

La question de l'identité autour de la photographie de famille en milieu rural : une approche en Moldavie

Irène Valverde Ros

► **To cite this version:**

Irène Valverde Ros. La question de l'identité autour de la photographie de famille en milieu rural : une approche en Moldavie. Anthropologie sociale et ethnologie. 2016. dumas-01361472

HAL Id: dumas-01361472

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01361472>

Submitted on 7 Sep 2016

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

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

UFR ALLSH, Département d'anthropologie

La question de l'identité autour de la photographie de famille en milieu rural

Un aproche en Moldavie

Master 1 Recherche en Anthropologie Sociale Spécialité Méditerranées

Irene Valverde Ros la direction de Gilles De Rapper

JUIN 2016

SOMMAIRE

1. Intro.....	3
2. Axes de travail.....	7
2.1. La multi-ethnicité non mélangée en Moldavie.....	7
2.2. Anthropologie de la photographie.....	14
3. Production des photographies.....	19
3.1 La figure du producteur.....	19
3.1.1 Le photographe professionnel.....	20
3.1.2 Le photographe ambulant.....	23
3.1.3 Vers la démocratisation de la photographie.....	26
3.1.4 Le photographe amateur.....	27
3.2 Les moyens techniques.....	31
3.2.1. Des appareils et des outils.....	31
3.2.2L'appareil photographique à la campagne.....	34
3.2.3. La photographie numérique ou l'image fluide.....	36
3.2.4. Le développement.....	37
2.2.5.La photo-couleur.....	39
3.2.6. L'appareil et l'usager.....	40
4. Approche iconographique.....	43
4.1. Des occasions spéciales.....	44
4.1.1. La visite au photographe professionnel.....	45
4.1.2. À la campagne.....	49
4.1.3. Le mariage.....	52
2.1.4. Les enfants photographiés.....	54
2.1.5. Les vacances et les voyages.....	57
2.1.6. Le quotidien et l'amateur.....	58
5. La photographie-objet.....	65
5.1 La circulation des clichés.....	66
5.2. La photographie, le regard et la parole.....	73
5.3. La conservation des clichés.....	79
5.4. L'album de famille.....	86
6. Conclusion.....	92
7. Références bibliographiques.....	95

1. Intro

Lors d'un voyage en septembre 2014, j'ai découvert un petit pays à l'est de la Roumanie : la Moldavie. À travers mes premières perceptions et observations de la vie quotidienne surtout dans un village précis (Saharnă Nouă, Rezina) de 1000 habitants, j'ai pu constater l'écart culturel et social par rapport à tout ce que j'avais vu et connu jusqu'à présent. Si le mode de vie et le quotidien en zone urbaine (surtout à Chișinău, la capitale) m'avait déjà beaucoup surprise, je me suis rendue compte que les conditions dans les villages étaient très défavorisées, avec une forte présence de l'agriculture comme première source d'occupation et de subsistance.

Ainsi les traces du système communiste sont toujours évidentes et en même temps elles cohabitent avec des éléments culturels de tradition roumaine d'une part et russe d'autre part. J'ai eu l'opportunité de converser avec des villageois et j'ai pu observer que ce mélange culturel, lié à un contexte politique, économique et social très complexe, créait un vrai problème d'identité lorsqu'on demandait aux gens leur perception de la société moldave. Je me suis intéressée à la forte présence de cette hétérogénéité culturelle dans la vie quotidienne et surtout dans l'espace domestique. Mais tout cela restait flou dans mon esprit.

Quand je suis rentrée en France j'ai débuté le M1 Recherche Anthropologie sociale et culturelle. J'ai commencé à faire des recherches bibliographiques sur la Moldavie et sur l'anthropologie de l'objet. Pendant toute cette période le projet a évolué et avec l'influence de mon directeur de recherche, Monsieur De Rapper, j'ai décidé finalement de travailler sur la photographie de famille en milieu paysan. On a trouvé intéressant de savoir comment l'approche photographique peut m'aider à comprendre l'hétérogénéité culturelle dans le cadre familiale en Moldavie.

Lors de mon deuxième séjour dans le même village en été 2015 et avec les idées un peu plus claires, j'ai commencé à pénétrer dans les espaces domestiques des villageois. Avec le temps, certains (mais surtout certaines) d'entre eux ont accepté de me montrer des photographies qu'ils et elles gardaient à la maison. Pourtant l'objectif de ce séjour était surtout de me familiariser avec la langue car même si pendant un an et demi j'ai assisté à des cours de roumain pour pouvoir mieux comprendre la littérature venant de Moldavie, j'ai considéré plus efficace de me rendre sur le terrain.

Une fois de plus rentrée en France j'ai continué à élargir mes recherches bibliographiques et ceci a contribué à faire émerger une série d'idées concernant la photographie de famille. Ces idées se traduisent dans cette étude par les problématiques qu'on définit ci-après.

La première question qu'on se pose ici est sur la place de la photographie de famille. On s'intéresse à comment définir la photographie de famille et à travers quels facteurs. Une photographie est-elle définie par la façon dont elle est faite? Ou par ce qu'elle représente? Ou peut être elle est définie par son utilité?

La deuxième question est de savoir si les pratiques autour de la photographie de famille changent en fonction du contexte historique et social et dans quelle mesure la littérature qu'on a pu lire, majoritairement produite en Europe et en Amérique du Nord, peut nous aider à comprendre et à encadrer la photographie de famille dans le contexte moldave.

La dernière question qu'on se pose concerne la relation entre la photographie et l'anthropologie de la parenté, puisqu'on veut savoir à quel niveau la photographie de famille est un instrument d'analyse des structures de filiation.

Pour répondre à ces questions on a élaboré un plan de travail détaillé. Dans un premier temps sous le nom de 2) Les axes, on expliquera les deux appuis de ces travaux : d'abord on situera le contexte de la Moldavie en tant qu'espace d'étude. Ici il nous intéresse de comprendre surtout comment la crise d'identité nationale actuelle peut conditionner la photographie de famille à plusieurs niveaux. Ensuite le second axe introduira l'anthropologie de la photographie pour savoir comment a été traitée cette pratique par l'anthropologie et l'ethnographie à travers le temps, quelles sont ses problématiques principales et comment elle contribue à l'étude de la photographie de famille.

Les chapitres fondamentaux de cette étude sont basés sur des facteurs d'analyse concrets, c'est-à-dire les producteurs, les images et les usages. Ainsi les trois chapitres sont : 3) la production de photographies, 4) l'approche iconographique et 5) les usages de la photo-objet.

À propos de la production de la photographie, ce chapitre est divisé en deux parties : d'un côté on parle des différents types de photographes qui peuvent utiliser l'appareil, dont le photographe professionnel ; le professionnel ambulante ; l'amateur en attirant l'attention sur la démocratisation de la photographie. D'un autre côté on observera ce qu'on a pu lire par rapport aux moyens techniques : on parlera de l'évolution des appareils, les outils et les accessoires qui conditionnent les prises de vue. Puis on s'intéressera en détail à la façon de traiter l'appareil photographique dans les zones rurales. Ensuite on parlera de la manière dont la photographie numérique a modifié les pratiques de production et comment elle est adaptée par l'ensemble de la population. Il est aussi important de commenter le panorama actuel à travers la popularisation récente de la photographie numérique et les changements que comporte cette nouvelle technique. Pour compléter ce chapitre on parlera du développement des clichés, la photo-couleur et enfin, on parlera des utilisateurs sans oublier la question de genre que pose la division des tâches.

Dans le chapitre quatre on développe la notion d'iconographie et on se penche sur les aspects esthétiques. On étudie la mise en scène et la préparation des individus avant la prise de vue et on cherchera les motifs de ce soin de soi. On analysera les occasions les plus remarquables pour faire une photographie : se rendre au studio photographique, la visite au village du photographe ambulante, le mariage, la photographie des enfants, les voyages et les vacances. On s'intéresse également à la photographie amateur au quotidien quand elle devient une pratique de masse.

Il faut par ailleurs comprendre ce qu'on ne montre pas dans les photographies et pourquoi, et comment le tabou est présent autour de la photographie de famille. Finalement on parlera des retouches et de la mise en scène détaillée qui permet de s'approcher d'un idéal du groupe familial.

Le cinquième chapitre, sur les usages de la photographie, est divisée en quatre parties : la première est dédiée à la circulation des clichés et comment est réalisée la diffusion des images au sein de la famille. Dans un deuxième point on verra comment est regardée la photographie et comment elle est montrée à un acteur extérieur à la famille. Ici on détaillera le lien avec le discours qu'on tient lorsqu'on regarde des clichés et aussi on analysera le lien entre ce regard et la reconnaissance du groupe familial. Le troisième point est réservé à la conservation des clichés et aux différentes méthodes qu'on peut utiliser pour le faire. Enfin on fera une analyse sur l'album de famille, sa création, ses

usages et sa consultation. Ceci ne sera pas trop long car notre but est de compléter et d'illustrer les savoirs qu'on a déjà vus lors de tout le quatrième chapitre.

On complètera cet travail avec une conclusion qui donnera des réponses à nos questions posées ici. En même temps on avancera les éléments principaux sur lesquels se basera notre objet de recherche en master 2 : la problématique, la méthodologie et les outils théoriques qui peuvent nous servir lorsqu'on portera à son terme notre enquête de terrain.

2. Axes de travail

2.1. La multi-ethnicité non mélangée en Moldavie

La Moldavie est un pays situé à l'est de l'Europe, entre la Roumanie et l'Ukraine. La superficie du pays est de 33,851 km²¹, il n'y a aucun accès à la mer, mais à l'est du pays coule la rivière Diester dans sa dernière étape avant de déboucher sur la Mer Noire². La population est de 3,583,288 d'habitants en 2014³. L'administration est répartie entre trente-deux départements, trois municipalités, un territoire autonome uni (Gagaouzie) et un territoire uni (Transnistrie)⁴. Ce dernier s'est autoproclamé indépendant mais n'a pas de reconnaissance internationale. La capitale est Chisinau et elle se présente comme la zone urbaine la plus peuplée de la Moldavie et est aussi le principal centre industriel, commercial et économique du pays (Heintz, 2014 : 4).

La langue la plus parlée en Moldavie est le moldave, un dialecte roumain très influencé par le slave. C'est pour cela que la langue officielle du pays est le roumain. Pourtant 58,8% de la population considèrent le moldave comme langue maternelle, contre 16,4% qui considèrent le roumain comme langue maternelle. On trouve aussi une forte présence de la langue russe (16% des locuteurs) ainsi que dans une moindre proportion l'ukrainien (3,8%), le gagauz (3,1%) et le bulgare (1,1%)⁵. Ce mélange de langues et (par conséquent) d'ethnies peut se comprendre à la lecture de l'histoire nationale.

La Moldavie que l'on reconnaît aujourd'hui comme pays, était traditionnellement plus large et comprenait des territoires qui aujourd'hui sont intégrés dans la Roumanie et

1Cette information est extraite de le site web de la CIA: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/md.html> Consulté le 15 mars 2015.

2Idem

3Idem

4Idem

5Idem

l'Ukraine. Pendant environ cinq siècles (depuis le XIV^e siècle) ce territoire a été disputé par l'Empire Ottoman, l'Empire Austro-hongrois et le tsar russe à plusieurs reprises. Jusqu'à 1812 la Moldavie faisait partie du groupement des principautés roumaines (avec la Transylvanie et la Valachie) en même temps qu'elle était principauté vassale de l'Empire Ottoman. Au cours de l'année 1812, l'empire tsariste abat les ottomans et annexe la partie orientale de la Moldavie historique. Cette situation durera jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, moment auquel le territoire moldave est uni à la Roumanie moderne (état-nation depuis 1859) (Henitz, 2014 : 3).

Mais cette réunification ne durera pas longtemps : en 1940 suite au pacte entre Hitler et Staline, l'URSS annexe la partie orientale de la Moldavie (l'actuelle République Moldave) en tant que République Socialiste Soviétique de Moldavie (RSSM). Durant la Deuxième Guerre Mondiale et à sa suite, la russification ainsi que la présence de l'Armée Rouge sur le territoire moldave s'intensifieront, notamment à partir de 1941 lorsque la Roumanie s'allie avec Hitler (Danero et Verschueren, 2009 : 104). Des milliers de Moldaves seront déportés en Sibérie, et beaucoup de colons russes et ukrainiens s'installeront en territoire moldave. Staline imposera un régime communiste et l'utilisation de l'alphabet cyrillique dans la langue roumaine, renommée "moldave" pour se défendre des possibles réclamations territoriales de la Roumanie (Heintz, 2014 : 400). Durant cette période, on assiste à une persécution et une épuration des intellectuels d'origine roumaine, même parmi ceux qui s'accordent avec le régime soviétique, et la majorité des postes politiques sont occupés par des personnes non-roumaines. La position du gouvernement se caractérise par la volonté de réprimer tout sentiment d'appartenance nationale roumaine ou locale moldave.

En ce qui concerne l'économie, la RSSM devient l'une des exploitations agricoles les plus importantes de l'URSS. Le peu de développement industriel se concentre surtout sur la zone orientale du pays, la Transnistrie (Danero et Verschueren, 2009 : 104), zone occupée par les nouveaux colons russes et ukrainiens. Les exigences agricoles de l'URSS et la précarité engendrent la famine entre 1945 et 1947.

Pendant trois décennies la situation reste tendue, marquée par les ressentiments entre la population et le gouvernement. Cette période communiste sera marquée aussi par des tentatives de rapprochement entre la Moldavie et la Roumanie (par exemple Ceaucescu en 1965), mais sans succès aucun. Ce n'est qu'avec l'accession au pouvoir de Gorbatchev en 1985 et l'application de la Perestroïka deux ans plus tard que naîtront une

certaine ouverture, des modifications progressives des structures politiques dans la RSS de Moldavie et un sentiment de liberté retrouvée pour la population moldave (Danero et Verschueren, 2009 : 105). En 1989 la majorité roumanophone du pays se mobilise à l'encontre de la russification et en faveur du respect de son histoire, sa culture et ses traditions (Heintz, 2014 : 400). Ainsi, cette même année, le Soviet Suprême de la RSS de Moldavie proclame le moldave (et non pas le «roumain», comme le demandaient les roumanophones) comme langue d'État et impose aussi une réintroduction de l'alphabet latin (Danero et Verschueren, 2009 : 105).

Avec la chute de l'URSS, le 27 août 1991 (devenu jour de fête nationale) on proclame l'indépendance et la Moldavie devient pour la première fois un état souverain (Heintz, 2014 : 400). Le Soviet Suprême se transforme en Parlement Moldave. Un référendum est annoncé pour décider si la nouvelle République de Moldavie veut se réunifier avec la Roumanie. Même si l'indépendance acquise corrobore les droits réclamées par les roumanophones en 1989 (Heintz, 2014 : 400), le résultat négatif est influencé par la Russie. Celui-ci est le principal fournisseur d'énergie de la Moldavie et il menaçait de couper le gaz et l'électricité et de provoquer une déstabilisation politique si l'on programmait l'unification de la Moldavie et de la Roumanie. Ceci est renforcé par le fait que certaines zones de la RSS de Moldavie refusaient le rapprochement avec la Roumanie : la Gagaouzie (au sud du pays) et la Transnistrie (côté est du Dniestr) font une déclaration unilatérale d'indépendance. Le gouvernement moldave déclare nulles les deux proclamations, mais l'armée russe avec l'aide des cosaques occupe la zone de Transnistrie. Les tensions augmentent et donnent lieu à des épisodes de violence. En réponse les milices moldaves récemment formées essayent d'intervenir et traversent le Dniestr, mais ils ne peuvent pas garantir la protection de la population face à l'armée russe. Cette situation mène à une brève guerre civile en 1992 en Transnistrie. Assez rapidement un cessez-le-feu est proposé entre moldaves, russes et transnistriens engendrant une série de négociations : il faut établir les délimitations des deux territoires. La Transnistrie doit créer sa constitution qui aura un statut spécial dans le cadre de la République de Moldavie, et l'armée russe doit quitter le territoire. Mais celle-ci maintient sa position sur le territoire et le conflit devient une des situations gelées en Europe (Heintz, 2014 : 400). En février 1994 les élections parlementaires ont lieu, et six mois plus tard, en juillet, le parlement approuve la nouvelle constitution.

Cette nouvelle étape politique de la jeune démocratie moldave n'est pas un chemin facile : tous les gouvernements en période démocratique ont pour but de légitimer le nouvel état créé, face à une population en même temps nationaliste et multiethnique sous le coup d'une grave crise économique (Heintz, 2014 : 405). À cela il faut ajouter la lutte pour le pouvoir entre les différents partis politiques (notamment une grande opposition entre les pro-européens et les pro-russes - représentés par le Parti Socialiste); la corruption politique systématique et administrative et la reconnaissance institutionnelle des différentes ethnies et langues⁶. Les grèves et manifestations de 1995 illustrent les tensions : étudiants, ouvriers et intellectuels roumanophones s'organisent pour protester encore une fois contre les graves problèmes économiques ainsi que la politique de non-reconnaissance d'une culture et d'une histoire roumanophone; contrastant avec l'accès à la culture russe ou turque pour les minorités ethniques. Cette politique est guidée par le désir de distinguer encore une fois la culture moldave de la roumaine (Heintz, 2008 : 9). En 2001 le Parti Socialiste au pouvoir décide de reconnaître le russe comme seconde langue officielle mais cela provoque des conflits interethniques à travers le pays (Danero et Verschueren, 2009 : 113-114). Enfin, la question de la Transnistrie s'ajoute à toutes ces problématiques qui freinent l'évolution de l'Etat Moldave.

Pendant plusieurs années, le Parti Socialiste de la République de Moldavie continue à avoir une forte représentation au parlement et gagne les élections en 1998 (mais les partis pro-européens se forment en coalition et l'empêchent de prendre le pouvoir). Il gouverne grâce aux résultats électoraux de 2001, 2005 et 2009. Pourtant ces dernières élections (2009) seront dénoncées par les leaders des autres partis politiques, qui les considèrent comme frauduleuses. Cette situation provoque des violentes manifestations à Chisinau qui dégénèrent en une forte rébellion pendant laquelle le parlement est incendié. Le gouvernement moldave accuse la Roumanie d'avoir tenté un coup d'État et prend la décision d'organiser des nouvelles élections en 2010, au cours desquelles le Parti Socialiste emporte le plus de voix. Comme en 1998, les partis pro-européens créent une coalition. Cette situation se répète lors des dernières élections en date, en décembre 2014. Pourtant, même si les partis pro-européens aimeraient rejoindre la

6voir *Academia Romana combatte "limbamoldoveneasca"*

<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.ziua.ro/news.php?data=2007-11-22%26id=1760&title=Academia%20Romana%20combate%20%22limba%20moldoveneasca%22%3A%20ZIUA> consulté le 10 mars 2016

Roumanie pour pouvoir intégrer l'Union Européenne, c'est très peu envisageable car la politique russe a une forte influence sur le plan politique moldave. La majorité des postes politiques, économiques et administratifs sont occupés par des russophones, pendant que les roumanophones émigrent en Roumanie et en Italie (mais aussi ailleurs) pour chercher de meilleures conditions de vie. D'une certaine façon, cette situation place la Moldavie, une fois encore comme une région-satellite russe à majorité roumanophone (Ruzé 1997 : 163).

Malgré les améliorations tant au niveau politique qu'économique et social ces dernières années, et malgré la volonté de changement qui meut le pays, la situation politique est peu stable, la croissance économique basse et le pays reste le plus pauvre de l'Europe⁷. Et même si en 2014 l'économie moldave avait eu une croissance d'un 4,6%, depuis 2015, on commence à sentir la récession suite au grand vol d'argent⁸.

L'absence de processus d'industrialisation pendant le XIXème et XXème siècles; la disparition du marché traditionnel après la chute de l'URSS ; le conflit en Transnistrie et la dépendance énergétique au gaz provenant de la Russie (les ressources énergétiques du pays se concentrent du côté transnistrien) ont déstabilisé l'économie moldave plusieurs fois pendant la période postsoviétique (Ruzé 1997 : 163). L'économie actuelle reste dépendante du secteur agricole (fruits, légumes; vin et tabac⁹), qui devient indispensable pour compléter les salaires dans le cadre familial. Il existe très peu d'investisseurs étrangers en Moldavie et les infrastructures publiques, tels que les centres éducatifs ou les hôpitaux, se trouvent dans une situation très précaire avec de nombreuses limitations à tous les niveaux.

