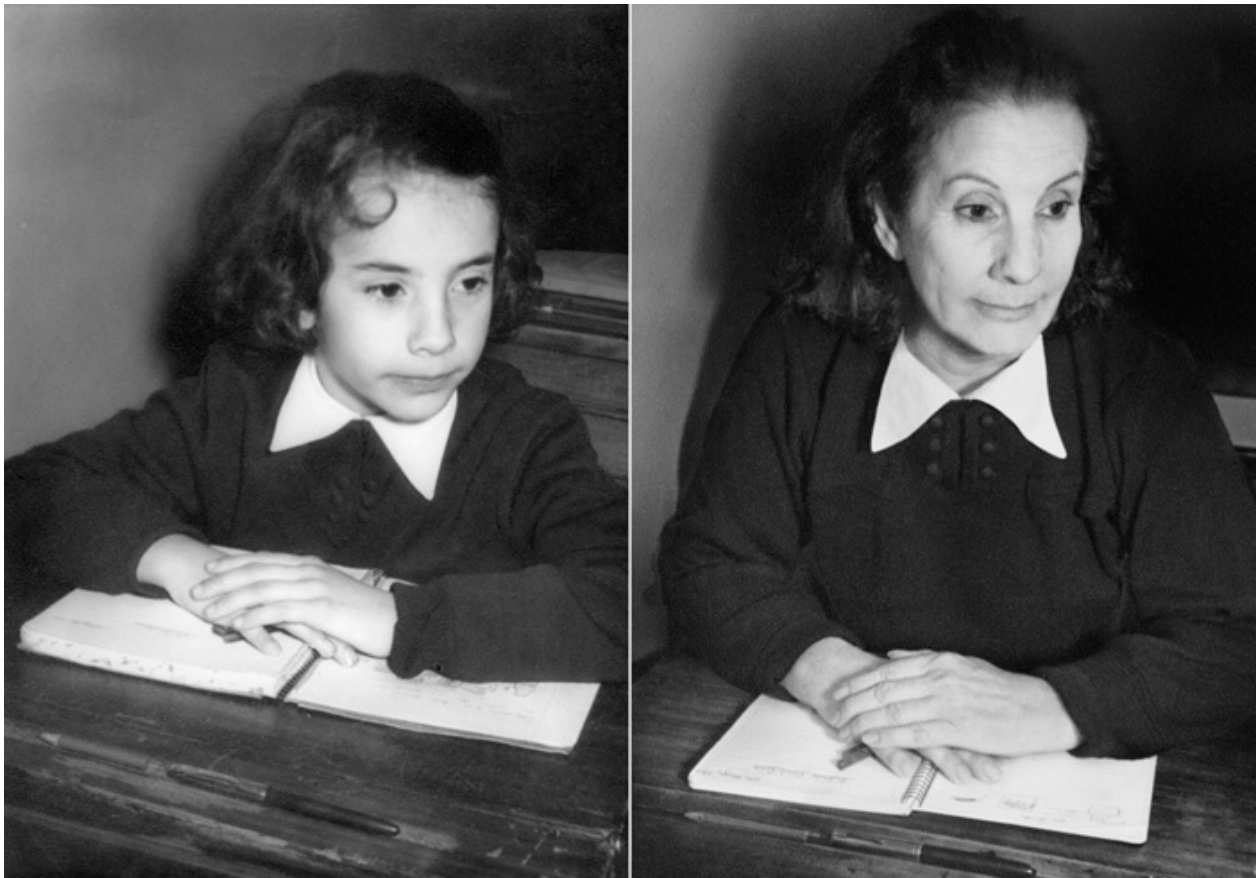
¹⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹⁹ Visible à l'adresse suivante : <http://irinawerning.com/back-to-the-fut/back-to-the-future/>

La suite de diptyque ci-dessus s'intitule *Fer 1970 & 2010 Buenos Aires*. Y est visible une suite de portraits-mises en scène d'un bébé, aux couleurs un peu passées. Leurs actualisations y sont accolées.



Le dernier diptyque que nous avons choisi est en noir et blanc. *Lucía 1956 & 2010 Buenos Aires* nous montre une jeune fille, dans une pose typique d'écolière assise à son pupitre, puis cette même écolière 54 ans plus tard.