Cette situation de pauvreté générale a poussé de nombreux moldaves à quitter la Moldavie et à s'établir à l'étranger afin d'apporter un soutien financier à leurs familles. Jusqu'en 2014 les citoyens moldaves devaient obtenir un visa pour pouvoir sortir du pays, or l'accès à ce visa comportait des conditions très restrictives¹⁰. Les personnes qui ne pouvaient obtenir ce visa avaient alors recours à l'immigration clandestine, partant

⁷Voir l'article de Smolar : http://www.lemonde.fr/europe/article/2011/11/28/la-moldavie-en-deprime-postrevolutionnaire_1610096_3214.html consulté le 30 janvier 2016

⁸Idem

⁹ Voir le site web de la CIA: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/md.html> Consulté le 28 mars 2016.

soit par leurs propres moyens, soit en se confiant aux réseaux mafieux de trafic humain (Moschitz, 2012). À partir de 2007, quand la Roumanie est devenu état-membre de l'UE, beaucoup de moldaves ont demandé la citoyenneté roumaine pour pouvoir émigrer plus facilement du pays : pour cela, ils devaient justifier que leur ancêtres étaient nés pendant la période où la Moldavie et la Roumanie étaient un seul état (Heintz, 2008 : 15). Ainsi, rien qu'en 2007, 300.000 moldaves ont opéré cette demande (Heintz, 2008 : 15). Actuellement on compte un million d'expatriés moldaves, dont une partie travaille clandestinement dans les grandes villes de l'Europe occidentale (Heintz, 2008 : 16). Les émigré(e)s envoient de l'argent à la famille qui est restée en territoire moldave, pour assurer sa survie et améliorer ses conditions de vie (comme construire ou restaurer la maison), mais cet argent est rarement destiné à être investi dans des projets locaux. Ce phénomène d'exode massif est devenu une vraie question politique, économique, sociale et démographique : la majorité des émigrants viennent des zones rurales et fuient une situation de chômage extrême. Cela cause un grand dépeuplement des villages, avec une population de plus en plus âgée et des enfants qui grandissent en l'absence de l'un de leurs parents, voire des deux parents (auquel cas ils sont confiés à d'autres membres de la famille, le plus souvent les grands-parents). Ces enfants auront l'espoir de quitter un jour la Moldavie à leur tour. On assiste également à une véritable "fuite des cerveaux", des personnes ayant suivi des études supérieures émigrent en Roumanie, Italie, France, Allemagne et d'autres pays d'occidentaux aspirant à l'accomplissement de leur projet professionnel.

Même si la Russie, l'Ukraine et la Roumanie accueillent beaucoup de travailleurs moldaves (permanents ou saisonniers), les relations avec ces pays voisins continuent à être complexes et parfois tendus. Actuellement la Moldavie se trouve menacée par le conflit à l'est de l'Ukraine qui oppose ce pays et la Russie, de par sa position géopolitique "intermédiaire" alors que la Transnistrie réapparaît comme un potentiel territoire de conflit (Eltchaninoff, 2014).

Après voir exposé ce contexte historique, on comprend que les habitants de la Moldavie se questionnent à propos de problèmes culturels et identitaires. Ce territoire a été conquis à plusieurs reprises par plusieurs empires au cours du temps. Ce qui entraîne que la culture moldave a des traces et des éléments originaires de l'Empire Ottoman,

10 Voir le site web <http://www.gov.md/ro/content/la-un-de-la-obtinerea-regimului-liberalizat-de-vize-premierul-vizitat-punctul-de-trecere> consulté le 6 février 2016.

mais aussi de la Russie, de la Roumanie et même de la France. Depuis 1991, il y a des problématiques autour des revendications sur les symboles du pays (le drapeau, l'hymne, les nomenclatures, les structures territoriales, le système éducatif...) car une partie de la population veut récupérer les symboles roumains, tandis qu'une autre partie veut s'éloigner de cette tendance et même garder les symboles appartenant à la période communiste (Heintz, 2008 : 4).

Heintz (2008 : 4) distingue ainsi les deux groupes principaux en fonction de leur intention de vote : ceux qui s'estiment parler « roumain » ont l'habitude de voter pour les partis démocratiques (les pro-roumaines) et ceux qui considèrent leur langue comme « moldave » tendent à voter pour les partis socialistes, voire les communistes. Cet état de fait est aussi une question de génération, car il y a un grand écart idéologique entre les vieilles générations, lesquelles ont en général une nostalgie du régime communiste (« avant on était mieux ») et les nouvelles générations, qui ont grandi en période démocratique et ont eu une éducation roumanophone (Heintz, 2014 : 402). Habituellement cette partie de la population a une perception très négative par rapport à la Russie et la plupart d'entre eux sont favorables au rapprochement avec la Roumanie.

Par ailleurs, Heintz (2008 : 5) a pu constater que la langue utilisée dans l'espace public varie également en fonction du lieu : en zone urbaine, la langue la plus utilisée est le russe, laquelle est reconnue comme « langue pour la communication interethnique » sur tout le territoire moldave (Heintz, 2008 : 5). Par contre, dans la zone rurale, la langue la plus utilisée dépend de la langue du groupe ethnique du village, en tenant compte que ceux-ci sont des communes mono-ethniques (Heintz, 2008 : 5).

Un autre problème, toujours selon Heintz (2008 : 6) qui affecte les zones de campagne est que le lien entre la population rurale et le gouvernement est très faible. La police devient alors le représentant du gouvernement le plus direct au niveau local. Mais dans beaucoup de cas, la police escroque et intimide (en créant des relations de clientélisme) et les gens ont l'impression d'être toujours au service des élites politiques, lesquelles sont juste intéressées par leur enrichissement économique personnel (Heintz, 2008 : 6). Il en résulte une vraie situation de méfiance des villageois envers les administrations publiques.

Il est également important de parler du rôle des médias de communication : ils sont monopolisés par les grandes entreprises qui à leur tour servent les intérêts politiques. Vu que l'activité politique n'est pas du tout transparente, il existe une grande censure (et même autocensure) et une intimidation fréquente vis à vis des journalistes. Alors, les médias ne parviennent pas à retranscrire le débat public sur les questions économiques, politiques, sociales ou d'identité nationale. En d'autres termes : les médias ne contribuent pas à établir une culture identitaire commune et en conséquence, chaque journal et chaque chaîne TV finit par ne débattre qu'à travers sa ligne idéologique, excluant le reste des points de vue. Cela n'aide pas non plus au rapprochement des différentes communautés et groupes politiques (Heintz, 2014 : 402).

Toutes ces problématiques ont favorisé, après l'indépendance en 1991 une situation de crise identitaire, car derrière l'apparente uniformité qui se présente sur le plan religieux (93,3% de la population est de confession chrétienne orthodoxe¹¹) demeurent de profondes divergences culturelles, comme nous venons de l'exposer. D'un côté il y a des ethnies avec des cultures différentes très revendiquées, de l'autre côté on observe un sentiment d'appartenance à un pays très jeune et peu développé. Smolar dans son article (2011), affirme que la Moldavie est "Indépendante depuis vingt ans mais écartelée entre deux langues et deux cultures, elle cherche à affirmer son identité et son ambition européenne".

Enfin on s'intéresse à l'étude de la photographie de famille dans ce contexte moldave, car notre but est savoir si on peut comprendre le problème identitaire au travers de la photographie de famille. L'influence de plusieurs cultures a pu provoquer une pratique photographique et une image de la famille en milieu rural spécifique à chaque zone. Ou au contraire, elle a pu créer une multiplicité de tendances photographiques sur un même territoire. Ainsi chaque famille chercherait la distinction de son groupe à travers de la photographie.

2.2. Anthropologie de la photographie

Après avoir situé notre terrain d'étude, ce deuxième point introductif propose d'élucider le lien qu'il y a entre la photographie de famille, l'anthropologie et l'ethnographie à

¹¹Voir le site web de la CIA: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/md.html>
Consulté le 2 avril 2015.

travers différents travaux académiques, puisque on veut cerner ce qu'on comprend quand on parle de l'anthropologie de la photographie.

L'anthropologie visuelle analyse les images depuis un point de vue social et culturel, en tenant compte la relation entre image et être humain. Elle étudie les conséquences sur les relations humaines et démontre en même temps ses usages sociaux et communicationnels. Pour l'anthropologie, l'image est le résultat d'une symbolisation personnelle ou collective d'un groupe humain (Belting, 2001 : 30), c'est-à-dire que c'est l'être humain qui transforme et qui donne du sens à l'image par son regard. En même temps, selon Hans Belting (2001 : 34) l'image est bien une notion anthropologique car elle est utilisée pour comprendre le monde.

Les moyens avec lesquels travaille l'anthropologie de l'image sont multiples: le cinéma ; la peinture ; le dessin ; l'art ; les médias; la photographie ; enfin tous les aspects visuels de la culture. Ces outils peuvent aider à définir l'*anthropologie visuelle*, mais chacun le fait depuis sa méthode (Colleyn, 1999 : 21). Laplantine (2007 : 48) affirme que faire cette distinction entre domaines est très important car on ne peut pas parler de l'*image* en général. Chaque image est prise dans une histoire sociale et culturelle particulière et différente du reste (Laplantine, 2007 : 48). En plus, elle dépend aussi du regard de l'individu qu'il y a en face. Alors l'existence complète de l'image ne sera accomplie que dans une rencontre et une histoire (Laplantine, 2007 : 48).

Si on regarde brièvement l'histoire de l'anthropologie de la photographie, on constate que le lien entre les sciences sociales et la photographie n'a pas toujours été clair et que cela a provoqué plusieurs débats. Les premières expériences photographiques dans le domaine de l'anthropologie ont eu lieu très tôt, à partir de 1840, et coïncident avec le développement rapide de la photographie. À cette époque, la photographie est considérée comme une « copie du réel » (Conord, 2007 : 12). Mais avec le changement de siècle et la publication de nouveaux travaux théoriques, on a compris que la photographie travaille plutôt comme une *transformation* du réel : elle rend compte et mémorise un certain nombre de détails qui ne seraient pas perceptibles à première vue. De ce fait les anthropologues commencent à se questionner par rapport à ce que la photographie ne montre pas et mettent en évidence ses limites en face de la réalité (Colleyn, 1999 : 22). En effet, ils commencent à discerner le fait que la photo n'est pas un écran ou un miroir de la réalité, mais une reproduction d'un moment très particulier

dans une temporalité concrète. Bien sûr, il y a des aspects de l'image qui sont compris dans le réel, mais son appréhension se fait à travers la perspective de l'individu. Enfin, on peut dire que la multiplication de perspectives que cela comporte ne laisse pas la place à l'objectivité (Laplantine, 2007 : 51).

Pourtant l'origine de la reconnaissance de l'anthropologie visuelle photographique se trouve dans les années 40 du XX^e siècle, aux États Unis avec les travaux de Margaret Mead et Gregory Bateson comme référence (Conord, 2007 : 11). Enfin, l'influence de ces chercheurs nord-américains est présente en Europe où on a commencé à appliquer les méthodes propres de l'anthropologie visuelle. Il ne faut pas oublier qu'on parle ici de la connaissance à travers le regard, une pratique de tradition européenne et occidentale très liée aux découvertes scientifiques. Il est très probable qu'on ne trouve pas les mêmes lignes de recherche dans d'autres pays ou régions en dehors des pays de tradition occidentale.

Actuellement, la photographie est comprise comme un mode de représentation, de construction de l'image de soi. À cause de cela, les sciences sociales la considèrent comme un des outils essentiels pour analyser et interpréter les clichés, provoquant des interrogations par rapport à sa lecture, surtout dans le contexte de la recherche scientifique (Conord, 2007 : 18).

Il n'est pas facile de définir le rôle de la photographie autour des sciences sociales. Dans l'introduction du numéro spécial de la revue *Ethnographie* sur la photographie Emmanuel Garrigues (1991 : 12) affirme que, pour les sciences sociales, la photographie est un langage, basé sur des images très riches en informations et avec des fonctions multiples.

De nombreux auteurs sont d'accord avec l'idée que la photographie est d'un côté un objet, un produit et de l'autre, est une pratique, un moyen d'expression. Garrigues (1991 : 11) considère que, d'après ce qu'il a pu constater lors de ses enquêtes ethnographiques, la photographie est une branche de l'ethnographie.

Ce langage-objet a sa propre nature iconique, laquelle serait la base d'une discipline photographique. Pourtant, cette discipline n'est pas toujours en dehors des débats et elle a du mal à s'établir en tant que telle (Garrigues, 1991 : 14). La question pour Garrigues (1991 : 14) est de savoir ce que la photographie apporte à la connaissance sur l'homme, c'est-à-dire comment l'homme s'informe de l'homme. Alors la liaison entre la

photographie et l'ethnologie se justifie par le fait que les deux aident à décrire la réalité sociale. L'objectif de l'ethnographie est de décrire et présenter un groupe social ou une communauté de la manière la plus détaillée possible (Garrigues, 1991 : 16). Alors, la photographie peut être traitée comme une ethnographie d'un groupe social, mais basée sur des images et non sur des mots (Garrigues, 1991 : 16). Elle est censée élargir le champ de vision de l'anthropologie.

Dans ces conditions, on peut assurer que la photographie est une technique, mais qu'elle est aussi une création artistique ; elle est un moyen de communication, une écriture, mais aussi une source de mémoire (Garrigues, 1991 : 18). Cette ambivalence cause la multiplication des fonctions et des registres. Et même si d'un côté, cela aide à l'adaptation de la photographie dans plusieurs domaines et terrains, de l'autre côté, il y a toujours une ambiguïté qui empêche de simplifier la relation entre les sciences sociales et la photographie (Garrigues, 1991 : 18).

Un des points très importants et à la fois complexes de l'anthropologie visuelle est, Selon Conord (2007 : 12) la subjectivité du regard lorsqu'il y a une production des images. Les points de vue se multiplient et les interprétations sont relatives à chaque acteur participant (soit le sujet *photographiant*, soit le sujet *photographié*, soit le sujet observateur). Et justement ce seront tous ces regards et contenus porteurs d'information qui intéressent l'anthropologie. Alors le but de la photographie n'est pas de traiter la vérité, mais plutôt d'enrichir la perspective de l'anthropologie (Conord, 2007 : 12).

Par contre Laplantine (2007 : 51) n'est pas d'accord. Pour lui, la photographie n'est pas un langage, mais comme l'ethnographie, elle est une forme d'expérience et un mode de connaissance non verbal désorganisé depuis le point de vue du discursif. Alors, elle fait partie du culturel, mais pas du langage. Selon cet auteur, ni la photographie ni l'ethnographie n'analysent l'« homme » ou la « femme » en général, mais elles montrent tel homme ou telle femme dans sa spécificité (Laplantine, 2007 : 51). Par contre pour lui, le langage a beaucoup à voir avec l'anthropologie. La nature de celui-ci est tout à fait différente en cela de l'ethnographie ou de la photographie. L'anthropologie garde une distance discursive qui cherche la confrontation entre image et langage ; elle transforme la réalité sociale en langage. Donc l'anthropologie de l'image s'appuie sur l'information qui retient la photographie et l'ethnologie pour réaliser une réflexion critique (Laplantine, 2007 : 51).

Dans la présentation de son ouvrage collectif *Photographie, ethnographie, histoire* (1995) Beaugé et Pelen soutiennent que l'ethnologie et l'histoire peuvent utiliser les mêmes sources d'information données par les images (Beaugé et Pelen, 1995 : 8). Leur travail est aussi important car ils considèrent qu'il y a, depuis les études anthropologiques, trois manières différentes de se servir de la photographie: la photographie vue comme méthode; comme source; comme objet (Beaugé et Pelen, 1995 : 9). En tant que méthode, on utilisera la photo comme témoignage pour légitimer notre écrit, notre commentaire (Beaugé et Pelen, 1995 : 14). Alors l'anthropologue en même temps qu'il est photographe, montre sa perspective à travers ses clichés (Beaugé et Pelen, 1995 : 14)

Si on voit la photographie comme source anthropologique, on la traitera comme telle quand on s'interrogera sur la représentation de l'image. Cette approche est importante car comme on l'a déjà vu, la photographie a été longtemps traitée comme un miroir de la réalité. À ce moment-là, il n'y avait pas de réflexion sur l'apport ou la représentation des images car elles étaient considérées comme complètes de signification (Beaugé et Pelen, 1995 : 12). Dans ce cas, la photographie accompagne le texte et doit aider à le comprendre.

En tant qu'objet, la photographie est observée par l'anthropologue. Ici, il ne doit pas être forcément photographe en même temps, car le plus important est d'analyser les photos faites par les autres, comprendre pourquoi elles existent, quel est leur contexte et quelle est leur fonction (Beaugé et Pelen, 1995 : 10).

Dans ce projet, nous traiterons la photographie comme objet, car ce qui nous intéresse c'est de comprendre quel est rapport entre photographie et famille en Moldavie. Qui prend les photos ? Quel type de photos possède les familles moldaves avec lesquelles on peut parler? Qui est représenté sur les photos ? Quelle est l'esthétique de ces photos? Quelles sont les représentations de ces clichés et leur fonction dans le cas de chaque famille particulière ? Finalement, il s'agit d'observer au cas par cas pour comprendre des aspects plus généraux et systématiques qui peuvent se répéter dans la société et la culture moldave contemporaine, mais aussi celle de la période soviétique.

Il ne faut pas oublier que la photographie de famille fait partie de l'intime, du privé. Sa spécificité est à définir car les éléments (les modes de production, les contenus, les

fonctions et son appropriation au sein du groupe social) varient selon la société et la période historique.

3. Production des photographies

Dans cette première partie on cherche à savoir comment est faite la photographie de famille et à travers quels éléments elle devient une réalité. Pour donner une réponse on a questionné la production photographique en deux parties: premièrement on s'est interrogé sur la figure qu'il y a derrière une prise de vue et deuxièmement on s'est penché sur les moyens techniques qui rendent possible cette production. Aussi, dans la deuxième partie on a examiné les raisons et les situations qui ont motivé le producteur à prendre en photo la famille.

Ici la temporalité est importante : il faudra tenir compte des périodes historiques, car le progrès technologique et l'innovation ont une forte influence sur la pratique. Il a fallu spécifier également les terrains auxquels font référence les différents auteurs quand ils exposent leurs travaux, car ce qui est considéré pour la société comme professionnel ou comme amateur change selon le pays, la région, le terrain, le contexte, etc.

Décoder tous ces éléments nous a servi pour mieux comprendre le rôle de la photographie de famille et la liaison qu'il peut y avoir entre les clichés et ce groupe si spécifique.

3.1 La figure du producteur

Quand on parle du producteur du cliché on se rapporte à la personne qui est derrière l'appareil photo, celui qui est censé activer le mécanisme technique pour figer l'instant. Dans le cadre de la famille, le producteur introduit son appareil photo dans le monde privé pour saisir le sujet visé dans un contexte très concret.

Du point de vue de la catégorisation, la figure du producteur n'est pas si claire et bien définie comme on l'aurait pensé au début de notre recherche. Les catégories se mélangent et les caractéristiques se superposent. On découvre qu'il existe deux extrêmes : d'un côté il y a la figure du photographe professionnel, et de l'autre il y aurait le photographe amateur. Pourtant il n'est pas si facile de les différencier entre eux ni de

faire la distinction entre tous les types de photographes qu'il y aurait entre ces deux extrêmes. Donc les particularités sont mobiles et les limites entre catégories très floues.

Apparemment la caractéristique la plus claire qui distingue un professionnel d'un amateur est l'échange de l'image contre de l'argent. C'est-à-dire qu'un photographe professionnel produit un cliché pour un client qui à son tour le payera pour ce service. Par contre, un photographe amateur produit des clichés sans rien attendre en échange. Pourtant la question économique n'est pas l'unique élément qui affecte cette différenciation.

Alors quelles sont les particularités du producteur? Comment participent-elles à la catégorisation des différents types de producteurs ? Comment est apparue la figure du photographe professionnel? Et à quel moment sont apparus les photographes amateurs? On essaiera de mettre au clair toutes ces questions pour extraire des éléments qui peuvent nous aider à analyser par la suite la production photographique en Moldavie.

3.1.1 Le photographe professionnel

Pendant la deuxième partie du XIX^e siècle, après l'invention de la photographie, dans les pays industrialisés (la majorité correspond aux territoires européens et à l'Amérique du Nord) la production photographique a été très vite répandue, même si elle a suivi un progrès constant à travers des décennies. On a pu le constater dans le livre *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965a) de Pierre Bourdieu. Cet ouvrage est un livre de référence lorsqu'on parle de la photographie en milieu rural, car Bourdieu a réalisé pour la première fois une enquête de terrain autour de ce sujet dans les années cinquante. Ainsi cet ouvrage est important en France mais aussi ailleurs car il a créé un précédent autour de l'anthropologie de la photographie. Un autre livre très important pour réaliser ce mémoire est *Mort de la photo de famille?* (2010a) de Irène Jonas. On peut considéré cet ouvrage comme la version moderne du travail de Bourdieu. À partir d'ici on fera référence souvent à ces deux ouvrages en tant que lectures fondamentales.

Dans les grandes villes d'Europe la photographie a commencé à être pratiquée par un groupe réduit de gens. Ceux-ci avaient les moyens d'acheter tous les outils nécessaires -d'ailleurs, très chers- et le temps d'apprendre à faire des photographies. Les premiers photographes était des individus qui faisaient partie des classes aisées, car ils pouvaient

se permettre le luxe d'investir et de traiter la photographie comme un passe-temps. À cause de cela les classes riches s'approprient très vite la photographie en tant que pratique et la production restera un privilège pour les élites pendant une grande partie du XIX^e siècle (Jonas, 2010a : 102). Par exemple, la bourgeoisie française urbaine a vite adopté la photographie pendant la III^e République surtout pour affirmer son identité de groupe (Tisseron, 1996 : 128). Cette volonté de justifier son statut social et d'affirmer sa légitimation historique est la même qui avait amené les élites bourgeoises à commander des portraits aux peintres pendant les siècles précédents. A présent ils voulaient l'accès exclusif à la photographie avec le même objectif : « se fabriquer une image en même temps que se construire une généalogie » (Jonas, 2010a: 107). Cela ne durera pas longtemps, selon Jonas les miniatures (des petits clichés destinés à être portés dans des médaillons ou autres, considérés comme symbole de cette élite) disparaîtront très tôt, en 1850 (Jonas, 2010a : 104). Pourtant les classes populaires devront attendre un siècle pour accéder à la production de photographie.

Dans d'autres espaces géographiques moins développés économiquement, le processus d'appropriation de la production photographique a été différent et parfois plus tardif.

Le travail le plus important à citer ici est celui de Jean-François Werner, qui a réalisé des enquêtes de terrain en Afrique de l'Ouest. Ici on s'appuiera sur plusieurs de ses articles : *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest. Une méthode d'approche ethnographique* (1993) ; *Produire des images en Afrique : l'exemple des photographes de studio* (1996) ; *Les tribulations d'un photographe africain* (1997). On considère son travail de référence puisqu'il est le premier anthropologue à travailler sur les pratiques photographiques en dehors du contexte européen ou nord-américain. Celui-ci est très important pour notre analyse car la Moldavie est aussi en dehors de ce cadre d'Europe de l'Ouest et on s'intéresse à observer quelles peuvent être les similitudes entre les pratiques photographiques en Afrique de l'Ouest et en Moldavie.

En Afrique de l'Ouest la photographie arrive par les colons européens à la fin du XIX^e siècle. Werner (1996 : 81) explique que pendant toute la période coloniale et jusqu'à l'indépendance en 1960, en Côte d'Ivoire il y avait majoritairement des photographes (d'abord européens, puis africains) dans les principales villes et zones urbaines du pays et que petit à petit ils ont commencé à s'introduire dans les milieux ruraux.

Bien qu'on ne puisse généraliser, dans les pays plus industrialisés (parmi lesquels la France) la pratique photographique se professionnalise petit à petit et la figure du photographe se consolide. Les photographes se forment et se spécialisent. Progressivement, ils gagnent plus d'argent avec des commandes et socialement leur travail est reconnu (About, 2016 : 6). Ils commencent à signer sur toutes leurs photographies ou à utiliser un tampon, afin que leur travail puisse être identifié. Grâce à cela on peut les distinguer des autres professionnels et en même temps il se font une publicité. Ils apportent des moyens de production et des outils techniques intéressants pour produire des clichés. Ceux qui ont plus de ressources économiques et une meilleure formation peuvent se permettre d'avoir des matériels et des outils plus complexes et de meilleure qualité, mais aussi plus chers (About, 2016 : 6).

Avec son savoir-faire, le photographe professionnel est considéré comme un artiste, celui qui a un rôle de metteur en scène, de responsable sur le rituel (Jonas, 2010a : 18). Alors, la figure du photographe devient de plus en plus populaire et respectable. Les gens ont une confiance complète en lui en lui demandant ses services : il cherche le meilleur profil du client et fait ressortir ses qualités face à l'appareil (Garat, 1994 : 70).

Le lieu de travail de beaucoup de photographes professionnels est le studio. Même s'il y a des variations, cet espace est présent dans tous les territoires là où on a adopté la production de photographie. On en parlera avec plus de détails dans la prochaine partie de ce travail, mais ici on veut juste noter que c'est dans cet espace fixe, établi, où le photographe reçoit les clients (About, 2016 : __). Ce point est important car le fait que le photographe de studio est sédentaire est une caractéristique qui le distingue des autres types de photographes, comme des photographes ambulants.

Au sujet de la Moldavie on a pu lire le livre de Elena Ploșniță *Fotografia Basarabeana* (2005) résultat d'une exposition sur la photographie réalisée en 2004 au Muzeul Național de Istorie a Moldovei (Chișinău). Ce livre, qui a une approche historique, nous parle de la photographie depuis son implantation en Bessarabie jusqu'en 1917. Elle affirme que les premiers photographes en Moldavie ont été des juifs à partir 1880. (Ploșniță, 2005 : 117). Ceux-ci ont travaillé surtout dans les grandes villes, et ce n'est qu'à la deuxième génération de professionnels que la pratique photographique fait son apparition au milieu rural (Ploșniță, 2005 : 117). Pourtant elle ne nous détaille pas comment ils travaillaient ou comment ils étaient considérés par la population.

3.1.2 Le photographe ambulant

Le photographe ambulant est connu par son travail en dehors d'un studio fixe. Il peut avoir eu une formation qui lui donne le statut de photographe professionnel, il a pu être autodidacte ou bien il peut avoir appris sur le terrain grâce à la transmission de savoirs par d'autres photographes. Le plus important à retenir est que son espace de travail diffère de ceux qui restent dans les studios. Il est un nomade qui en transportant son matériel, voyage à travers le territoire (souvent avec l'habitude de parcourir toujours les mêmes chemins) pour proposer ses services aux gens simples, fréquemment des clients habituels (Boisjoly, 2006 : 22).

En France et d'autres pays européens ce type de travail commence très tôt après l'apparition de la photographie. Et en ce qui nous concerne on doit considérer qu'à la fin du XIXe siècle il y a déjà des photographes qui restent en ville. Mais certains autres s'intéressent à la campagne pour une question de recherche de la spécificité de la paysannerie (Boisjoly : 2006 : 22). Ici on s'occupe surtout de ceux qui parcourent les zones rurales. Pour cela on s'est appuyé surtout sur la lecture de l'article d'Ilse About *Une petite histoire des photographes ambulants. Pratiques professionnelles et esthétique visuelle d'un métier itinérant* (2016). Cet article, à travers la perspective historique et des références bibliographiques très importantes, donne une vision générale des pratiques considérées comme marginales des photographes ambulants.

Jusqu'à 1870, l'équipement à transporter avec soi était très lourd et très fragile, ce qui compliquait la tâche (About, 2016 : 4). À partir des années 1920 les matériels s'allègent et le travail de ces photographes devient beaucoup plus simple, surtout au moment de parcourir des régions entières (About, 2016 : 4). Et même s'ils étaient considérés comme des professionnels, leur production était faite avec des moyens plutôt précaires, lesquels provoquaient une qualité médiocre et un cliché de durée éphémère (About, 2016 : 4). Pourtant le photographe ambulant constitue l'unique chance du paysan d'avoir une image de lui ou de son groupe familial à un prix accessible (About, 2016 : 7), au moins jusqu'à la démocratisation de la photographie.

Quant à la compensation économique, les photographes ambulants, comme les professionnels, échangent le résultat de leur travail contre de l'argent. Il investit cet argent dans l'acquisition de nouveaux outils et matériels pour continuer à travailler

(About, 2016 : 9). Dans certains cas on trouve que le photographe ambulant accepte d'être payé en nature.

Le photographe ambulant apparaît au village dans deux cas : parce qu'il vient de sa propre initiative ou parce qu'on l'appelle à propos d'une cérémonie remarquable (About, 2016 : 5). Ces occasions peuvent être la fête du village ; les foires agricoles ; un mariage; un baptême; etc. Il peut venir également lors d'une foire qui s'établit au village pour un certain temps, même si c'est une attraction mineure (Chéroux, 2005 : 2). Pendant la deuxième partie du XIX^e la culture foraine a beaucoup contribué à la diffusion des nouvelles pratiques photographiques parmi la population villageoise (Jézéquel, 1995 : 689). Alors, le photographe nomade fonctionne comme « intermédiaire culturel » (Dacos, 2002 : 6) entre centre urbain et milieu rural. Pourtant l'ambulant, à la différence des photographes de studio, crée le besoin, c'est-à-dire qu'il porte l'offre avec lui et provoque le désir d'avoir une image de soi à travers la construction d'un rituel spécifique. Le photographe de studio attend ses clients chez lui tandis que l'ambulant doit les chercher et leurs proposer ses services (About, 2016 : 5).

En général le photographe ambulant est une figure marginale, à l'écart de la société à cause de sa condition ambiguë : d'un côté il est un photographe qui connaît bien son travail, mais de l'autre un nomade qui souvent survit avec peu de revenus. C'est pour cela que beaucoup d'entre eux combinent le travail de photographe avec d'autres métiers complémentaires, comme dessinateur, peintre ou graveur, pour pouvoir assurer une stabilité économique (About, 2016 : 6). Il y a des cas des photographes de studio qui temporairement travaillent comme ambulants, lors d'une commande ou des séjours saisonniers (About, 2016 : 6).

Comme on l'a déjà dit, les photographes ambulants ont beaucoup contribué à la diffusion de l'image photographique et de la culture visuelle. Pour la population la photographie devient quelque chose de touchable, plus banal et moins privilégié, plus proche des gens. Si aujourd'hui en Europe, la figure du photographe ambulant a presque disparu, leur travail a été reconnu et il est très intéressant pour des recherches photographiques mais aussi dans le monde des sciences sociales.

Dans le travail de Werner (1996 : 85-86), on trouve une analyse détaillée sur le photographe ambulant en Côte d'Ivoire. Lors de son enquête de terrain il publie plusieurs articles sur le sujet. Il constate que l'apparition des photographes ambulants a été un processus très différent de ceux connus en Europe.

Pendant les dernières décennies de l'époque coloniale, la majorité des photographes ambulants qui sont apparus en zone rurale sont des jeunes d'origine ghanéenne. Leurs outils sont très rustiques souvent construits par eux-mêmes et ils offrent leur travail dans la rue ou au marché.

Après l'indépendance de 1960 la photographie gagne du terrain et la demande de photographie en Côte d'Ivoire commence à s'étendre en dehors des grands centres urbains. Les photographes professionnels doivent sortir de leur studio pour couvrir les demandes lors d'une cérémonie (publique ou privée) partout sur le territoire (Werner, 1996 : 87). Ils ont des apprentis pour les former, mais aussi pour avoir une main-d'œuvre à très bon marché (Werner, 1996 : 88).

Pourtant à partir de 1985, suite à l'apparition des laboratoires de développement automatiques une crise affecte le secteur. Il en résulte une restructuration du travail et beaucoup de photographes se retrouvent sans emploi. Alors ils sortent des studios en masse à la recherche des clients (Werner, 1996 : 88). Beaucoup d'entre eux se spécialisent petit à petit dans la photographie de famille, proposant des prix moins chers que leurs collègues de studio. Parallèlement on assiste à de nombreuses fermetures de studios en ville. En conséquence, lors de l'enquête de Werner en 1994 il y a, dans les principaux centres urbains, beaucoup plus de photographes ambulants actifs que de photographes de studio.

Certains aussi changent de métier, car vivre de la production de photographie de famille devient trop difficile. Ceux qui décident de rester sur la photographie de studio ont l'obligation de transformer leur mode du travail. Werner affirme qu'ils sont censés sortir quand même de leur studio de façon temporaire et se préparer pour une mobilité beaucoup plus large sur le territoire. Au moment où Werner publie son article la grande aspiration de la majorité des photographes ambulants est de faire des économies. Ils espèrent que leur statut est temporaire et leur but est de pouvoir s'établir et changer le nomadisme pour un studio en ville (Werner, 1997 : 108).

3.1.3 Vers la démocratisation de la photographie

Les avancées dans l'industrie photographique provoquent à la fin du XIX^e siècle une popularisation de la pratique et un accès de la part du grand public. Surtout en Europe et en Amérique du Nord il y a une baisse de la demande de photographes de studio mais aussi de photographes ambulants à partir de 1880. Le progrès technique fait que inévitablement mais doucement des gens non professionnels se sentent attirés par la production photographique (Jonas, 2010a : 105). Avec le changement de siècle les classes humbles ont l'opportunité de s'approprier leur image de la même façon qu'avait fait la bourgeoisie un siècle avant (Bard, 2007 : 4) parce que les prix des appareils sont abordables et le processus plus simple. C'est l'explosion de la photographie et enfin la population a l'opportunité de s'acheter un appareil et de réaliser ses propres clichés.

Quant aux photographes professionnels qui faisaient de la photographie de famille ils sont moins fréquentés et même parfois disqualifiés (Bard, 2007 : 4). Pour survivre, ils diversifient leurs services (comme le développement de films) pendant le reste du XX^e siècle, même s'ils ne cesseront jamais de proposer la photographie de studio en s'adaptant aux nouveaux styles, comme on le verra plus tard. Pourtant même si le concept et la pratique de photographe ambulant disparaît, on demande toujours les services d'un photographe lors d'une occasion spéciale pour la famille (un mariage, un baptême, etc.). À ce propos, Bourdieu (1965a : 51) affirme qu'on continue à s'adresser au photographe professionnel lorsqu'on cherche la mise en valeur du « personnage social », de ce que le client veut montrer de lui. On développera là-dessus dans les prochaines parties de ce travail. Donc la photographie du professionnel reste considérée comme plus « spéciale », avec une valeur ajoutée, et à cause du prix (même si cela varie selon l'époque et le territoire), quelque chose d'exceptionnel.

Et même quand la photographie amateur apparaîtra à la campagne (les années 30 du XX^e siècle) souvent on continuera à faire confiance au photographe professionnel, car celui-ci a un certain statut que l'amateur n'a pas (Dacos, 2002 : 3). Il renvoie à l'idée de photo de studio. On pense aussi que ces photographies sont un peu plus réussies et qu'elles sont de meilleure qualité.

3.1.4 Le photographe amateur

La photographie amateur apparaît en France et dans la plupart des pays de l'Europe de l'Ouest à partir des années 1880, grâce à un contexte politique plus stable, mais aussi grâce au développement d'une industrie de la photographie forte, aux innovations technologiques et à la recherche scientifique (Jonas, 2010a : 101-102). C'est la naissance de l'instantané. Les premiers à accéder aux appareils dans le cadre familial sont les classes plus aisées (Jonas, 2010a : 102). Comme ils sont les premiers à bénéficier du temps libre, ils utilisent les appareils pendant leurs activités de loisirs : excursions hors de la ville, voyages ou vacances, etc. (Jonas, 2010a : 102). Aussi apparaîtront sur les clichés leurs biens patrimoniaux et autres objets de propriété : la maison familiale, les jardins, etc. Jonas (2010a : 102) affirme encore une fois que cette volonté de produire des photographies serait motivée par la nécessité d'attester de leur statut social.

Petit à petit, ce progrès technologique mène à l'adoption de la photographie par les classes populaires, puisque parallèlement à la photographie de studio se développe timidement une photographie d'amateur de forme plus large. Ensuite, il faudra attendre jusqu'aux années trente pour confirmer l'explosion des achats d'appareils photo seulement stoppée pendant la Deuxième Guerre mondiale (Dacos, 2002 : 2). En France (Maresca, 1996 : 11), mais aussi en Allemagne (Joschke, 2004 : 53) les profils de personnes intéressées à la photographie dans cette première période de démocratisation sont variés. D'un côté, certains amateurs ont des métiers liés à la technologie, la chimie et l'innovation, comme les pharmaciens ou les droguistes. Il y a aussi un grand succès parmi les classes moyennes, surtout les professions intellectuelles (Maresca, 1996 : 11 et Joschke, 2004 : 53). En zone rurale, la production amateur de photographique tardera un peu plus à s'introduire de façon stable.

Comme on a déjà expliqué, le photographe amateur n'est pas payé pour les clichés réalisés, car il le fait pour d'autres motifs que la rétribution économique. C'est un élément qui distingue le photographe amateur du professionnel, mais pas le seul.

Le photographe amateur n'a pas eu forcément de formation ou il n'a pas de compétences spécialisées. Cela implique que le type de clichés que produisent les photographes amateurs est très différent de ceux des professionnels. À la différence de ces derniers, en général les amateurs ne priorisent pas les aspects esthétiques au moment de prendre une

photo, mais il s'agit d'un acte social, pratique comme affirme déjà Pierre Bourdieu en 1965. Pour l'amateur les raisons pour lesquelles l'occasion mérite une prise de vue sont très différentes de ce qui peut motiver un photographe professionnel. Un des arguments les plus importants en faveur de l'absence de formation c'est justement parce que le besoin d'un apprentissage disparaît progressivement grâce aux progrès technologiques ; petit à petit les appareils sont plus simples et rapides, avec des systèmes de prise automatique.

À la fin du XIX^e siècle l'apparition de la photographie amateur en Allemagne se développe dans deux espaces très différents : l'espace familial et l'espace fermé des élites photographiques (Joschke, 2004 : 54). Ces derniers pratiquaient la photographie en cherchant un aspect esthétique et en créant des réflexions et débats autour de sa production et du rôle de l'image (Joschke, 2004 : 54). Jonas (2010a : 106) parle aussi des « club-amateur » en France. Elle fait la différenciation entre ceux-ci et la photographie de famille, car les « club-amateur » concernent à leur création des groupes d'individus qui partagent le goût de la photographie en tant que passe-temps, surtout dans les milieux bourgeois. Ils peuvent organiser des expositions ouvertes au public ou publier des revues avec une démonstration de ces clichés (Jonas, 2010a : 106). Dans cette étude on s'intéresse à la photographie qui fait partie de l'espace privé des familles où on ne cherche pas forcément une légitimation artistique, comme ce pourrait être le cas de la photographie d'élite ou de « club-amateur » (Jonas, 2010a : 106). De même Bourdieu (1965a : 39) parle d'une adaptation de la photographie dans la vie domestique et il fait la différenciation entre l'espace public et l'espace privé, pas seulement dans le contexte de la production de la photographie mais aussi lors de sa réception.

On peut trouver des photographes amateurs qui ont des studios, car comme on a déjà dit le studio n'est pas un élément exclusif des professionnels. Ils peuvent se fournir des mêmes matériaux que les photographes professionnels, surtout s'ils ont un pouvoir économique. La différence est que le photographe professionnel, tant qu'il est remboursé par son travail, peut se permettre l'achat d'appareils chers et de bonne qualité. Ses appareils sont amortis. Par contre, l'amateur est conscient que la production de photographie est une activité ludique pour lui et que cela peut devenir cher. Du coup il a l'intérêt à acheter des outils moins chers et beaucoup plus simples. Comme il n'est pas *à priori* trop exigeant avec la qualité et l'esthétique de ses propres prises de vue, il se contente du simple fait de pouvoir faire des prises de vue. Pourtant cela n'est pas

contradictoire avec le fait que les amateurs aussi sont inventeurs et précurseurs des améliorations, des usages et de nouvelles pratiques dans le domaine de la production de la photographie (Joschke, 2004 : 55).

Souvent il y peut avoir une attitude méprisante envers la photographie amateur de la part des professionnels. La photographie devient accessible à l'ensemble de la population et cela est considéré dévalorisant pour ceux qui jusqu'à présent en avaient le monopole. Ces élites souvent font partie des classes hautes et moyennes. Alors, chaque classe s'appropriera la photographie à sa façon ; ainsi les bourgeois voudront se démarquer des pratiques populaires à travers la recherche de l'originalité et de l'appropriation des rites et processus surajoutés à la prise de vue (Bourdieu, 1965a : 72). La popularisation de la photographie amènera à une superproduction de clichés aux sujets et éléments systématisés. Cela se traduira en une disqualification jusqu'au point où, dans certains cas, ce mépris transforme le mot *amateur* en une chose négative et très stigmatisée, mal vue. Garat (1994 : 57) le nomme « photographe du dimanche », évoquant l'idée que le dimanche est le moment où on ne travaille pas et le jour où les non-professionnels peuvent profiter pour pratiquer la photographie.

Dans son article sur l'Allemagne de début de XX^e siècle Joschke (2004 : 58) évoque des reproches faits dans les deux sens entre les amateurs et les professionnels. Ces derniers se plaignaient de la concurrence déloyale que provoquaient les amateurs lors d'événements publics mais aussi dans le cadre privé, car pour épargner de l'argent parfois les familles choisissaient une prise de vue moins réussie mais aussi moins chère. De leur côté les amateurs accusaient les professionnels d'être obligés de répondre à la demande (Joschke, 2004 : 58). C'est-à-dire que, comme on a déjà vu, le photographe professionnel est censé photographier ce que le client veut, donc ses prises de vue sont contraintes par la commande (Joschke, 2004 : 58). De son côté l'amateur aura la totale liberté au moment de photographier sa famille ou ses proches (Joschke, 2004 : 58). Par contre il ne jouira pas de la reconnaissance sociale du photographe professionnel.

Actuellement avec la photographie numérique il y a un accès beaucoup plus massif à la prise de vue. Comme on verra plus loin les appareils photographiques sont inclus dans d'autres appareils électroniques ; du coup n'importe qui peut prendre une photographie et sans s'inquiéter de la multiplicité de clichés, car ils ont une capacité de stock digitale

beaucoup plus large. D'un autre côté l'innovation technologique permet aussi aux amateurs d'accéder au même marché que le photographe professionnel. La photographie amateur remet en question la figure du professionnel et son rôle social, car du moment où les deux peuvent utiliser les mêmes outils, les limites entre l'un et l'autre deviennent encore plus floues. Dans certaines occasions l'amateur peut se substituer au professionnel et avoir des revenus. Pourtant il sera toujours payé beaucoup moins qu'un professionnel car, même si cela peut paraître contradictoire, on continue à reconnaître comme supérieur le travail d'un professionnel, lequel a un cachet plus élevé.

Conclusion

Pour conclure cette première partie on peut voir que la figure du producteur a des éléments très clairs qui le définissent comme tel, car c'est lui qui a une grande partie de la responsabilité sur le résultat, et même si on ne le voit pas représenté sur le cliché il est un acteur très important dans le processus. Pourtant le cliché final dépendra de l'habileté, du savoir-faire et du degré de formation du photographe, mais aussi des matériels utilisés, comme on verra par la suite. Cela crée la différence entre les types de photographes, même si c'est très difficile de leur octroyer des caractéristiques exclusives.