Dans la série *Back to the future*, l'accent est mis sur le décalage. Les images clichés de la vie familiale, plus particulièrement de l'enfance, prennent, par leur transposition, un autre sens. En effet, si ces images font consensus quand leur modèle est enfant, elles deviennent plus étranges quand les mêmes poses sont reproduites par des adultes, et le seraient sans doute encore plus si elles étaient exposées seules. Nous avons à faire à une remise en question de ces clichés, de leur valeur. Ces images clés de l'enfance deviennent une sorte d'emblème, de passage obligé, des étapes ou rites photographiques correspondant à autant d'étapes de vie. Elles se font également témoins, porteuses et créatrices des mythes de la photographie familiales.

Si les photographies traditionnelles restent généralement prises et conservées avec autant d'amour que de devoir c'est à la fois parce que « *la photographie prouve la présence, l'existence mais au passé* »²⁰ et parce qu'elle permet de « *voler de l'instant au temps, capter l'invisible, véritable. Permettre l'éternel retour à l'état antérieur, attesté, rassurant, faire preuve de sa permanence possible* »²¹. « *C'est alors une trace de ce que l'on pense avoir été ou de ce que l'on pense être encore qui est alors cherché dans la photographie* »²². La photographie se fait ainsi attestation d'une sorte d'identité profonde, permanente, résistant au temps et à la variabilité de la vie. Une identité et un passé se trouvant à la fois recherchés et actualisés dans les images d'Irina Werning.

« *Il y a une sorte de consensus que le véritable document photographique rende compte fidèlement du monde. Une crédibilité, un poids réel tout à fait singulier lui a été attribué* »²³, alors qu'il ne saurait être autre chose qu'une portion de réalité choisie par le photographe, comportant nécessairement un hors-champ et un non-dit. Les anciennes photographies, au même titre que les souvenirs rapportés, sont indissociables du récit que les accompagne, d'une mémoire empruntée. Et bien souvent, au lieu de nous rendre la vérité de l'instant accessible, l'image même de la photographie supplante le souvenir. « *Les photographies ne réservent de l'émotion, du commentaire et de l'interprétation que pour ceux dont elles racontent l'histoire* »²⁴. Elles gardent donc un sens au sein de l'intimité de leur famille, seule capable de « *réactiver, réinventer ou reconstruire [le] passé personnel et familial* »²⁵ de chaque image. Roland Barthes disait que la photographie donne à voir mais est toujours invisible, car ce n'est pas elle que nous voyons. Elle dépend d'un regard et d'une interprétation qui ne sauraient être immuables. Cette dépendance semble amplifiée dans le cadre familial puisque « *c'est le langage qui fait exister la photo de famille à part entière [...] voilà pourquoi elle le provoque sans cesse* »²⁶, afin de nous dire aussi ce qu'elle ne montre pas.

L'actualisation d'Irina Werning, privant ces images de leur aspect intime, en change le sens. Cette privation condamne le spectateur à enquêter, à se plonger dans sa propre histoire personnelle pour donner sens à ces traces d'instant dont il ne connaît que ce qu'il voit. La mise en scène et le jeu sur la temporalité semblent inviter le spectateur à deviner, à imaginer à la fois les circonstances de la prise de vue de chaque photographie ainsi que tout ce qui a pu se passer entre ces deux images, sans jamais obtenir de réponses sinon celles qu'il se fabriquera.

20 JONAS, Irène, *op. cit.*, p. 24.

21 GARAT, Anne-Marie, *Photos de famille*, Paris, seuil, 1994, p. 39.

22 JONAS, Irène, *op. cit.*, p. 73.

23 DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Edition Labor, 1988, p. 19.

24 JONAS, Irène, *op. cit.*, p. 14.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

Si ce travail nous plonge dans notre sphère intime à la recherche d'un sens à transposer sur les images, il interroge aussi la nature de ces clichés, stéréotypes retrouvables dans beaucoup d'albums de famille. Il semblerait que l'hérédité, au sens d'une « *transmission d'idées, de mœurs, de choses sociales, par tradition ancestrale, par éducation domestique, par imitation-coutume* »²⁷, ne fasse pas exception en ce qui concerne la photographie. Pour Gabriel Tarde, « *une société est un groupe de gens qui présentent entre eux beaucoup de similitudes produites par imitation ou par contre-imitation. Car les hommes se contre-imitent beaucoup, surtout quand ils n'ont ni la modestie d'imiter purement et simplement, ni la force d'inventer; et, en se contre-imitant, c'est-à-dire en faisant, en disant tout l'opposé de ce qu'ils voient faire ou dire, aussi bien qu'en faisant ou disant précisément ce qu'on fait ou ce qu'on dit autour d'eux, ils vont s'assimilant de plus en plus.* »²⁸. Si les pratiques sociales, les traditions, dépendent et influent sur nos comportements, elles ne nous formatent pas pour autant :