La figure du photographe professionnel est apparue dans un contexte d'innovation et de nouvelle pratique. Il est considéré comme un artiste, quelqu'un qui a des connaissances spécifiques pas accessibles à tout le monde. Cela lui donne un statut et une reconnaissance sociale, qui aide à comprendre pourquoi les familles lui font confiance lors de lui demander ses services.

Avec la démocratisation de la photographie et l'apparition d'un phénomène massif de photographie amateur n'importe qui peut devenir un producteur. Alors faire de prises de vue devient universellement accessible du point de vue technologique. Pourtant le point de vue à partir duquel est fait le cliché est très subjectif, selon la culture, le groupe social ou le contexte historique.

Tous ces aspects sont très importants lorsqu'on pense à la Moldavie car ce sont des éléments de base qui peuvent nous aider à nous questionner sur le type de photographe qui existait et existe encore en milieu rural. En Moldavie, le contexte historique est tout

à fait différent et les événements ont pu influencer la pratique photographique et les photographes. Par exemple le photographe ambulant est un personnage indispensable lorsqu'on parle de l'introduction de la photographie en milieu rural, surtout pendant les premières années. On a pu lire cela dans des ouvrages qui se réfèrent à la France et à la Côte-de-Ivoire, mais est-ce qu'il existait en Moldavie ? Et si oui, est-ce qu'il avait un rôle important?

On verra aussi s'il y a eu une appropriation de la photographie par une grande partie de la population et en quelle période et à quel niveau surtout dans le milieu rural. Enfin, on s'intéresse aussi au type de photographe qui apparaît pendant l'époque postsoviétique, comment il travaille, en quel endroit et en quelle occasion.

3.2 Les moyens techniques

Les progrès technologiques ont une importance fondamentale dans la production de photographies, car le résultat final dépend en grande partie des outils que le photographe utilise. Les gens adaptent leurs pratiques de clichés aux innovations et aux nouveaux marchés au fur et à mesure. Pourtant, depuis l'apparition de la photographie la culture autour de l'image a avancé de différentes manières par rapport aux territoires et aux sociétés. En plus, il faut parler de la façon dont la population villageoise s'est appropriée les appareils et de cette pratique. On verra l'écart avec la culture urbaine et le rôle indispensable des nouvelles générations. On fera aussi un point sur la question du genre à travers l'analyse de l'utilisation de l'appareil, car cela a une forte influence sur la pratique. Ainsi on parlera des occasions les plus habituelles dans lesquelles on réalise des prises de vue.

Enfin, cette partie nous servira pour compléter les points et les éléments déjà développés dans la partie antérieure et pour avoir une vision plus complète de la production photographique, pour après pouvoir se poser des questions par rapport à la Moldavie.

3.2.1. Des appareils et des outils

Comme on l'a déjà vu, les premiers appareils étaient très lourds, volumineux et complexes. Leurs mécanismes exigeaient certains savoirs et compétences techniques. On a dit aussi que les matériels techniques nécessaires pour produire une prise de vue étaient très fragiles et demandaient beaucoup de soins dans leur emploi (Maresca, 2004 :

62). Tout cela demandait une forte organisation qui devait s'adapter à toutes les circonstances et conditions de production (About, 2016 : 8). Ce qui n'était pas très évident car justement la production de clichés, dans les premiers temps, avait besoin d'un contexte très spécifique (par rapport à la lumière, le temps d'exposition et le développement). Ainsi donc et comme on a déjà exposé, à cette époque les seules qui avaient le temps et les moyens étaient les familles aisées.

Avec le lancement de l'appareil Kodak en 1880, George Eastman contribue à améliorer la pratique et à la rendre un peu plus accessible à d'autres groupes sociaux. Cet appareil n'avait pas besoin d'un tripode et des plaques d'impression ; ainsi l'équipement était beaucoup moins lourd et moins cher. Son prix était de 25\$ et il incluait un rouleau, qu'après il fallait rendre au service de développement de négatifs dans des magasins spécialisés au prix de 10\$ (Amar, 1993 : 76). Avec le changement de siècle apparaît la camera Brownie, pensée pour que les enfants puissent faire six photographies (Amar, 1993 : 76). Elle coûtait un 1\$ (Amar, 1993 : 77). Pourtant l'appareil n'est pas encore très léger ni facile à utiliser.

C'est à partir de 1930 qu'on peut parler d'une véritable explosion du système photographique. La qualité des clichés est beaucoup plus haute, avec de bons contrastes (Dacos, 2002 : 3). Plus tard, en 1947 apparaît l'appareil Polaroid, qui développe des photographies de manière instantanée ; à partir 1975 apparaît la camera analogique, parmi ses modèles les plus célèbres : Nikon, Canon et Olympus. Il faut noter aussi la popularisation des appareils jetables, très utilisés pendant les années 1990 lors de vacances. En 1980 apparaît la photographie digitale, mais elle ne deviendra populaire pour tous que dans les années 2000 (Jonas, 2010b : 174).

En France, jusqu'aux années 1960-70 la production photographique reste une pratique masculine (Jonas, 2010b : 176). À partir de ce moment les femmes commencent à y avoir accès d'une façon plus générale. Jonas (2010b : 176) a publié des travaux par rapport à la sexualisation de la pratique photographique dans la deuxième partie du XX^e siècle. Il apparaît de nouveaux modèles d'appareils qui à travers des campagnes publicitaires très ciblées créent un phénomène commercial très stéréotypé.

D'un côté on vend le reflex 24x36 comme appareil pensé pour les hommes. Il est très proche des appareils professionnels et il symbolise la réussite sociale. De l'autre côté on vend le nouveau modèle d'Instamatic Kodak, lequel est très simple et considéré comme

féminin (Jonas, 2010b : 176). Cela provoque un processus de sexualisation de l'objet (l'Instamatic) et une construction de la féminité de la pratique photographique (Jonas, 2010b : 176).

Cependant quand les femmes commencent à prendre des photos elles le font dans un cadre domestique, privé, familial. À la différence des hommes, le rôle construit par la nouvelle photographie amateur est limité au contexte de la maison et des soins de la famille. À cause de sa simplification, la Kodak Instamatic ou le Polaroid restent comme les appareils parfaits pour les femmes et cela les convertit souvent en responsables de la photographie de famille. La production des clichés reste réservée aux hommes lors des grands moments ou des rituels familiaux (Jonas, 2010b : 177).

À la question des matériels, la photographie amateur varie selon la classe sociale par laquelle elle est pratiquée. Si on a déjà affirmé que les professionnels utilisent des outils plus complexes et chers, les ouvriers ou amateurs de classes populaires n'exigent pas d'instruments supplémentaires. Ils demandent des équipements simples mais efficaces, plus économiques. C'est pour cette raison qu'ils sont très attirés par des matériels automatiques, comme le compact ou l'autofocus (Jonas, 2010a : 106).

Par contre, dans les classes aisées les gens ont la volonté d'avoir un bon équipement, des outils qui s'approchent plus des accessoires d'un professionnel (Bourdieu, 1965a : 27). Alors, la décision d'investir de l'argent dans la production photographique, selon Bourdieu (1965a : 28), doit répondre à un goût ou à une passion remarquables et non pas à un caprice temporaire. Ainsi, lors de l'enquête de Bourdieu (1965a : 28) pendant les années soixante les pourcentages par classes sociales et métiers montrent que la possession d'un appareil est très variable et inégal suivant le domaine dans lequel le photographe amateur travaille. Cela montre que le contexte social de l'individu influence au moment d'acheter un appareil. Bourdieu (1965a : 28) insiste sur ce point et il nous prévient que ni le niveau économique ni l'accès à la technologie n'expliquent complètement la consommation de la photographie. Alors, pourquoi acheter un appareil dans un contexte rural ?

3.2.2L'appareil photographique à la campagne

Déjà Maresca (1994 : 9) parle de l'adaptation de la pratique photographique en France comme d'un processus hétérogène, surtout avec deux grands groupes aux extrêmes : les classes moyennes urbaines vues comme pionnières et les classes populaires de campagne, aperçues comme réfractaires.

Alors en zones rurales l'appropriation de la pratique photographique sera lente et la demande des appareils sera progressive. Dans un premier temps les villageois ne sont pas trop intéressés par l'achat d'un appareil. Il faut rappeler qu'on parle des familles aux revenus bas, car les élites provinciales auront adapté la photographie un peu plus tôt (Dacos, 2002 : 5). Tant Dacos (2002 : 5) que Bourdieu (1965a : 161) affirment que la raison pour laquelle les villageois n'achètent pas d'appareil n'est pas seulement à cause d'un problème économique. Pour eux la question est beaucoup plus complexe car ceux qui finissent pour acheter un appareil et tout l'équipement reconnaissent que cela ne pose pas de problème l'économie familiale (Dacos, 2002 : 6).

Bourdieu (1965a : 167) parle d'une « condamnation morale » et il l'explique de la manière suivante : la société paysanne est très intégrée et elle a une forte influence sur la vie et les décisions des individus qui font partie du groupe social. Le système de valeurs auquel ils participent ne peut pas accepter la production de photographie (Bourdieu, 1965b : 172). C'est-à-dire que pour eux la photographie est en dehors de leur idée de paysan accompli et que la photographie est un luxe inutile. Les familles villageoises doivent d'abord réfléchir aux priorités que la vie à la campagne réclame. En dehors de la question économique, au début du XX^e siècle lire et apprendre sur la pratique photographique demande beaucoup de temps libre. Cela ne concerne pas du tout les villageois ; ils n'ont pas le temps de s'occuper avec des pratiques considérées comme de l'ordre du luxe, bourgeois (Dacos, 2002 : 5). La photographie alors fait partie de la construction de l'image stéréotypée qu'ont les villageois de la culture urbaine.

En plus s'acheter un appareil est vu comme du gaspillage. Dacos (2002 : 7) ajoute que la photographie n'est pas un besoin assez fort car la survivance de la famille ne dépend pas d'avoir ou pas un appareil. En plus, entre les villageois il y a souvent une méfiance envers l'innovation vue comme un acteur de danger contre a tradition, et son identité comme groupe social (Bourdieu, 1965a : 168). Il faut que l'innovation proposée réponde à un vrai besoin sinon elle sera juste ostentatoire (Bourdieu, 1965a : 168). C'est

le cas de l'appareil photographique. Alors, bien que la pratique de se faire faire un portrait n'aie pas posé de problème entre les villageois, avoir un appareil et prendre ses propres images n'est pas considéré de l'ordre du monde paysan. Beaucoup d'entre eux préfèrent laisser cette action au photographe professionnel ou au photographe amateur externe à la famille.

Quelqu'un du groupe paysan suivant cette mode serait vu par les autres villageois comme un traître à son propre statut et à la morale paysanne. Il peut même être vu comme désireux de monter dans l'échelle sociale en rejetant sa condition (Bourdieu, 1965a : 181).

Pourtant progressivement la situation a changé. Selon Dacos (2002 : 7) il y a plusieurs facteurs qui ont permis le développement de la photographie amateur rurale : la simplicité technique, la délégation de certains aspects techniques aux spécialistes et le prix. Un autre facteur qui nous paraît intéressant est le contact des nouvelles générations avec la culture urbaine et la culture de masse (Dacos, 2002 : 7).

Les jeunes paysans en France, à partir des années 1930 ont plus de possibilités d'entamer une relation avec la photographie. Par exemple lorsqu'on sort du contexte villageois et qu'on fait des études en ville, qu'on y travaille ou qu'on y fait le service militaire (Dacos, 2002 : 8). Après, ils rentrent au village avec l'appareil et l'utilisent pour photographier leurs parents et leurs amis. Et si la « condamnation morale » de la part du reste du groupe diminue progressivement, la pratique photographique aidera à renforcer l'identité de cette jeunesse rurale, de caractère marginal et différent de celui des adultes (Dacos, 2002 : 9).

Avec le temps (surtout après la Deuxième Guerre mondiale), quand le fait d'avoir un appareil se généralise parmi la population villageoise, un gagne une place plus importante. De plus en plus acheter des appareil au moment de l'apparition des enfants est devenu une habitude et il sera intégré comme propriété familiale. Il a deux fonctions : d'un côté il aide à construire la conscience de groupe, car même si l'appareil appartient à un seul individu, il sera utilisé et partagé à travers la fonction que lui confère le groupe familial (Bourdieu, 1965a : 178). De l'autre côté, même si c'est un appareil de basse qualité, il devient un bien matériel qui ajoute une certaine valeur à la famille, comparable selon Bourdieu (1965a : 178) à l'acquisition d'une automobile ou d'une télévision. Ces types d'acquisitions servent à montrer un certain niveau de vie.

Cela est très lié à l'idée qu'on a déjà commentée sur l'aspiration sociale et l'envie de s'approcher d'un idéal de classe sociale plus aisée. Avoir un appareil fait partie de la démonstration de réussite sociale.

À partir des années soixante les relations familiales changent et la photographie de famille est impactée par ces nouveaux rapports, comme on le verra plus tard. Les nouveaux types de matériaux facilitent cette nouvelle production de photographie de famille et une grande partie de la population intègre l'appareil photo comme un élément indispensable dans les nouvelles relations familiales. Un exemple parlant est que souvent l'appareil fait partie des cadeaux offerts lors du mariage du jeune couple, l'incitant à commencer à construire l'image du nouveau noyau.

Au début, après la popularisation de la photographie numérique, dans les pays les plus industrialisés il y a une combinaison d'appareils dans les maisons : analogiques et digitaux se mélangent (Jonas, 2007 : 175). Aujourd'hui la photographie numérique occupe la majeure partie de l'espace photographique au sein de la famille, comme on le verra dans un point plus tard.

3.2.3. La photographie numérique ou l'image fluide

La numérisation de la photographie signifie qu'on passe de l'approche technique traditionnelle à la photographie digitale. Le résultat est très similaire à celui de la photographie analogique, pourtant le processus de capture est très différent. En plus les photos numériques se trouvent sur un support binaire (Gunning, 2006 : 2 et Gunthert, 2014 : 5). À l'apparition de la photographie numérique le domaine change complètement et les conséquences retombent sur l'industrie de production, même si c'est d'une manière progressive.

À partir des années 2000 l'industrie des nouvelles technologies lance sur le marché international des téléphones portables avec des appareils photographiques incorporés. Pourtant la qualité des clichés n'est pas très bonne et le système d'emmagasinage est placé sur un modem externe au dispositif (Gunthert, 2014 : 6). C'est à partir de 2008 qu'Apple met sur le marché l'iPhone, un téléphone portable qui inclut un appareil photo mais en plus qui fait des photographies connectées au signal 3G et permettant de les partager sur Internet facilement. Ce qui induit que très vite dans la grande majorité des pays la vente de portables dépasse celle des appareils photo (Gunthert, 2014: 6).

Alors les smartphones se substituent aux appareils photo au moment de la prise de vue. Pour faire une photographie avec l'appareil photo il doit y avoir une anticipation à la prise de vue, tandis qu'avec le smartphone on a la possibilité de prendre des photos à tout moment. Cela provoque une multiplication des bases de données numériques (Gunthert, 2014 : 7). Le cliché, en plus peut être transféré et partagé dans l'instant. Et même si parfois la qualité est moins bonne, pour le client cela est compensé par le nombre des nouvelles applications et mobilités du cliché. Et en plus, le prix est beaucoup plus bas.

Selon Gunthert (2014 : 9) il ne faut pas croire que toute la pratique amateur actuellement se réduise à la prise de vue sur smartphones, mais il est vrai que ce progrès technologique est considéré comme une vraie révolution de spécialisation sur l'image et ses usages (Gunthert, 2014 : 9).

De son côté, le numérique change vraiment la manière avec laquelle le photographe professionnel se rattache à son travail de studio (Maresca, 2014 : 3). La temporalité dans laquelle travaillent maintenant les photographes est beaucoup plus immédiate. L'argentique, même si les photographes voulaient être les plus rapides possible, il y avait tout le processus de développement des clichés qui demandait un minimum de deux heures (Maresca, 2014 : 3). Cela est aussi problématique car ce changement de temporalité met beaucoup plus de pression sur le professionnel, car les clients demanderont les résultats presque à l'instant (Maresca, 2014 : 4).

3.2.4. Le développement

Le développement est un processus fondamental dans le domaine de la photographie. C'est grâce à lui qu'on peut regarder l'image définitive de la prise de vue. Au moins jusqu'à l'apparition de la photographie numérique. Le lieu où se déroule le développement est le laboratoire, c'est-à-dire une chambre sans fenêtres, obscure. Ce développement sera réalisé grâce à la manipulation du collodion humide qui convertira le négatif en l'image finale (Gunning, 2006 : 6). Depuis l'apparition de la photographie jusqu'à la popularisation de la photographie numérique tout le monde était obligé de passer par un laboratoire. Pourtant, même si les premiers photographes avaient leur propre laboratoire, le plus commun était de se rendre chez le professionnel, pour pouvoir avoir accès au résultat final. Cela était aussi le plus économique.

Au moment où la photographie se démocratise et où tout le monde peut acheter un appareil, les professionnels perdent une grande partie de leur clientèle, car les gens ont l'opportunité de produire leurs propres clichés. Et même s'ils continuent à prendre des prises de vue, leurs revenus stables proviennent des développements. La démocratisation entraîne que les amateurs ont beaucoup plus d'autonomie ; pourtant ils ont toujours besoin du travail du professionnel pour compléter leur action, car le développement a besoin de mains expertes. En plus du savoir technique, tout le monde ne peut pas se permettre d'avoir un laboratoire et les matériels spéciaux pour ce développement. Cette dépendance a une étroite relation avec le slogan qui accompagnait la campagne de vente de la première Kodak en 1880: « You press the botton, we do the rest ». Cette phrase évoquait la simplification à laquelle le photographe amateur pouvait accéder, mais implicitement on trouve aussi l'idée que la complémentarité du travail d'un professionnel était nécessaire.

En Côte d'Ivoire (Werner, 1996 : 85), après l'indépendance de 1960 et pendant une vingtaine d'années les photographes professionnels ont connu une période de prospérité, car la demande était beaucoup plus élevée que l'offre. À cause de cela, il y a eu une importante prolifération d'apprentis qui s'initiaient au métier chez ces professionnels, comme on l'a déjà expliqué. La photographie en noir et blanc a vécu son âge doré grâce à la réalisation de portraits mais aussi à cause de la grande demande des photos d'identité (Werner, 1996 : 86). L'apparition de la photographie en couleur pendant les années quatre-vingt a un succès énorme dans l'ensemble du pays mais vite le secteur a subi une forte crise. Le motif en est la division du processus : lorsque la prise de vue reste dans les mains des photographes professionnels, l'évolution technique permet que le développement des clichés soit fait pour des machines automatiques installées dans les laboratoires (Werner, 1996 : 86). Ces machines ont la capacité de développer plusieurs milliers de clichés à l'heure. Les photographes professionnels ont juste à faire le chargement et déchargement de l'appareil, la mise au point et le réglage de l'ouverture du diaphragme et le cadrage (Werner, 1996 : 86).

Actuellement avec la photographie digitale la dépendance de l'amateur vis à vis du professionnel est plus faible, car pour la première fois le regard sur la photo se détache du développement. On n'a plus besoin du laboratoire traditionnel. Ici, le négatif a disparu et les photographies s'impriment par un processus complètement automatisé. Alors si on décide de développer les photographies digitales, le processus est vraiment

autre. Il y a même certains amateurs qui préfèrent investir de l'argent pour pouvoir installer leur propre imprimante dans leur domicile. Peut-être le prix est plus bas mais il y a toute une question de temporalité évoquée par Jonas (2010b : 121) : on doit faire les sélections des clichés qu'on veut imprimer et pendre le temps de se rendre au magasin. Par contre il y a des gens pour qui la question de la photographie immatérielle est un problème et ils doivent les développer. Par rapport à cela Jonas (2010b : 122) parle d'une question générationnelle.

Alors aujourd'hui, les amateurs peuvent passer à garder et regarder les clichés sur des autres supports que substituent la photographie développée, comme on verra plus tard. Alors développer les clichés devient un choix, pas une obligation. Cela met plus en cause le travail des professionnels et la recherche de la reconnaissance de son travail devient plus compliquée. Et quand même pas tout le monde est passé à utiliser la photographie numérique. Certains ont décidée rester sur la photographie analogique, par une question de qualité ou par nostalgie.

2.2.5.La photo-couleur

Il faut aussi évoquer l'introduction de la couleur dans la photographie. Elle existait depuis longtemps, mais elle a été proposée officiellement pour la première fois en 1937 pour Kodak: les pellicules Kodachrome et Agfa l'Agfacolor (Jonas, 2010a : 137). Alors, si le client le souhaitait, le professionnel dans son studio pouvait appliquer des couleurs *a posteriori*. C'était beaucoup moins cher et relativement plus accessible. Pourtant, jusqu'aux années soixante elles ne seront utilisées que par certains professionnels qui étaient sur des démarches plutôt artistiques (Kempf, 2005 : 25). En plus les films en couleurs étaient beaucoup plus chers que les films noir et blanc, et on avait besoin d'un projecteur spécialisé pour le visionnage (Jonas, 2010a : 137).

Il faudra attendre jusqu'aux années 60-70 pour le vrai accès de la photographie en couleurs. Selon Kempf (2005 : 26) aux USA c'est la consommation amateur dans le cadre de la famille (en même temps que la photo de voyage) qui démocratise ce type de processus. Les artistes s'adapteront par la suite. Actuellement la plupart des prises de vue sont faites en couleurs, mais tous les appareils numériques (même les smartphones) proposent l'option de faire des photographies en blanc et noir. Pendant un certain temps,

dans les albums de photos de famille cohabiteront les deux types de photographie : monochrome et en couleur (Jonas, 2010a : 138).

En Côte d'Ivoire (Werner, 1996 : 89) la révolution de la couleur se passe pendant les années quatre-vingt. A ses débuts, la photo-couleur a un grand succès et provoque une grande activité aux studios. Pourtant le prix est élevé, car les laboratoires spécialisés se trouvent en dehors du territoire national (Werner, 1996 : 89). Avec l'installation des laboratoires automatiques qui développent les photos couleur, le secteur s'enfonce dans une crise et, comme on a déjà vu auparavant, les professionnels sont obligés de diversifier leurs activités (Werner, 1996 : 89).

3.2.6. L'appareil et l'usager

Dans un sens plus large l'appareil photographique est un outil qui peut changer de main et facilement être emprunté, partagé et même légué. Bien qu'il appartienne à la seule personne qui l'a acheté, il sert à tout un groupe, à la famille entière. Le propriétaire de l'appareil devra partager l'usage de son appareil, et produire des photographies à la demande des familles lors des événements familiaux. Pour Bourdieu (1965a : 143) ce partage est presque nécessaire pour le groupe car la photographie ajoute de valeur à la famille. Du coup refuser serait ne pas vouloir servir au culte familial.

Ainsi, le détenteur d'un appareil photographique a le devoir de produire des images, car sinon pourquoi possède-t-il un appareil photo ? Maresca (1983 : 184) présente l'exemple du cas de Mme Limier, photographe amateur, qui photographie les villageois de Malmont en tant que nouvelle habitante. Sa façon de s'intégrer au groupe local passe par l'approche de la photographie (Maresca, 1983 : 185). C'est dans son rôle de photographe qu'elle peut participer aux événements du village, et si au début sa présence avait quelque chose de forcé, progressivement elle est intégrée et devient presque indispensable : on exige sa présence et ses photographies (Maresca, 1983 : 186). À la fin, les villageois eux-mêmes choisissent le contenu, la composition et le moment approprié pour la prise de vue (Maresca, 1983 : 186). Ici nous retrouvons l'idée qu'au-delà du partage de l'appareil, il faut également partager la pratique, produire des photographies, utiliser l'appareil à des fins collectives.

L'analyse de la photographie implique une réflexion sur le genre, celui du producteur d'images, le photographe. Bourdieu (1965a : 145) comprend que la production photographique est une pratique essentiellement masculine. Il reconnaît qu'il y a une division des tâches autour de la photographie et que la production des clichés est majoritairement faite par des hommes. Il parle d'une pratique de caractère complémentaire entre l'homme et la femme. Nous reviendrons sur ces « fonctions familiales » (Bourdieu, 1965a : 145) attendues des femmes au moment de parler de la consommation de la photographie.

De cette façon, en général, c'est le chef de famille, le père, qui utilise l'appareil photographique. Bard (2007 : 6) parlera aussi de cette différence sexuelle et le lien entre appareil photographique et chef de famille, avec une surreprésentation des femmes et des enfants. Jonas s'accorde avec cette idée, précisant que souvent lorsque le chef de famille n'a pas d'appareil, le rôle du photographe sera remplacé par un autre membre masculin de la famille (Jonas, 2010a : 176).

Ainsi, la publicité de l'industrie de la photographie est dirigée vers les hommes et selon l'auteur l'appareil photographique devient partie prenante de la domination masculine (Jonas, 2010a : 175). Il y aura changement de tendance à partir des années 60, avec une féminisation de la photographie, comme on a déjà vu. Alors la photographie dans le cadre familial passe aux femmes et comme conséquence elle souffre d'une dévalorisation car on considère le regard de la femme comme inférieur à celui de l'homme, justifiant ces propos en disant que sa perspective est très influencée par la maternité (Jonas, 2010a : 174). Selon Jonas (2010a : 174), cela a peu changé aujourd'hui et avec l'apparition du numérique la photographie garde sa dimension sexuée, avec la création d'un marché photographique « féminin ». La publicité dirigée vers les femmes propose des « appareils colorés à l'image de produits maquillage » (Jonas, 2010a : 175).

Aussi, selon Bourdieu (1965a : 72), il faut faire la différence entre les hommes célibataires et les hommes mariés. Selon l'auteur, les célibataires s'approchent plus de la photographie à travers des « clubs- amateurs » et ils font plus attention aux aspects esthétiques au moment de réaliser la photographie alors que les hommes mariés sont plus préoccupés par le désir de créer un souvenir solennel du moment familial qui doit représenter tous les membres de la famille. Ainsi, Bourdieu affirme que quand les célibataires changent de statut en se mariant, leur relation avec la photographie se

transforme : ils vont moins dans les « clubs-amateurs » et se consacrent davantage à la photographie de famille. Mais cela n'exclut pas le fait que les appareils resteront, en grande partie, aux mains des hommes.

Dans le cas de Côte d'Ivoire, Werner (1997 : 90) note que la production de photographies (soit professionnelle, soit amateur) reste une pratique masculine, surtout dans le cas de la photographie de famille.

Conclusion

En conclusion on peut affirmer que la production photographique a beaucoup changé depuis les premières années et que la contribution technologique est très remarquable dans le sein de la photographie de famille. Ce progrès implique toujours un public actif et intéressé, mais aussi une offre large du marché. L'industrie photographique lance des modèles d'appareils et accessoires de plus en plus intéressants, pensés pour faciliter la production. Pourtant cette offre provoque et maintient toujours un certain écart entre professionnels et amateurs par rapport aux appareils, mais aussi à l'accès aux processus liées à la production.

Actuellement la photographie est accessible à la majorité de la population, grâce à la simplification du processus et le prix bas. Cette banalisation des appareils conduit à une production massive qui a converti la production de photographie de famille en un acte banal, très quotidien. Ainsi, les appareils sont de plus en plus accessibles en France, mais qu'en est-il en Moldavie ? La question est de savoir s'il existe un public intéressé par la photographie en Moldavie, pendant l'époque soviétique ou postsoviétique, car il faut bien tenir compte de la facilité d'accès au matériel et aussi des aspects économiques liés au contexte historique.

4. Approche iconographique

Parler de la dimension iconographique de la photographie de famille veut dire mettre en évidence les ressources esthétiques qui accompagnent la production photographique. Encore une fois les théories sur ce sujet sont multiples et les domaines intéressés abordent le sujet depuis des perspectives très différentes.

Pourtant si on prête attention à l'article de Müller *Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach* (2011) on trouve certains éléments qui peuvent nous aider à éclairer cette problématique de la photographie de famille. Ceci est une mise au point des théories autour de l'iconographie et son lien avec l'iconologie. Elle fait une révision de l'évolution historique et des différentes écoles de pensée qui analysent ces concepts. Il est intéressant pour nous dans cet article de voir les définitions que Müller donne d'iconographie et d'iconologie en s'appuyant surtout sur les travaux d'Erwin Panofsky et d'Aby Warbourg (Müller, 2011 : 287).

Ainsi il faut comprendre que l'iconographie mais aussi l'iconologie sont basées sur l'analyse critique des sources visuelles et des sources textuelles (Müller, 2011 : 285). Mais quand même il existe, entre les deux notions, des différences au moment de traiter ces éléments. L'iconographie est une méthode de description qui vise l'objectivité et la neutralité, en plus d'une classification des motifs représentés (Müller, 2011 : 287). La recherche iconographique en photographie se focalise sur l'analyse des comportements d'interaction et les rôles sociaux (Müller, 2011 : 287). De son côté l'iconologie en tant que méthode qualitative vise l'interprétation du contenu visuel (Müller, 2011: 294). Elle aide à mieux comprendre d'une façon subjective et critique les significations des médias visuels de masse (Müller, 2011: 294). Elle se produit, de forme plutôt objective, au travers de la synthèse plus que de l'analyse (Müller, 2011 : 287). Selon Panofsky et Warbourg on doit comprendre l'iconologie comme la dernière étape de l'analyse iconographique (Müller, 2011 : 287) car elle est basée sur une recherche exhaustive des sources visuelles et textuelles, mais aussi sur l'interprétation contextualisée (Müller, 2011 : 288). C'est à dire que l'iconologie ne veut pas seulement utiliser l'objet visuel pour acquérir plus d'informations, mais elle s'intéresse aussi à la façon dont les éléments visuels ont été produits et utilisés (Müller, 2011 : 288)

Ainsi le contexte original a un rôle très important, car il aide à comprendre le cliché dans son ensemble (Müller, 2011 : 285). Celui-ci a une logique et une structure différente suivant le domaine de production, même si ces domaines se chevauchent (Müller, 2011 : 292).

À propos de ces définitions ici on essaiera, à travers des analyses iconographiques et aussi iconologiques d'observer les moments photographiés qui sont socialement acceptables dans le contexte du privé et de la famille. Si on suit le type d'étude des clichés proposé dans l'article de Müller (2011 : 288) on s'inspirera de sa classification et de l'analyse des éléments fondamentaux : des figures, des poses, des gestes, des habits, des objets, des symboles. Pourtant on ne se limitera pas à ces concepts et on s'intéressera aussi à ce qu'il ne faut pas montrer sur la photographie de famille, le tabou. Ce point nous porte à penser à la convention sociale et à sa construction. Elle n'est pas nouvelle, et elle répond à des structures culturelles déjà préexistantes au moment où la prise de vue est réalisée. Enfin, on complètera avec un paragraphe dédié aux retouches et aux modifications qui peuvent être ajoutées aux clichés dans le but d'améliorer la représentation de soi et la mettre au goût de l'individu.

Et même si la qualité du cliché peut différer à cause de l'appareil utilisé, pour la majorité des acteurs récepteurs le plus important est l'immortalisation du moment, car la prise de vue aide à construire l'indentification, le regard et l'appartenance au groupe familial. Ensuite on se penchera sur cette identification du groupe social à travers des questions esthétiques, dans le cas de la photographie de studio, mais aussi dans le cas de la photographie de campagne.

4.1. Des occasions spéciales

Il y a des occasions précises pour prendre des photographies, car tous les moments ne méritent pas de devenir des souvenirs. L'examen attentif de l'évolution de la photographie en milieu paysan en France révèle que dans les premiers temps de la photographie l'occasion de se faire photographier c'était lors d'une visite à la ville, où on pouvait en profiter pour aller au studio du photographe professionnel. Ainsi l'apparition des photographes ambulants transforme ce moment de prise de l'image : il devient possible de demander ses services pour capturer un moment qu'on voudrait mémorable.

Selon Bourdieu (1965a : 164), jusqu'aux années soixante ces moments spéciaux qui méritent d'être photographiés sont associés aux événements, aux célébrations et aux actes sociaux, parce que la photographie immortalise les moments les plus remarquables pour réaffirmer l'unité du groupe familial. Granet-Abisset dans son article « L'historien et la photographie » se questionne sur le rôle de la photographie et comment elle peut servir de source aux historiens (1995 : 23). Dans son écrit elle ajoute que la conscience du rôle des photographies de famille en tant que souvenir provoque le désir de ne montrer que les bons moments (1995 : 33). Ensuite on s'arrêtera à détailler certaines occasions qui méritent d'être discutées: la présence d'un photographe professionnel, le mariage, la présence des enfants, les vacances et les voyages.

En plus on fera attention aux aspects esthétiques qui accompagnent la prise de vue : les décors, la pose et même les vêtements choisis. Tout cela fait partie d'une mise en scène très pensée, non seulement pour le photographe censé immortaliser le moment, mais aussi il y a un fort engagement et une participation active de ce pré-rituel de la part de l'individu photographié.

4.1.1. La visite au photographe professionnel

Lorsque l'accès à la photographie était limité, il était habituel que les gens se présentent chez les photographes professionnels. Le lieu de travail de ceux-ci était le studio. Pour avoir un studio il fallait faire des investissements et construire des toits en verre qui laissaient passer la lumière naturelle, car à l'époque il n'existait pas d'autre système d'illumination artificielle (comme pourrait être l'autofocus aujourd'hui) face au processus d'exposition (Jonas, 2010a : 140).

Dans l'étude de Werner en Afrique de l'Ouest, on trouve aussi une attention accordée au studio. En Côte d'Ivoire les photographes professionnels louaient un petit espace qu'ils divisaient en trois : le hall d'accueil, le studio où se réalisent les prises de vue et la chambre noire. Chaque partie avait une fonction différente et parfois le même studio était aussi la maison du photographe (Werner, 1996 : 90). Dans le hall il pouvait y avoir des productions précédentes à titre d'exemple pour montrer aux clients et présenter un style de photo que puisse le convaincre (Werner, 1996 : 90). Le studio *per se* se trouvait derrière le hall et il était séparé par un mur ou un rideau pour pouvoir garder l'intimité entre le photographe et le photographié (Werner, 1996 : 91).

Au sujet de la Moldavie on a pu lire le livre de Elena Ploșniță *Fotografia Basarabeana* (2005) résultat d'une exposition sur la photographie réalisée en 2004 au Muzeul Național de Istorie a Moldovei (Chișinău). Ce livre, qui a une approche historique, nous parle de la photographie depuis son implantation en Bessarabie jusqu'en 1917. Les studios apparaissent d'abord à la capitale (Chișinău) et plus tard dans d'autres villes. Ils ont un grand succès et il y a de plus en plus d'ouvertures d'ateliers surtout à partir de 1870 (Ploșniță, 2005 : 28). Ploșniță expose des cas concrets de la fin du XIX^e siècle dans lesquels elle nous montre comment les photographes investirent du temps et du capital pour construire des studios en ville (Ploșniță, 2005 : 30). Au début du XX^e siècle il y a un grand phénomène d'ouverture des studios en zones rurales (Ploșniță, 2005 : 117).

Au début de son apparition, la photographie en Europe devient la concurrence directe des portraitistes des miniatures et autres types de peintres. La différence entre photographes et miniaturistes en France est clairement le prix: par exemple, quand André Adolphe Eugène Disdéri crée en 1854 la carte-de-visite il facilite la circulation des clichés pour 15 francs les douze images (Garat, 1994). Pourtant, cela reste cher pour les classes populaires à cause de ses revenus : « Salaire journalier d'un ouvrier: 2 francs 50 dans les mines; 1 franc 80 dans l'agriculture: la photographie ne concerne pas encore ces gens-là » (Garat, 1994: 67), mais cela ne tardera pas à arriver. Julia Hirsch a publié en 1981 *Family photographs : Content, meaning, and Effect*, une étude exhaustive sur la photographie de famille en Amérique du Nord. Dans son écrit Hirsch (1981 : 42) affirme que, avec la rapide évolution de la technique, en deux générations la photographie dépasse les miniaturistes et ce secteur entre en crise. Ce dépassement est compréhensible car esthétiquement, la composition du cliché fait au studio était très influencé par la peinture classique mais à un prix beaucoup plus accessible. La photographie construisait les différents éléments comme si c'était un tableau ou une miniature et les photographes proposaient aux clients les mêmes positions et les mêmes décors qu'on pouvait trouver sur des tableaux de la Renaissance (Hirsch, 1981 : 35).

Ainsi, lorsque que les villageois allaient en ville, parfois ils en profitaient pour passer chez le photographe. La pose devait être très soignée : soit debout, soit assis, il faut préserver son image et rester dignes, sobres. L'individu veut renvoyer la meilleure image de lui même et le photographe est payé justement pour cela. L'individu est à la recherche de l'image idéale de soi, alors il collabore (Garat, 1994: 70-71). On cherchera

la distinction, mais il faut qu'en même temps le cliché nous ressemble et que les autres puissent nous reconnaître. Ainsi, tout cela était préparé très en avance car les gens n'avaient pas l'opportunité de se faire photographier souvent, alors il fallait en profiter.

Pour s'accompagner et faire une bonne prise de vue le décor est un élément très récurrent. Il change selon l'époque, mais il est considéré comme indispensable pendant une longue période. Une chaise ; des fleurs sur une table haute ; un rideau ; une colonne, des toiles peintes standardisés ; des fausses fenêtres; un faux jardin (Garat, 1994 : 68). Ces éléments ont comme fonction d'ennoblir la figure de l'individu qui se trouve face à la camera et à même temps de s'approcher de l'idéal bourgeois (Garat, 1994 : 68). Par exemple s'accompagner d'un livre peut aider à ennoblir l'individu et envoyer une image de personne cultivée, éduquée. Ou se photographier avec des outils de laboratoire peut montrer qu'on est en lien avec les sciences (Tisseron, 1996 : 128). Actuellement les décors chez les professionnels sont beaucoup moins utilisés et d'autres pratiques se substituent à cet art, qui s'adaptent mieux aux nouveaux styles (Jonas, 2010a : 135).

En Côte d'Ivoire, les décors sont aussi utilisés en studio. En général il ya des peintures murales ou des posters photographiques de grande taille qui représentent des paysages urbains ou naturels (Werner, 1996 : 97). Ceux-ci ont pour but de répondre au désir du client d'être ailleurs et d'améliorer la représentation de soi (Werner, 1996 : 97).

Aussi il y a des accessoires qui nous rappellent ceux qu'on a déjà vu dans le cas de la France : « fleurs artificielles ou plantes vertes, grille métallique évoquant la balustrade d'un balcon, guéridon supportant un téléphone factice, voire l'appareil photo du praticien prêté pour l'occasion » (Werner, 1996 : 97). Selon l'auteur ces éléments ritualisés sont présents de forme transversale dans tous les pays de l'Afrique de l'Ouest. En conséquence ils deviennent stéréotypés même si on peut trouver des variantes locales (Werner, 1996 : 97). Parfois, les photographes professionnels ont aussi un petit coin de verdure à l'entrée ou proche du studio pour proposer une prise de vue dans un extérieur arrangé. Werner (1996 : 98) considère cela comme une innovation qui est en lien avec l'introduction de la photo couleur.

Dans le cas moldave, la préparation du cliché demande aussi du temps et les décors sont aussi très utilisés. Au début du XX^e siècle les studios fournissent les matériaux : par exemple des meubles modernes ou une toile avec un faux paysage (Ploșniță, 2005 : 28).

Pour les vêtements, comme on a déjà constaté, les auteurs s'accordent sur la volonté d'être élégant face à l'appareil. Cela devient une vraie question surtout chez les classes populaires, car il faut dissimuler sa condition sociale et se montrer avec ses meilleurs habits. Bard (2007 : 7) et Jonas (2010a: 128) utilisent le concept de «s'endimancher» car chez les chrétiens le dimanche est le jour d'aller à la messe et traditionnellement cela comportait de s'habiller élégamment. Souvent les familles n'avaient qu'une tenue par membre pour les dimanches, et ils l'utilisaient aussi dans les autres événements importants (un mariage, une visite en ville, la fête du village, etc.). Cela nous démontre que se faire prendre en photo devient de l'ordre de l'exceptionnel. Actuellement, les vêtements et les soins sur soi-même continuent à être importants lorsque on se présente chez le photographe professionnel. Peut-être l'individu ne s'habille pas très élégamment, mais on trouve une différence par rapport à ses habits quotidiens.

En Côte d'Ivoire les vêtements sont aussi un élément très important, il faut se présenter élégant et les habits du quotidien sont exclus. Le même professionnel peut avoir quelques vêtements à prêter aux clients dans le cas où ils veulent améliorer leur image (Werner, 1996 : 97). Werner affirme aussi que les studios souvent incorporaient un petit coin avec un miroir et des instruments de soins personnels à disposition des clients, pour ceux qui voulaient faire une dernière retouche avant la prise de vue (Werner, 1996 : 98)

On se demande si les villageois moldaves avaient aussi cette conscience de leur propre image et qu'en conséquence ils préparaient tous ces éléments avant la prise de vue. Si cela est le cas, quels ont été les habits considérés comme élégants pendant la période soviétique? Et si ce n'est pas le cas, quels habits utilisaient-ils lors qu'ils se rendaient en studio? Cela peut nous donner des pistes pour comprendre quelle est la représentation du groupe familial avant la défaite de l'URSS. En même temps on cherchera aussi comment ces dynamiques ont changé depuis et quel type de photo prennent les familles aujourd'hui chez le professionnel, dans le cas où ce phénomène continue à exister.

Pour compléter ce point, on regardera de plus près la photographie de famille en milieu rural à travers les point suivants.

4.1.2. À la campagne

La visite du photographe ambulant au village est aussi un moment où les gens confient leur image au professionnel. Depuis la fin du XIX^e siècle et jusqu'à la démocratisation de la photographie c'était l'occasion la plus commune de prendre des photographies en campagne à cause de l'isolement par rapport aux grandes villes. Comme on a déjà vu les ambulants se présentaient de leur propre initiative ou parce qu'on demandait leurs services et pour les gens c'était une occasion spéciale pour laquelle il fallait s'apprêter et s'habiller avec ses meilleurs vêtements.

Le photographe ambulant devait improviser l'espace, car souvent à la campagne ils n'avaient pas de studios proprement dit. Du coup il y avait deux options : soit ils pouvaient utiliser des tissus blancs en les accrochant entre deux postes ou utiliser les espaces extérieurs (About, 2016 : 15).