« Entendons-nous bien cependant sur cette similitude progressive des individus. Loin d'étouffer leur originalité propre, elle la favorise et l'alimente. Ce qui est contraire à l'accentuation personnelle, c'est l'imitation d'un seul homme, sur lequel on se modèle en tout; mais quand, au lieu de se régler sur quelqu'un ou sur quelques-uns, on emprunte à cent, à mille, à dix mille personnes considérées chacune sous un aspect particulier, des éléments d'idée ou d'action que l'on combine ensuite, la nature même et le choix de ces copies élémentaires, ainsi que leur combinaison, expriment et accentuent notre personnalité originale. Et tel est peut-être le bénéfice le plus net du fonctionnement prolongé de l'imitation. On pourrait se demander jusqu'à quel point la société, ce long rêve collectif, ce cauchemar collectif si souvent, vaut ce qu'elle coûte de sang et de larmes, si cette discipline douloureuse, ce prestige illusoire et despotique, ne servait précisément à affranchir l'individu en suscitant peu à peu du plus profond de son cœur son élan le plus libre, son regard le plus hardi jeté sur la nature extérieure et sur lui-même, et en faisant éclore partout, non plus les couleurs d'âme voyantes et brutales d'autrefois, les individualités sauvages, mais des nuances d'âme profondes et fondues, aussi caractérisées que civilisées, fbraison à la fois de l'individualisme le plus pur, le plus puissant, et de la sociabilité consommée. »²⁹

Les répétitions semblent donc aller de pair avec les variations, chacune permettant à la fois, dans la quête d'une originalité unique, d'en saisir une facette et de l'épuiser un peu plus.

Si « *ce que la photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois ; elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement* »³⁰, avec l'apparition du numérique elle se trouve démultipliée. Plus qu'un changement de degré, entre l'argentique et le numérique s'opère un changement du type d'image même. La pratique amateur n'est plus la même : la photographie numérique, entraînant une plus grande liberté individuelle par la démultiplication de la prise de vue décomplexe la pratique, libère l'image et le photographe. Aucune pellicule ne pouvant être « gâchée », la prise de vue n'est plus vécue comme une prise de risque ou une

27 TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993, p. 11.

28 *Ibidem*, p. 13.

29 *Ibidem*, p. 16.

30 BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980, p. 15.

cérémonie, la pose n'est plus obligatoire. Devenant plus accessible, la photo numérique rend également tout objet potentiellement photographique et tend à épuiser la réalité³¹. Si d'autres images apparaissent, directement liées à la technique qui les a produites et permises, une certaine photographie, plus traditionnelle, semble perdurer, précisément parce qu'elle s'inscrit dans une pratique sociale d'imitation et de reconnaissance.

« Il n'existe à notre époque aucune œuvre d'art que l'on considère aussi attentivement que son propre portrait photographique, ceux de ses parents, de ses amis ou de l'être aimé. »

Alfred Lichtmark, 1907³²

31 « On était dans un présent infini. On n'arrêtait pas de vouloir le « sauvegarder » en une frénésie de photos et de films visible sur-le-champ. Des centaines d'images disposée au quatre coins des amitiés, dans un nouvel usage social, transférées et archivées dans des dossiers – qu'on ouvrait rarement – sur l'ordinateur. Ce qui comptait c'était la prise, l'existence captée et doublée, enregistrée à mesure qu'on vivait, des cerisiers en fleur, une chambre d'hôtel à Strasbourg, un bébé juste né. Lieux, rencontres, scènes, objets, c'était la conversation totale de la vie. Avec le numérique on épuisait la réalité. » ERNAUX, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard/Nrf, 2008, p.223.

32 Cité par Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*.

Bibliographie

BAJAC, Quentin, *l'Image révélée. l'Invention de la photographie*, découvertes Gallimard, Baume-les-Dames, 2001.

JONAS, Irène, *Mort de la photo de famille ? De l'argentique au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

JUNG, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, La Flèche, Folio/Essais, 2001.

TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Kimé, 1993.