Le milieu rural a été encore une fois, le dernier espace où s'est introduite la photographie amateur, comme on a pu déjà constater. Ici, on se référera surtout à l'article « Regards sur l'élégance au village » de Marin Dacos (2005), qui mène une analyse intéressante sur la diffusion de la photographie dans le monde rural entre 1900 et 1950, liée à la pratique de la photographie amateur. Cet article qui parle du cas français a une approche similaire à celle qu'ont Pierre et Marie-Claire Bourdieu dans « Le paysan et la photographie » (1965), même si ici on trouve des aspects supplémentaires. Et même si Dacos parle que de la photographie amateur, on considère ici qu'il y a des éléments coïncidant avec la pratique des professionnels ambulants.

Selon l'étude de Dacos (2005 : 202) les poses qu'adoptent les villageois lors d'une prise de vue sont toujours très archaïques et rigides. D'ailleurs la posture du corps adoptée qui se répète le plus est debout, le corps raide et les mains au dos, les pieds joints (Bourdieu, 1965b : 173). La peur de rater la prise de vue et de passer pour des maladroits amène les villageois à ne pas prendre de risques (Bourdieu, 1965b : 173). Cette pose peu originale souvent est très stéréotypée par rapport aux populations urbaines ou aux classes plus aisées. On peut trouver que cela est dévalorisant pour la population, mais pour compenser ils utilisent des éléments externes ou des objets bien considérés socialement. Cela peut se passer par exemple dans des jardins ou en face des beaux châteaux des gens riches du village. Aussi il est habituel de se faire photographier en face de la

nouvelle voiture du voisin (Dacos, 2005 : 202). Ils se font photographier avec des espaces ou objets qui puissent donner de la valeur à leur image. Pourtant à aucun moment, l'individu pense que les objets avec lesquels il se prend en photo lui appartiennent, mais simplement ils renoncent à photographier leur propre maison ou les biens de la famille car ceux-ci sont considérées trop communs, car selon Dacos (2005 : 203) il est souvent difficile d'assumer sa propre condition quand on appartient à une classe modeste ou même une classe moyenne.

Pourtant, Dacos (2005 : 203) affirme qu'il existe aussi des cas d'autres gens qui choisissent de se faire photographier avec leur patrimoine familial, justement parce qu'ils sont ravis de les montrer. Un exemple très clair est la multitude de clichés qu'on trouve de familles en face de la porte ou dans la cour de la maison familiale (Dacos, 2005: 202).

Dans son étude Hirsch explore la représentation de cette institution familiale à travers trois aspects : la propriété ; les valeurs morales ; les liens affectifs (Hirsch, 1981 : 11). Même si son étude nous intéresse plus lors de la troisième partie, ici on notera un point qui nous intéresse sur les habitudes photographiques des élites rurales (Hirsch, 1981 : 55-56) : souvent ceux-ci se font photographier à l'intérieur de la maison, mais avec des codes sociaux qui restreindraient les espaces utilisables : les plus habituels étaient le salon ou la salle de réception des invités, car c'étaient les lieux où les familles situaient les plus beaux meubles, le piano, des portraits. Enfin, c'était les espaces les plus soignés et qui pouvaient contribuer à une meilleure représentation de soi. Selon l'auteure, les photographies en cuisine sont apparues plus tard et jamais on ne trouve de prises de vue réalisées à la salle de bain.

En général, à cause du regard négatif des classes plus aisées, quand les jeunes villageois adoptent la production photographique, ils essaient de s'écarter des manières villageoises des anciennes générations en adoptant des habits et des poses plus modernes qui correspondent plus à l'imaginaire urbain. Ainsi, ils s'habillent pour l'occasion spéciale avec des tenues très soignées car on n'abandonne pas l'idée qu'il faut se faire photographier le plus beau possible (Bard, 2007 : 5).

Ce changement a été très progressif en France à partir des années 1930. Ces individus qui ont été en contact avec la culture citadine prennent conscience de leur image et en réclament leur propre représentation. Au début, les poses continuent à être peu

détendues donc il y a une grande influence de la photographie de studio. Dacos explique cela dans un article antérieur qui nous intéresse aussi et qui peut nous aider à compléter ce point : « Le regard oblique. Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes (1900-1950) » (2002). Ici il parle d'un phénomène d'adaptation technique et culturelle de la pratique photographique de la part de ces jeunes villageois. Elle le définit à travers ce concept du « regard oblique » (Dacos, 2002 : 44). Ce regard exige une cohérence avec les normes socio-photographiques propres à la culture villageoise et en même temps le rejet de l'esthétique académique et de la culture bourgeoise dominante, trop attachée à l'apprentissage photographique à travers des manuels théoriques (Dacos, 2002: 52).

Cela provoque un mélange des habitudes citadines et villageoises de manière étendue, créant des nouvelles tendances photographiques autour de la famille en campagne. À travers le temps la représentation de soi ne cesse pas d'être importante, mais elle devient plus libre, en dehors des codes sociaux rigides. La simplification des appareils et le progrès technologique, la transformation de la structure familiale (Jonas, 2010a : 119-120) mènent à la flexibilisation de la pratique; et grâce à cela les individus peuvent se représenter sur les instantanés de multiples façons avec le but d'exprimer la spontanéité et la naturalité des moments de l'intimité familiale.

Dans son article « Les tribulations d'un photographe de rue africain » (1997) Werner parle de son enquête de terrain sur la photographie professionnelle ambulante en Côte d'Ivoire. On accorde une attention spéciale à ces éléments car ils peuvent être utiles lors de notre analyse détaillée des savoirs esthétiques en Moldavie. Même si l'article de Werner (1997) nous donne des informations déjà constatées lors des autres publications de cet auteur, les descriptions qu'il donne sur les aspects esthétiques les plus habituels nous intéressent. Ce sont le cadrage et les types de poses que prennent les clients : portraits en pied, portraits en buste et portraits en gros-plan du visage (Werner, 1997 : 143). Aussi il observe l'orientation du regard, fixé sur l'objectif (Werner, 1997 : 143). L'attitude est le dernier aspect important pour Werner (1997 : 143-144) car en face de l'appareil l'individu doit prendre une allure grave et pas au hasard, car avant la prise de vue il y a une grande préparation (Werner, 1997 : 144). Cela nous montre que le cliché est le résultat de l'interaction entre le photographiant et le client, et que le savoir et le goût esthétique sont communs aux deux et aussi diffusés dans l'ensemble de la population (Werner, 1997 : 143).

4.1.3. Le mariage

Dans *Un art moyen* (1965a) Bourdieu s'est intéressé à la photographie du mariage, celui-ci étant à l'époque le rite social le plus important et donc celui qu'on tiendra à immortaliser le plus. De nombreux auteurs (comme Segalen, 2003 ; Bard, 2007 ; Jonas, 2010a ; Dacos, 2005) prenant le sujet à la suite de Bourdieu (1965a) s'accordent avec sa thèse selon laquelle le mariage, plus qu'un rituel célébrant l'union de deux individus, est l'union de deux groupes familiaux.

Dans le travail de Segalen, *Éloge au mariage* (2003) elle fait une révision de l'histoire du mariage et de son évolution en tant que rituel social institutionnalisé en Europe. Ainsi, selon elle le mariage est un passage social qui doit être validé par la présence de la communauté (Segalen, 2003 : 64). Elle affirme que pour le couple le mariage est extrêmement important car c'est par son statut que se transforme la « personnalité sociale » des mariés, qui devenant pleinement adultes, s'ouvrent à la sexualité et la procréation socialement acceptée, et donc l'ouverture d'un nouveau noyau familial (Segalen, 2003 : 79). Le mariage est donc l'unique façon par laquelle on construit la famille au moins jusqu'aux années soixante-dix en France mais aussi ailleurs en Europe (Segalen, 2003 : 79). Alors, la photographie doit éterniser la cérémonie perçue comme une fondation sur laquelle se bâtira le nouveau noyau familial.

Le moment du mariage est très important par rapport à la photographie de famille pour divers motifs. D'abord parce qu'il est en dehors du quotidien, et doit donc être photographié (Bourdieu, 1965a :45). Deuxièmement parce qu'il est un rituel très ancien et traditionnel, du coup la photographie se trouve très cadrée par de nombreuses coutumes (Hirsch, 1981 : 40). Celles-ci doivent continuer à exister et la photographie est un bon moyen de perpétuation. En plus la fête, la célébration est la principale occasion de cohésion et recréation du groupe ; alors la photographie est le moyen à travers lequel on solennise le moment culminant de la vie sociale et on réaffirme l'unité du groupe familial (Bourdieu, 1965a : 41). Ainsi le mariage est l'occasion la plus habituelle de réaliser une photo du groupe familial.

Dans cette photographie de groupe chaque individu a sa place et son rôle. Au milieu de la photographie toujours les époux, auprès des parents et des témoins. Puis les frères, sœurs et cousins ; plus éloignés les amis et les autres connaissances (Segalen, 2003: 72).

Il y a aussi une hiérarchie imposée qui marque les relations d'appartenance, les règles sociales de la conduite et le code moral (Bourdieu, 1965a : 173). Ainsi la priorité porterait sur les beaux moments, les bonnes poses et pas sur les sentiments, les volontés ou les pensées des individus car les photographies sont toujours réalisées avec la conscience qu'elles seront regardées et jugées par une troisième personne *a posteriori* (Bourdieu, 1965a : 173). Tout ce qu'on a dû organiser, sacrifier et payer pour arriver jusqu'à ce moment ne sera pas important au regard de la photographie, qui doit s'adapter aux codes de la représentabilité selon les discours traditionnels (Bourdieu, 1965a : 174).

Ici, la photographie est minutieusement préparée et limitée par le code moral : en face de l'église, au restaurant ou au milieu des champs (Segalen, 2003 : 72). Cela exclut, par exemple, de photographier le bal et le repas, considérées comme des moments trop intimes (Bard, 2007 : 5), mais aussi les mauvaises conduites et les dérapages, l'important restant toujours de capturer et de fabriquer des bons souvenirs de ce moment.

Les vêtements seront aussi choisis consciemment pour les participants, il faut se montrer élégant et soigné parce que on sait que le moment sera éternisé par les prises de vue et on veut être pérennisé de cette façon. Puis ils aident les participants à ce rite à jouer les rôles sociaux attendus (Bourdieu, 1965a : 45).

Aujourd'hui encore, le mariage continue à avoir une forte importance, mais souvent il n'est pas un rituel aussi traditionnel qu'avant (Segalen, 2003 : 95). Maintenant il n'est plus un acte social, mais un acte de l'intime, de l'enceinte familiale et les photographes professionnels continuent à participer au mariage, en partageant l'espace avec les photographes amateurs. Aussi, dans certains cas il a pu être substitué par des autres rituels comme la pendaison de crémaillère ou le mariage civil. Les photographes professionnels travaillent à partir des mises en scène très stéréotypées, avec des éléments considérés indispensables lors de la représentation du couple, comme par exemple la robe de mariée ; les fleurs ; le paysage ou l'espace choisi pour la cérémonie ; mais aussi les regards, la pose et les gestes car ils doivent montrer la complicité entre les époux. Les images du groupe familial continuent à être très habituelles lors du mariage et à travers d'une séance préparée, elles contribueront encore une fois à la construction du groupe familial.

2.1.4. Les enfants photographiés

La photographie représentant les enfants est un bon exemple pour comprendre le changement de tendances dans le temps. Ici on se référera au travail d'Irène Jonas (2010a) mais surtout à la thèse d'Elène Belleau (1996). Dans son travail Belleau fait une analyse anthropologique sur la représentation des enfants (biologiques ou adoptés) dans les albums de famille à Montréal (Canada) et de leur position dans le groupe familial. Influencée par le travail de Bourdieu (1965a : 42) elle constate que cette place de l'enfant a changé à travers l'histoire (Belleau, 1996 : 18).

Jusqu'au XVIII^e siècle l'affection n'était pas liée aux rapports familiaux, ainsi les relations entre parents et enfants étaient très différentes parce qu'elles étaient construites sur d'autres rapports de filiation (Belleau, 1996 : 17). À cette époque l'enfant était perçu soit plutôt comme l'héritier (la perpétuation du lignage) dans les classes aisées ; soit plutôt comme main d'œuvre chez les classes humbles (Belleau, 1996 : 30). En plus les conditions hygiéniques étaient moins favorables et la mortalité infantile était très haute. Alors, quand apparaît la photographie, les prises de vue les plus valorisées étaient celles des adultes, les enfants restaient en un espace secondaire (Belleau, 1996 : 226). Réaliser des prises de vue de ceux-ci n'était pas habituel, sauf dans certaines situations.

Lorsqu'un enfant de la famille décédait, l'on prenait des photos de studio, comme s'il était endormi (Jonas, 2010a : 37). Selon Jonas (2010a : 37) , cette pratique était très répandue en Europe et en Amérique jusqu'à la Première Guerre mondiale. La photographie de l'adulte défunt était beaucoup moins courante. L'objectif était de créer une image de l'enfant bien aimé car la photographie est la preuve de la présence de cet enfant déjà décédé (Jonas, 2010a : 38). Il faut ajouter que, pendant tout le XIX^e siècle lors que la mort emmenait l'enfant, c'était souvent la première et dernière fois qu'on exposait l'enfant à la photographie (Jonas, 2010a : 38).

Cela ne veut pas dire pour autant que les enfants n'étaient pas photographiés en vie. De plus en plus on les fait participer aux prises de vue, vivants ou morts, de n'importe quel âge et condition. Pourtant ces derniers n'ont pas le droit de se comporter comme des enfants, mais ils doivent reprendre les mêmes poses que les adultes (Jonas, 2010a : 39). Les vêtements étaient aussi importants : en milieu paysan les enfants étaient habillés comme les adultes, car selon Belleau (1996 : 30-30A) ils accomplissaient les mêmes tâches que les adultes depuis leur plus jeune âge. Par contre cette habitude reste dans les

classes populaires, car parmi les élites les enfants (ensemble avec les femmes) usaient des habits spécifiques à leur âge pour souligner leur dissociation du pouvoir économique et leur statut de personne mineure (Belleau, 1996 : 30-30A).

Souvent, pour les femmes c'étaient de très bonnes occasions pour prendre en photographie leurs enfants (Bourdieu, 1965a : 42). Et même si ces jours étaient importants pour les petits, ils n'en étaient pas pour autant les protagonistes, l'évènement restant avant tout un évènement social, un évènement de famille (Bourdieu, 1965a : 42). Pourtant selon Bourdieu (1965a : 43) ces images continuent à être rares au moins jusqu'après la deuxième Guerre Mondiale, quand la construction familiale va vers la réduction du noyau familial. Cependant de plus en plus le groupe familial de base est constitué que par les parents et leurs enfants, la « petite famille » (Jonas, 2010a : 40).

À partir des années 1930 le progrès médical réduit les possibilités de décès lors de l'accouchement. Alors la vie de l'enfant comme celle de la mère sont assurées et cela fait changer le rapport d'affection entre les parents et les enfants (Jonas, 2010a : 40). Progressivement apparaît un phénomène de valorisation de la figure de l'enfant, promulguant une éducation et une attention spéciale de la part des parents. Moins d'autorité, plus d'affectivité et plus d'individualité aussi. Justement, selon Bourdieu (Bourdieu, 1965a : 42) c'est parce qu'on accorde une place plus importante aux enfants que l'habitude de les prendre en photographie se renforce : les parents ont la volonté d'avoir des clichés de leurs enfants seuls ; les poses qu'on leur demandait étaient moins imposées et moins formelles. En plus la photographie d'enfants prise en studio a contribué à la construction de l'image culturelle de l'enfance, laquelle provoquera une distinction plus claire entre enfant et adulte au début du XX^e siècle (Belleau, 1996 : 30). Ainsi les nouvelles générations de parents essayeront de se distinguer du type de photographie que faisaient leurs propres parents.

À cette époque là, les moments le plus photographiés avec les enfants comme protagonistes étaient à l'occasion du baptême ou de la première communion. Ceux-ci étaient des moments très solennels, ainsi les clichés devaient avoir l'air formel (Belleau, 1996 : 181). Le photographe était censé faire des prises de vue des étapes les plus importantes de la cérémonie religieuse, en tenant en compte la présence du parrain et de la marraine, puis des parents et des grands-parents (Balleau, 1996 : 181). Enfin on réalisait des photos de groupe avec l'enfant au centre pour montrer encore une fois

l'union de deux familles ; les poses sont frontales avec des attitudes corporelles rigides (Belleau, 1996 : 182).

À partir des années 1970 les enfants sont pris en image plus librement (en pleurant, souriants, malades, endormis, sales, mouillés, nus, etc.), dans des situations beaucoup plus détendues, du quotidien (en jouant ou à vélo, par exemple). Pour cela on essaiera de faire des prises de vue sans que l'enfant se rende compte de la présence du photographe (Jonas, 2010a : 43). Progressivement on arrête aussi de leur demander de regarder l'objectif et d'avoir une attitude qui puisse faciliter la prise de vue (Belleau, 1996 : 229).

Les enfants deviennent un des sujets préférés de la photographie amateur (Belleau, 1996 : 30A) et les nouveaux sujets les plus répandues auxquels on s'intéresse sont les fêtes d'anniversaire ; la fête des mères ; Halloween (Belleau, 1996 : 187). Dans ces cas, on peut inviter aussi des membres de la famille mais les clichés produits seront plus normalistes et moins formels que ceux de baptême ou de communion (Belleau, 1996 : 184)

Dans ces clichés, les enfants peuvent aller accompagnés d'objets, souvent des cadeaux, jouets. Les dons selon Belleau (1996 : 190) marquent les rôles de chaque membre de la famille, liée aux rapports générationnels. Ainsi certains cadeaux sont offerts plus pour leur valeur symbolique que pour leur valeur matérielle (Belleau, 1996 : 190). La photographie à travers ces clichés contribue à maintenir les liens entre les membres, elle sert à construire la représentation de l'individu et aussi à créer l'image de soi que la famille veut transmettre (Belleau, 1996 : 190).

Dans cette nouvelle tendance photographique le phénomène est inversé et si avant le groupe adulte était le plus important, petit à petit les enfants prennent leur place. Ainsi, les adultes sont rarement photographiés et quand ils sortent sur les clichés, leur rôle est défini par la présence de l'enfant (Belleau, 1996 : 200). La pose est socialement convenue entre le photographe et le photographié. Ainsi la plupart du temps l'objectif est de renvoyer une image de famille heureuse, unie et souriante ; en même temps le cliché peut être un témoignage du vécu (Belleau, 1996 : 228).

Finalement, les enfants deviennent les protagonistes presque exclusifs de la photographie de famille. On valorise l'autonomie des individus dans le groupe familial (Belleau, 1996 : 32). Les enfants sont photographiés même avant de naître, car on

investit beaucoup d'importance dans les échographies, puis l'appareil photo les suivra pendant toutes les étapes de leur évolution en tant qu'être aimé (Jonas, 2010a : 45).

Actuellement, grâce à la photo numérique il y a une production massive des images des enfants au point que le fait de pas avoir de photos des moments les plus importants de la vie des enfants sera mal perçu, anormal (Jonas, 2010a : 45).

2.1.5. Les vacances et les voyages

D'autres moments qui nous servent pour constater l'évolution de la photographie de famille, sont les vacances ou les voyages. Ce sont des occasions parfaites pour utiliser l'appareil et faire des prises de vue des activités en famille. Les premiers à prendre des photographies de vacances ont été les bourgeois des milieux urbains. Pour que cela se popularise, en France il a fallu bien attendre jusqu'à l'octroi de quinze jours de congé accordés aux salariés en 1936 (Jonas, 2010a : 25). Alors les classes plus humbles (surtout dans des milieux urbains) gagnent le droit de prendre des congés et partir en vacances devient habituel. Granet-Abisset (1995 : 33) parle des congés comme le temps fort de la famille, quand on renforce les relations entre ses membres.

Dans ces cas les sentiments peuvent être représentés sur les images. Selon Hirsch (1981 : 40) le décorum est laissé de côté et laisse la place au confort et à la détente. Il n'y a plus de grandes exigences par rapport aux habits car on comprend bien que ce sont des moments plus décontractés avec moins d'exigences sociales.

D'autres moments que Belleau (1996 : 186) commente sont les fêtes de Noël et du Nouvel An. Dans ces moments on a aussi des mises en scène qui sont imposées socialement et des situations typiquement photographiées : la grande table du réveillon de Noël, la pose de l'enfant sur les genoux du Père Noël, le dépouillement de l'arbre, le sapin décoré, etc. (Belleau, 1996 : 186).

Dans le cas de la photographie de voyage, les clichés servent souvent pour montrer ce qu'on a vu, ce qu'on a visité. C'est pour cela que la mise en scène sera importante : il faut montrer qu'on a été avec tel monument ou face à tel paysage qui deviendra le symbole de ce qu'on a vécu même si beaucoup d'autres ont eu la même expérience dans les mêmes conditions (Bourdieu, 1965a : 83). Tiberi (1995 : 224) nous parle aussi du but de ces photographies: au cours de ses voyages, le touriste réalise de nombreuses

photographies qui, d'une certaine manière, lui renvoient sa propre image de voyageur. De la même façon que ces jours de vacances seront très importants au niveau photographique, il y aura un mépris vers la vie quotidienne, car celle-ci ne mérite pas d'être prise en photographie. L'espace quotidien est trop homogène et pas digne de photographie (Bourdieu, 1965a : 83).

Comme exemple on peut parler de l'album qu'analyse Dominique Tiberi dans son article, on trouve un soldat corse fils de fermiers qui s'achète un appareil lorsqu'il part du territoire insulaire et fait son service militaire dans les colonies françaises du sud-est de l'Asie. Pour renforcer son identité et celle de sa famille il fait des photographies pendant ses séjours (Tiberi, 1995 : 226). Pourtant quand il finira son service et qu'il rentrera en Corse, la production de photographie finira aussi, probablement parce que, comme on vient de voir, la quotidienneté n'est pas digne d'être photographiée¹².

2.1.6. Le quotidien et l'amateur

Les avancées technologiques provoquent une évolution et une multiplication des sujets photographiables dans le cadre de la famille. Comme on a déjà constaté, à partir des années soixante la composition de la photographie amateur sera plus libre, parce qu'elle n'aura pas de grands compromis esthétiques. Cela affecte la photographie de famille car comme dit Jonas (2010a : 106) il y a une transformation progressive des codes photographiques et de plus en plus il y a des clichés produits en des moments plus informels, parfois même quotidiens : la pendaison de crémaillère, la grossesse d'une future mère, une fête avec des amis, etc. (Jonas, 2010a : 106). Pourtant, les photographies du type traditionnel continueront à être réalisées lors des occasions exceptionnelles et elles cohabiteront avec la photographie amateur, qui a une approche de la famille plus directe et intime à la fois (Jonas 2010a : 106). Cette photographie est sans maîtrise ou grande ambition artistique et il faut moins s'inquiéter pour la photographie ratée, car avec les nouveaux progrès technologiques il sera relativement facile et bon marché de répéter le cliché.

Une caractéristique propre de l'esthétique de la photographie amateur est la spontanéité. Même si pendant les premières années, la préparation de la photographie continuera à

¹² Dominique Tiberi, «Album de famille, autoportraits et visage des colonies. Un exemple corse» in *Le Monde Alpin et Rhodanien*, 2-4/1995, pp.221-234.

être forte présente, petit à petit on cherchera une autre forme de photographie. Il continue à exister le rite de photographie « officielle » pour fêter les grandes occasions comme on l'a déjà souligné. Mais c'est après les années soixante-dix qu'il y aura l'élimination du rituel de la pose ; aujourd'hui le désir est d'immortaliser un moment pour créer un souvenir plus individuel pour le futur (Jonas, 2010a : 125).

Cela entre dans un contexte plus complexe, car il ne faut pas oublier qu'actuellement il y a une transformation de la famille ; donc on conçoit différemment le groupe familial et on en rejette l'idée classique. En photographie, pour se différencier on promeut la représentation des sentiments entre les membres, surtout l'affection et l'amour (Belleau, 1996 : 17). Cette reconnaissance et cette affirmation des sentiments donne, selon Jonas (2010a : 119) une nouvelle apparence aux clichés familiaux. Jonas parle aussi d'un relâchement des rôles sociaux, ce qui rend moins inquiet pour montrer le quotidien sur les photographies; le partage d'un moment, d'un repas ou des vacances deviennent plus importants (Jonas, 2010a : 119).

En conséquence cette nouvelle construction familiale plus détendue doit être légitimée, ce qui se fait à travers la popularisation et la massification de la production amateur. Certains sujets et certains éléments deviennent récurrents et à nouveau systématisés.

Pour revenir de manière brève à la question de la division sexuelle, on veut juste noter ici que dans le contexte de la photographie de famille, les hommes et les femmes ne réalisent pas le même type de prise de vue. En s'appuyant sur l'article de Jonas « La photographie de famille au temps du numérique » (2007) on peut affirmer que les femmes qui sont mères ne traitent de la même façon la production photographique que les pères, au niveau esthétique (Jonas, 2007 :10). D'abord Jonas (2007 : 11) parle des caractéristiques de la « photographie des hommes ». À travers des attributs culturels, elle est plus tournée vers l'extérieur, en expérimentant de nouvelles pratiques photographiques et des objets techniques. Jonas (2007 : 11) parle encore une fois de la dichotomie entre féminin/privé et masculin/public.

Souvent les mères n'ont pas le temps de penser à l'esthétique ou de lire un manuel de photographie, pourtant elles sont censées faire des photos de famille, des photos du quotidien. Du coup elles disent accorder peu d'attention à la partie esthétique ou à la partie technique, et se focaliser sur la recherche des sentiments et sur la dimension

émotionnelle (Jonas, 2007 : 10). Elles sont censées prendre des photos pour faire un suivi de l'évolution des enfants et des activités familiales (Jonas, 2007 : 11).

Conclusion

Ici on a constaté quels sont les moments les plus importants lorsque on utilise l'appareil photographique et comment ils sont réglés par les participants. Les poses doivent être valorisantes et dignes. On a vu que le photographe dispose et parfois aussi impose, et que le photographié accepte. Il collabore puisqu'il y a une relation de confiance entre eux afin de réussir la prise de vue.

Aussi on a pu voir le rôle remarquable des éléments externes aux individus et l'influence qu'ils ont eue sur les photographiés pendant des années. Les objets, les paysages aident à construire la représentation de soi que l'individu veut envoyer, donc toujours une image qui donne de la valeur à sa personne. Aussi on a pu remarquer qu'à travers le temps l'objet valorisant a changé et qu'actuellement, même si cette pratique continue à exister de manière diverse, elle cohabite avec d'autres façons de valoriser l'individu face à l'appareil.

On a vu aussi que les occasions photographiables changent au sein de la famille à travers le temps et surtout que plus que parler de substitution il faut parler d'incorporation de multiples nouvelles occasions. Cela est dû à l'accès massifié à la production de photographie, mais aussi à l'évolution de la structure familiale, à la nouvelle considération de la filiation et aux nouveaux rapports entre les membres de la famille.

Enfin, signaler encore une fois l'importance de la popularisation de la photographie amateur puis qu'elle participe fortement à la diffusion de la pratique photographique. Elle contribue à la construction sociale qui est accordée à une morale qui affecte la photographie de famille (comme par exemple la division sexuée). Cette morale est partagée entre les participants de la prise de vue, mais aussi dirigée vers le spectateur, celui qui regarde le cliché et qui jugera l'image. En conséquence la pratique amateur légitime la photographie de famille et va jusqu'à institutionnaliser l'image de la famille.

2.2. Du non-photographié

Jusqu'à maintenant on a parlé de ce qui doit être montré sur la photographie de famille, mais il y a aussi des éléments qui n'ont pas leur place dans ce type de photographie et qui en conséquence doit rester caché. D'une part il y a certaines poses ou attitudes qui, soit chez le professionnel soit chez l'amateur, ne sont pas photographiées car elles ne sont pas considérées comme correctes. Jonas (2010a : 121) parle d'un « devoir moral » le fait d'éviter la tristesse et ne montrer que le bonheur. On cherche la neutralité à travers l'attitude sérieuse, la position correcte et le corps droit, le plus svelte possible. Cela anoblit notre figure. D'autre part il n'y a pas de positions obscènes ou ridicules chez le photographe de famille; on n'est ni tristes ni trop souriants, les émotions ne sont pas de l'ordre de ces photographies, et comme dit Bourdieu (1965a : 167) «Rien ne peut être photographié en dehors de ce qui doit être photographié».

Sur la photographie de famille au début du XX^e siècle la quotidienneté n'est pas présente, alors les vêtements de travail sont exclus de la photographie de studio. Parfois, au travers de l'analyse des types de vêtements et de la présence des autres accessoires (bijoux, coiffure, chaussures, etc.) on peut identifier la classe sociale à laquelle appartient l'individu car selon Garat (1994 :15) l'exigence esthétique n'est pas à la portée de toutes les classes sociales, elle est un luxe qui n'est permis qu'aux classes plus aisées. Pourtant cela ne doit pas nous tromper : par exemple, la présence ou l'absence d'un collier sur le cou d'une femme photographiée peut être un signe de classe sociale mais aussi peut faire partie de l'image que cette femme veut envoyer d'elle-même, en faisant un effort pour cacher ou embellir son statut social.

Lié à cela on peut observer que les codes sociaux exigent que certains sujets ne soient pas photographiés. Ainsi, le tabou s'installe sur certains aspects de la vie et il limite les options du photographe et aussi du photographié ; la photographie de famille ne montre pas ni le malheur, ni la peur ; ni la mort ; ni le sexe (Garat, 1994 : 90). Alors, on peut affirmer que le tabou sur la production de photographie de famille existe, même si celui-ci n'est pas historiquement toujours sur les mêmes sujets. La photographie des morts en est un exemple, car si dans la France des années 30 c'était habituel photographier les défunts de la famille, après la Deuxième Guerre mondiale les photographies de funérailles sont de moins en moins présentes et on a arrêté de faire des prises de vue du cadavre, jusqu'à aujourd'hui où ce sujet a complètement disparu des albums de famille (Jonas, 2010a : 42). Apparaît ici la volonté de protéger le groupe familial (surtout les enfants) du malheur et de la mort à travers la surreprésentation de la vie (Jonas, 2010a : 123).

Des tabous et des attitudes non-photographiables continuent à exister actuellement. Richard Chalfen en parle dans son article « La photo de famille et ses usages communicationnels. Analyse d'une demi-minute décisive » (2015), dans lequel il fait une analyse récente de la photographie amateur au sein du groupe familial aux États Unis. Il nous parle des préférences quand on photographie un bébé, quand on est plus attiré par des attitudes calmes et propres de la part de l'enfant (Chalfen, 2015 : 30). Les pleurs et la souffrance du bébé ne sont pas les bienvenus par les prises de vue, et si ces moments sont photographiés on attend qu'ils soient interprétés comme des moments bénins et temporaires (Chalfen, 2015 : 33). Selon l'auteur le sang est exclu des photos de famille et il affirme que l'unique occasion pour photographier un adulte convalescent dans un lit est lorsque la mère se relève de l'accouchement à l'hôpital (Chalfen, 2015 : 30-31).

2.3. S'approcher de l'idéal

Avec la photographie de famille, les individus cherchent la représentation de soi qu'il leur ressemble le plus mais aussi qui puisse leur plaire le plus. Pour cela, réaliser une seule prise de vue n'est parfois pas suffisant et on fait des retouches qui contribuent à la mise en scène, même si c'est *a posteriori*.

Actuellement, avec la photographie numérique on peut ajouter ou changer certains éléments sur la photo pour améliorer l'image à l'aide d'un dispositif électronique. Pourtant il ne faut pas croire qu'avant la photographie numérique il n'existait pas des méthodes pour faire ces modifications, et la pratique était très répandue depuis longtemps. Cette idée est défendue par Tom Gunning dans son article: « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie » (2006). Selon l'auteur on ne peut pas nier la commodité, la rapidité et la qualité lorsqu'on modifie un cliché de forme digitale (Gunning, 2006 : 3) mais ces transformations existaient avec la photographie traditionnelle : avec l'usage des filtres, des objectifs divers, l'angle choisi pour réaliser la prise de vue, le temps de pose, mais aussi les produits chimiques qu'on utilise lors du développement ou le fait d'ajouter des éléments par des tirages multiples (Gunning, 2006 : 3). Le but est le même dans les deux types de photographie (Gunning, 2006 : 3)

Ainsi tout le monde ne pouvait pas appliquer ces savoirs sur ses photographies et cela restait très limité au monde professionnel. Grâce au travail de Bard (2007 : 4) on peut

ajouter que parfois une grande partie des revenus des photographes professionnels venait de leurs services lorsqu'ils faisaient des retouches.

Faire des retouches ou des modifications devient une pratique très habituelle et répandue sur les clichés avant de considérer le cliché comme définitif. Actuellement les retouches peuvent se faire très facilement avec des outils au moment-même (autofocus, écrans, etc) ou *a posteriori* avec des programmes digitaux (comme Photoshop...) : on peut changer le fond ou la couleur de la peau, on peut effacer des imperfections, on peut zoomer ou on peut ajouter des éléments décoratifs, etc. Cela ne demande pas de connaissances trop spécialisées et ces programmes et applications qu'on utilise sont très populaires.

Cet aspect est remarquable pour notre prochain travail en Moldavie, car on s'intéresse au montage et à la mise en scène autour de la photographie de famille, tant sur la période soviétique que pendant la période postsoviétique.

Conclusion

Dans cette deuxième partie on a pu constater que l'importance des éléments esthétiques n'est pas mineure, car ils contribuent à créer une représentation de soi qui puisse convenir à l'individu. L'approche sur la dimension iconographique nous aide à comprendre les normes et les valeurs qui prévalent sur une époque et sur une société, en montrant que cette dimension est une construction sociale en constante transformation.

On a vu les moments les plus photographiables : la visite à un professionnel (de studio ou ambulante), le mariage, la présence des enfants, les vacances, les voyages et finalement le quotidien des photographes amateurs.

On observe aussi l'importance des objets extérieurs à l'individu, et comment ceux-là peuvent aider à mettre en valeur son image. Les habits et le soin de son image, la mise en scène et la représentation du groupe familial sont des facteurs à prendre en compte aussi. Alors la collaboration et la confiance entre le photographe et le photographié est essentielle, car il faut bien prouver la présence de l'individu.

Mais on a fait un point sur le tabou et tous ces éléments qui doivent rester en dehors de la photographie. On va juste rappeler ici que ce qu'il faut cacher change avec la transformation que subissent les sociétés. Notre dernier point était : comment on peut améliorer l'image de soi à travers la mise en scène et les retouches.

Alors, comme dit Bourdieu (1965a : 167) pendant de nombreuses années ce qui doit ressortir lorsqu'on se fait photographe ne sont pas les particularités de l'individu mais des rôles sociaux et des relations sociales. Actuellement cela n'a pas beaucoup changé, même si ces rôles sociaux s'appuient sur d'autres éléments : la globalisation provoque l'homogénéisation de l'image photographique dans tous les pays (surtout en Occident), avec les mêmes tendances et les mêmes modes. On constate la disparition progressive des signes révélateurs qui déterminent l'identité collective d'un groupe ethnique (Werner, 1996 : 105) et tout se standardise : les habits, les poses, les attitudes ; même si continue à exister un lien avec la hiérarchie sociale (Werner, 1996 : 105).

En Moldavie on cherchera quels sont les moments qui méritent d'être photographiés pendant chaque période en s'appuyant sur cette analyse bibliographique. Notre but est faire attention à tous ces éléments qui se répètent et qui ressortent des clichés. Mais aussi on regardera les thématiques et les composants spécifiques et exceptionnels.

Ensuite on verra comment cette approche iconographique à travers tous les facteurs jusqu'ici commentés joue un rôle de renforcement de la reconnaissance du groupe et des liens familiaux. Alors on analysera le regard, la transmission et l'interprétation du cliché.

5. La photographie-objet

Dans ce chapitre, nous allons traiter de la photographie comme objet et sa relation avec l'individu et le groupe familial. Pour essayer de répondre à cette question, nous allons étudier comment différents auteurs traitent de la photographie en tant qu'objet. Le travail le plus remarquable est celui d'Elisabeth Edwards *Photographs Objects Histories : On the Materiality of Images* (2004). Dans l'introduction de cet ouvrage collectif, elle se questionne sur la matérialité des photographies et sur les différentes manières de la penser et de la traiter (Edwards, 2004 : 1). Elle s'intéresse aussi à la façon dont la photographie-objet contient ou transforme l'image elle-même (Edwards, 2004 : 2).

Selon elle, il ne faudrait pas traiter l'image comme un fétiche, mais comme une relation fluide, quoique complexe, entre les personnes, les images et les choses (Edwards, 2004 : 3). La matérialité est très liée à la biographie sociale et ainsi la photographie participe très activement aux relations sociales, à la *sociale life* des photographies (Edwards, 2004 : 4). Cela suppose une temporalité fonctionnelle : l'image est soumise à la subjectivation de la valeur et de l'interprétation (Edwards, 2004 : 7).

Ce qui devient alors très complexe pour nous ici est de définir les fonctions et la valeur des clichés. La photographie n'est pas juste en contact avec la tradition iconographique, mais elle peut adopter des fonctions d'autres traditions, comme les traditions orales, écrites ou religieuses (Antonietti, 1995: 53). Cela a pour conséquence que les photographies seront toujours remises en question, selon de nouvelles interprétations et de nouveaux regards, dépendant du lieu, du moment, du contexte, etc. (Antonietti, 1995 : 52).

Pour ce chapitre, nous nous sommes inspirés du travail de Gillian Rose *Doing family photography. The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment* (2010). Elle donne une réponse relativement juste à la question : « qu'est ce qu'on fait des clichés? ». Selon elle, les photographies sont traitées à partir d'un groupe de règles intégrantes imposées par la photographie de famille (Rose, 2010 : 38). Ces règles sont les suivantes : la datation des clichés et le lieu de conservation ; les photographies qui sont choisies pour décorer la maison ; l'action de regarder une photographie ; la circulation, les dons et les contre-dons (Rose, 2010 : 34-35). Ce sont ces éléments que nous utiliserons dans ce

chapitre pour comprendre ce qu'on fait des photographies de famille, une fois qu'on les a sous la main –et même si cette grille de critères sert une analyse assez différente dans l'ouvrage de Rose.

Pour aborder cette problématique on fera référence aussi à d'autres auteures qui ont publié des études sur le traitement de l'objet visuel dans le domaine de l'anthropologie et plus précisément sur la photographie de famille : Poole (1997), Spence et Holland (1991), Edwards (2004) et Rose (2010). La majorité de ces recherches accordent beaucoup d'attention à ce que les gens font de ces photographies-objets et ils en explorent les conséquences.

5.1 La circulation des clichés

Envoyer des photographies-objets est une pratique très répandue, un phénomène qui n'a jamais cessé d'exister depuis l'apparition de la photographie, même si les moyens à travers lesquels s'est faite cette transmission du cliché ont changé –ça a surtout été le cas dans les vingt dernières années, à cause de l'apparition de la photographie numérique et de la popularisation d'Internet.

Sur le plan théorique, notre premier travail référentiel pour cette analyse est celui de Deborah Poole : *Vision, Race and Modernity: A visual Economy of the Andean Image World* (1997). Elle développe une anthropologie de l'image lors de son enquête de terrain sur la production d'images dans les communautés andines au XIX^e siècle (surtout la carte de visite) et sur leur entrée dans un système de circulation des marchandises. Poole (1997 : 8-9) lie celle-ci aux pratiques photographiques introduites par le système colonialiste en provenance d'Europe, notamment son influence sur la représentation visuelle. À travers l'observation de l'image, l'intention est de comprendre comment les représentations visuelles se déplacent en dehors des frontières nationales et culturelles et aident à développer une réflexion plus globale sur les canaux de diffusion et la circulation des clichés (Poole, 1996 : 8). Elle utilise pour la première fois le concept de *visual economy* pour se référer à un type d'organisation systématique des individus, des idées et des objets (Poole, 1997 : 8). Ce concept est utilisé pour analyser les multiples directions vers lesquelles sont envoyées les photographies et les différents espaces où elles sont reçues (Poole, 1997 : 8). Cette organisation prend aussi en compte les

relations sociales, les inégalités et le pouvoir des significations partagées et des codes symboliques (Poole, 1997 : 8). Selon l'auteur, pour qu'on puisse réaliser cette circulation des clichés, il faut tenir compte des aspects technologiques et de production (Poole, 1997 : 10), comme nous l'avons déjà développé aux points précédents.

Ce que souligne aussi Poole (1997 : 10), c'est qu'il faut moins s'interroger sur la signification des images que sur leur valeur. Car chaque système culturel et discursif questionne l'interprétation, l'estimation, le contexte historique, scientifique et esthétique qui accompagne le cliché (Poole, 1997 : 10). Ainsi l'organisation économique du visuel doit tenir compte du caractère changeant de la valeur (Poole, 1997 : 10). Ici le statut de l'objet visuel est marqué par ses usages sociaux : la possession, la circulation, l'accumulation et l'échange (Poole, 1997 : 10-11).

D'autres auteurs, accréditant le travail de Poole, ont publié des études allant dans le même sens. Cela es le cas de Gillian Rose et de son étude anthropologique *Doing family photography* (2010). Rose actualise l'étude anthropologique de Poole à travers une enquête de terrain en Angleterre. Elle interroge des mères de jeunes enfants, aux origines variées, sur leur relation à la photographie de famille et aux albums. Rose adopte le concept de *visual economy* de Poole pour faire comprendre la circulation des clichés (Rose, 2010 : 60), ceci même si les matériaux sur lesquels se basent ses analyses sont très différents.

D'après son enquête, Rose (2010 : 62) constate que la photographie numérique a provoqué un changement sur la façon dont on perçoit la photographie-objet en tant que don. Quand on envoie des clichés, généralement, on n'attend pas de clichés en retour (Rose, 2010 ; 62). Dans les cas des grands-parents, ceci reste une attitude logique, car on considère qu'avoir des images du quotidien de ses petits-enfants est beaucoup plus intéressant que les petits-enfants puissent avoir des photographies du quotidien des grands-parents (Rose, 2010 : 63). Or, même si ces clichés sont reçus comme des cadeaux (*free gifts* selon Poole, 2010 : 63), c'est-à-dire sans l'obligation d'y répondre avec une nouvelle transmission de clichés, la contrepartie est de plus en plus fréquente (Rose, 2010 : 63). Ainsi on rentre dans un complexe système de dons et contre-dons lié à cette *visual economy*(Rose, 2010 : 63).

Selon Chalfen (2015 : 40), envoyer des photographies est une pratique vue comme une « bonne façon de procéder », et l'invitation attend alors une réponse, comme des dons

d'autres photographies par exemple. Ces messages en retour doivent contenir des messages d'approbation, félicitations, reconnaissance et appartenance à un groupe. Donc ce qu'on attend de l'individu qui regarde l'image, c'est qu'il adopte un bon comportement en faisant lui-même un retour approprié, montrant qu'il appartient à une famille « qui fait les choses correctement » (Chalfen, 2015 : 40).

Le cliché peut être envoyé pour une raison informative, la volonté de donner des nouvelles à la personne réceptive. On trouve des exemples intéressants dans l'article de Thomas Antonietti « Photographie et pratique ethnographique. L'usage de la photographie en ethnologie valaisanne » (1995), qui fournit l'analyse de douze clichés, parmi lesquels des clichés liés au phénomène migratoire des Suisses partis travailler en Amérique au début du XXe siècle. Ces Suisses, des hommes principalement, quittaient leurs familles (parents, femme, enfants) et partaient souvent pour toujours (Antonietti, 1995 : 37). Ici, alors la photographie sert à communiquer avec des êtres aimés en accompagnant ou se substituant à la lettre conventionnelle. Pour le récepteur, cette photographie aura une valeur affective très élevée, mais aussi une fonction informatrice, puis qu'on envoyait des photos des nouveau-nés, des changements physiques, la photo du mariage ou de la nouvelle maison (Antonietti, 1995 : 38). Antonietti soutient la thèse de Bourdieu (1965a : 168), puisque quand on envoie ce type de photos à sa famille, le but est aussi de montrer le symbole de la réussite sociale et économique au travers d'objets ou de vêtements.

Un exemple concret d'Antonietti (1995 : 38) est l'analyse d'un cliché qui montre une tombe entourée d'hommes, avec une note au dos : « Émigrés de Grengiols dans le Haut-Valais, sur la tombe de leur concitoyen Franz Schalbeter, mort aux Etats-Unis en 1927 ». Ce cliché a été envoyé aux enfants du décédé, en Suisse, pour leur communiquer la mort de leur père. Ici la photographie sert à deux choses : d'un côté, on construit le souvenir, pour que la famille puisse avoir un dernier souvenir du décédé, et de l'autre côté, on rassure la famille en lui montrant qu'il a eu des funérailles dignes de son père (Antonietti, 1995: 38). Rose (2010 : 64), dans la même ligne, considère les photographies-cadeaux comme une façon de maintenir et actualiser les relations entre les membres de la famille. De cette manière, la photographie acquiert une valeur importante en tant qu'objet puis qu'elle constate la relation entre la personne qui reçoit le cliché et les personnes photographiées, mais aussi avec celui qui a réalisé l'envoi (Rose, 2010 : 64).

Pourtant, l'idée qui se répète le plus, dans les travaux des auteurs qui ont été étudiés, est encore autre. L'action d'envoyer une photographie est vue comme l'envie de reconnaissance en tant que membre du groupe familial. Cela se voit surtout dans les cas où il y a des nouveaux membres (des nouveaux nés ou des mariés) qui s'intègrent au sein de la famille (Bourdieu, 1965: 166-167). Par sa part, Jonas (2010a : 101) parle d'un acte de « communication sociale », puisque la forme photographique s'implique dans la réalité qu'elle représente. Ainsi, surtout depuis la démocratisation de la photographie, existe-t-il un échange de clichés important : les familles en reçoivent mais elles en donnent aussi (Belleau, 1996 : 130).

Si on développe un peu plus la réflexion de Belleau (1996 : 136), on peut parler du quatrième chapitre de sa thèse, où elle fait une analyse de cette circulation au sein des familles avec enfants, à travers un système de dons et contre-dons. Le système mis en place lors de la communication n'est pas le fait d'échanger des photographies-objet avec le reste des parents, mais d'échanger cette reconnaissance symbolique du statut de chaque membre qui fait partie du groupe familial (Belleau, 1996 : 136). Par exemple, on découvre que les clichés des enfants envoyés aux parrains et aux marraines a comme fonction de réitérer de façon symbolique la place particulière qu'on leur a confiée (Belleau, 1996 :137). Ainsi, cette reconnaissance de rôle, confirmée par l'ensemble du groupe familial, aide à assigner la place précise des enfants dans la configuration généalogique, en leur donnant une identité propre et en même temps une identité familiale (Belleau, 1996 : 137).

De son côté Chalfen (2015 : 37) décrit les occasions les plus remarquables dans lesquelles on envoie des photographies de famille aux Etats-Unis. Cela peut arriver lors d'un mariage, quand les participants ont fait des prises de vue d'un point de vue différent et qu'ils veulent partager le résultat avec les époux (Chalfen, 2015 : 43). Cela est une façon d'actualiser le système d'échange entre les familles (Chalfen, 2015 : 43).

On souhaite aussi souvent les vœux, lorsque c'est Noël ou Nouvel An, avec une photographie du nouveau né (Chalfen, 2015 : 37). La carte de Noël est créée par quelqu'un et développée en plusieurs copies chez un professionnel, envisageant une large diffusion aux destinataires habituels, parmi lesquels la famille et les amis (Chalfen, 2015 : 37). Pourtant, à mesure que leurs enfants grandissent les images sont

de moins en moins actualisées et les échanges se font plus rares, puisque les enfants changent moins vite (Belleau, 1996 : 131).

En Angleterre et d'après l'étude de Rose (2010 : 35), il existe deux moments très fréquents pour envoyer des photos : quand l'enfant naît et quand la famille déménage dans un autre pays. Car il faut bien montrer la nouvelle vie en commun. Cela ne veut pas dire que la circulation des clichés s'arrête à ce moment précis : en envoyer peut être une pratique qui se poursuit alors à travers les années (Rose, 2010 : 35).

Il ne faut pas non plus oublier que la famille reste une institution très hiérarchisée (Belleau, 1996 : 141). Ainsi les dons et les contre-dons ne sont pas basés sur une relation d'égaux, mais fonctionnent à partir de rôles générationnels (Belleau, 1996 : 141). Du coup, Belleau (1996 : 135) lie la question de genre à ce point, car les transferts se font souvent par l'intermédiaire de la filière féminine. Les mamans envoient d'abord les clichés de l'enfant aux grand-mères, puis aux marraines et aux tantes (Belleau, 1996 : 135). Cet ordre de distribution répond à la relation et la liaison du photographié avec la personne qui reçoit le cliché (Belleau, 1996 : 136). Rose (2010 : 62) en parle aussi, mais en évoquant le fait que parfois les clichés des enfants sont envoyés juste pour faire plaisir aux parents et grands-parents et que très souvent ceci reste une obligation de la mère.

Si on se demande qui sont les récepteurs, on constate que cela a changé au cours du temps et de l'évolution du groupe familial : avant on envoyait des clichés en se basant sur la connaissance directe et la fréquentation continue des parents, voisins et amis (Maresca, 2004 : 75). Actuellement, la circulation est basée en grande partie sur la distance médiatisée par l'image photographique, c'est-à-dire que grâce à l'instantanéité des moyens électroniques, on peut partager plus facilement les clichés avec le reste de la famille, plus éloigné (Maresca, 2004 : 76). Belleau (1996 : 131), d'après son enquête au Québec a pu constater que les principaux destinataires sont des membres du groupe familial, suivis dans un deuxième temps par les amis intimes qui ont participé à l'activité reflétée sur l'image et, enfin, les amis ou parents plus éloignés géographiquement (Belleau, 1996 : 131). Mais Belleau (1996 : 131) affirme aussi que cet ordre peut être facilement inversé en fonction du type de photographies qu'on envoie. Ainsi le phénomène de donner et recevoir est de nature variable et n'a pas toujours une

relation de donnant-donnant entre les individus (Belleau, 1996 : 132). Belleau (1996 : 132) inclut aussi dans le groupe de récepteurs les personnes qui ont figuré sur le cliché.

Selon Maresca (2004 : 75), actuellement les petits-enfants sont les principaux protagonistes des galeries d'images familiales. Pour deux raisons : d'un côté, la production photographique est aujourd'hui devenue une pratique très intégrée dans le monde de la famille, et d'un autre côté, il y a un changement significatif de structure familiale qui peut provoquer la dispersion géographique entre les enfants et les parents (Maresca, 2004 :75). Donc on envoie des photographies pour que les grands-parents puissent voir grandir leurs petits-enfants (Maresca, 2004 :75).

Si on regarde d'un peu plus de près l'impact de la photographie digitale sur cette circulation au sein de la famille, on trouve que la révolution numérique a introduit beaucoup de changements sur la façon dont on envoie des photographies. À la place de la lettre traditionnelle envoyée par la poste, beaucoup d'individus utilisent aujourd'hui les nouvelles voies de messagerie numérique et, surtout à partir des années 2000, les réseaux sociaux sur Internet. L'article de Gunhert « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique » (2014) parle de ces nouvelles tendances de partage de nos images. Selon lui, la photographie amateur, mais aussi celle faite par un professionnel, reste sur des usages sociaux, mais il y a désormais la possibilité d'entamer une discussion autour de l'image (Gunhert, 2014 : 3). Encore une fois, quand on partagera ces clichés avec un correspondant, des groupes d'amis ou des membres de la famille, ils ne les regarderont pas du point de vue de la qualité esthétique, mais de l'importance à documenter la vie sociale, impliquant la représentation de soi-même et sa réutilisation à des fins référentielles (Gunhert, 2014 : 3). L'important devient la possibilité de montrer, discuter et rediffuser une photo en temps réel (Gunhert, 2014 : 4).

Un autre aspect dont il faut tenir compte, concernant la modernisation de la pratique photographique depuis les années 2000, c'est que, même quand la diffusion se fait à travers la reproduction d'un même cliché, le sens donné à cette diffusion s'est aussi modifié. Avant 2000, quand les individus faisaient développer des photographies, ils faisaient des duplicatas de certains clichés pour pouvoir les diffuser aux autres membres de la famille (Belleau, 1996 : 130), en les envoyant via les services postaux. Rose (2010 : 68) parle de ce type de clichés comme de cadeaux, comme on l'a déjà mentionné,

quand ceux-ci deviennent des objets avec évidence, mémoire et effet sur le récepteur (Rose, 2010 : 68). Encore aujourd'hui c'est une pratique très répandue, surtout pour les portraits d'enfants. Mais, puisque cette circulation se fait depuis un système de transmission numérique, les clichés ne sont plus perçus comme des cadeaux, mais comme des messages qui attendent une réciprocité (Rose, 2010 : 68).

Lors qu'on veut transmettre la collection de photographies de familles aux nouvelles générations, on peut utiliser des CD comme moyen de diffusion. Jonas (2007 : 16) affirme qu'avec un ordinateur, on peut par exemple créer un recueil de photographies, en faire de multiples copies avec des CD et les distribuer facilement entre la descendance, de la même façon qu'avant on transmettait les albums, des pochettes ou les boîtes de photographies en vrac. Ici, la différence c'est que le récepteur ne sera pas une seule personne, puisqu'on a la possibilité d'envoyer ce recueil à plusieurs personnes en même temps. Cela crée une nouvelle mémoire familiale (Jonas, 2007 : 16).

Selon Rose (2010 : 64), on envoie moins souvent de photographies aux parents et on partage plus souvent les photographies avec d'autres membres de la famille ou avec les amis. En envoyant les clichés via des messageries directes digitales, on attend d'en recevoir en retour (Rose, 2010 : 64). Et cet échange peut se faire beaucoup plus fréquemment que les clichés-cadeaux, l'email devenant un outil du quotidien (Rose, 2010 : 64). La quotidienneté de ce moyen de transmission exige alors une obligation de réponse presque immédiate ; ainsi la valeur de la photographie change, car la photographie devient part de l'ordinaire et de l'activité routinière (Rose, 2010 : 65). De plus, à la différence du système de duplicata, la photographie peut alors être objet d'une diffusion beaucoup plus large, et bien meilleur marché (Rose, 2010 : 65). Ainsi, selon Rose (2010 : 67-68), l'intention la plus importante de la transmission par ce système n'est pas de montrer ce qu'on peut voir sur la photographie elle-même, mais le fait d'envoyer et la volonté des individus de rester en contact, en invitant le récepteur à envoyer un nouvel email en retour.

Du coup la circulation de clichés a des usages sociaux très clairs : ils contribuent au renforcement du lien entre individus géographiquement éloignés, mais aussi ils contribuent à l'intégration du groupe en marquant les souvenirs des événements les plus importants (Belleau, 1996 : 141). Reconnaître l'autre et être reconnu aux yeux de l'autre sont deux positions très importantes dans la circulation des clichés aujourd'hui. Par la suite, nous compléterons cette notion du « regard ».

Enfin, soulignons que cette organisation du *visuel economy* nous intéresse spécifiquement pour notre travail en Moldavie, car il paraît très approprié à l'étude d'un sujet relatif à l'émigration. On ne peut pas contester que ce phénomène migratoire touche aujourd'hui (et depuis plus de vingt ans) d'une façon très directe une grande partie de la population de ce pays et, qu'en conséquence, beaucoup de familles se trouvent dispersées. Ce concept nous permet d'interroger dans quelle mesure le recours à la photographie est utilisé pour maintenir le lien entre les membres de la famille et la conscience de groupe familial, malgré la distance. Comme le dit Rose (2010 : 46), les photographies sont prises, regardées et en circulation à cause de l'absence spatiale.

Aussi il serait intéressant de procéder à l'étude des photographies de famille liées à l'émigration pendant la période soviétique : par exemple lorsque les jeunes hommes partaient rejoindre l'armée ou lorsque que des familles étaient séparées à cause de l'imposition des nouvelles frontières entre la République Socialiste de Roumanie et la République Socialiste de Moldavie.

5.2. La photographie, le regard et la parole

La photographie est faite pour être regardée : elle provoque la rencontre entre le producteur, le sujet photographié et le récepteur (Antonietti, 1995:24). C'est au travers du regard que cette photographie-objet acquiert du sens. Le fait de regarder provoque la communication, l'apparition d'un discours qui évoque des souvenirs et des moments passés.

L'occasion de regarder des photographies peut être provoquée par de multiples motifs. D'un côté, on la regardera tout de suite après l'avoir réalisée, lorsqu'on souhaite s'y reconnaître soi-même et mettre en valeur sa propre image. Selon Garat (1994: 44), la photographie ne nous apprendra alors rien nouveau de nous-mêmes : on parle ici d'une simple « vérification narcissique ». Mais, bientôt, le cliché cessera d'avoir cette fonction pour devenir une preuve de l'existence de l'individu, puisqu'il l'aidera à construire sa biographie et fonctionnera aussi comme un souvenir.

Rose (2010 : 45) évoque le concept de *togetherness* (intimité) pour parler de la relation entre la photographie de famille, l'espace et la temporalité. Ainsi, regarder les clichés provoque un sentiment de cohésion, celui de se savoir faire partie d'un groupe qui partage certains niveaux d'intimité (Rose, 2010 : 45). Les photographies prouvent alors

la présence des personnes aimées, car elles permettent de réduire la distance avec des individus absents (Rose, 2010 : 47). Rose (2010 : 43) essaie donc de comprendre comment on regarde ces photographies. Celles-ci doivent être regardées, partagées et commentées dans l'espace de la *togetherness*, l'intime de la famille, pour conserver la cohésion du groupe familial (Rose, 2010 : 43-44).

Ainsi la première chose qui importe sera la création d'une mémoire collective de la famille, qui restera même quand les individus auront disparu. Ulivucci (2014: 15) parle d'une continuité, un parcours trans-générationnel. Les photographies ont alors une grande valeur symbolique, car elles nous montrent les origines et contribuent à définir l'identité de l'individu à travers le groupe familial (Bourdieu, 1965: 167).

Les photographies qui parlent des rassemblement familiaux doivent évoquer sa famille propre pour construire une « histoire particulière » et se différencier des autres familles. Mais, en même temps qu'on veut marquer sa différence par rapport aux autres groupes familiaux, on cherche aussi à s'inscrire dans la société à travers une pratique commune. On cherche l'aval des autres à travers l'accomplissement de normes sociales (Jonas, 2010 : 124).

Face à une photographie de famille, surtout celles qui ont une forme plus traditionnelle, on ne fait pas que reconnaître les personnes, mais on identifiera aussi le rôle social de chaque membre (Bourdieu, 1965a: 45). Cette idée de Bourdieu (1965a: 45) souligne qu'il existe une codification des conduites socialement acceptées et qu'elle doit être présente sur les clichés, surtout sur ces images des rituels familiaux les plus importants. Alors, cette image ne montrera pas n'importe quel type de famille, mais renverra à la démonstration d'une « famille réussie », en accord avec les règles sociales en vigueur (Bourdieu, 1965a: 45). D'ailleurs, quand le cliché ne parvient pas à renvoyer l'image sociale de la famille qu'il paraît intéressant de montrer, il est considéré comme raté (Tisseron, 1996: 153). Les images sont ainsi considérées comme importantes quand elles sont pensées comme allant dans le sens de l'« histoire officielle » de la famille et nourrissant son reflet idéal (Tisseron, 1996: 153).

D'un autre côté, la photographie a une fonction affective, car elle peut évoquer quelque chose qui nous rappelle un bon moment ou quelqu'un d'aimé. En la regardant, il y a des sentiments qui ressortent. Jonas consacre son tout premier chapitre de *Mort de la photo de famille?* (2010a) à ce sujet. Selon elle, la douleur que cause un décès peut être

soulagée par le fait de regarder une photographie de l'être aimé et disparu (Jonas, 2010a : 18). L'individu disparu reste toujours présent pour la famille et sa photographie prise dans les bons moments passés ensemble peut aider à supporter l'absence et la peur (Jonas, 2010a: 28). Maresca (2004 : 69) affirme que le cliché nous rassure sur le fait que cette personne a bien existé et qu'on a bien été en relation avec elle. Ainsi, selon le travail de Jonas (2008 : 4), un des rôles les plus importants des photographies-objets serait de sauvegarder la mémoire au-delà de la personne, parce que regarder des photos des morts, c'est remplir le vide : les décédés continuent à être vivants lorsqu'on les regarde et qu'on parle d'eux (Jonas, 2008 : 4).

Pourtant Maresca (2004 : 69) a aussi pu constater que certaines personnes n'arrivent pas à dépasser le deuil à cause de cet attachement aux clichés, où elles vont recréer une relation fictive avec le défunt, à travers des images interposées.

Montrer les photographies de famille à d'autres individus a comme but l'acceptation sociale, puisque le regard de la personne externe valide notre vécu et renforce le sentiment de son existence (Ulivucci, 2014: 17). Pourtant l'acte de montrer les photographies de famille appartient au privé, au contexte intime de la famille. Ainsi, il faut un cadre convenant et confortable pour la personne qui montre les photos. De plus, tout le monde n'est pas apte à regarder et souvent il doit avoir une relation de confiance préalable. Alors, on pourra regarder les photographies de famille de quelqu'un lorsqu'il nous en donnera la possibilité. Belleau (1996 : 123) note qu'en général, personne ne montre ses photographies tant qu'on ne lui demande pas explicitement.

Les occasions de montrer les photographies sont diverses. Par exemple au moment de l'arrivée d'un nouveau membre de la famille, comme un mariage ou la naissance d'un enfant (Belleau, 1996 : 125). Dans ce cas, on donne de l'importance au fait que ces nouveaux membres aient un moyen de connaître le groupe auquel ils appartiennent à présent. La photographie est alors l'outil à partir duquel on montre les membres de la famille: il faut connaître ses origines, d'où on vient (Belleau, 1996 : 125). On montre aussi ses photographies au moment des visites des amis proches ou des autres parents. Chalfen (2015 : 39) donne quelques exemples des réunions de famille habituelles pendant lesquelles on montre ses photographies aux Etats-Unis : pendant le *Thanksgiving Day*, les fêtes de Noël ou pendant le *Hanoukka*. Ces moments peuvent

être accompagnés des nouvelles prises de vue ; l'ensemble de ces pratiques régulières crée un sentiment de continuité (Chalfen, 2015 : 39).

Chalfen note aussi qu'il y a des gens qui emportent des photographies de famille au travail pour les montrer aux collègues les plus proches (Chalfen, 2015 : 45).

Il se pose aussi une nouvelle fois la question du genre, celle de la division sexuée autour du rôle de montrer les photos aux nouveaux membres de la famille. Souvent ce sont les femmes qui ont cette tâche. Bourdieu (1965a : 167) avait déjà constaté cela dans les années soixante : la lecture des vieux clichés aux enfants est faite par la mère, considérée la spécialiste en matière. Elle a pour rôle d'expliquer aux enfants les relations entre les différents membres de la famille représentés sur les images, pour qu'ils puissent les reconnaître au sein de leur groupe de filiation (Bourdieu, 1965:167).

Selon Jonas (2010a : 14) regarder des photographies est un processus complexe qui implique l'interaction entre le photographe, le(s) récepteur(s) et l'image. Selon Bourdieu, le premier réflexe qu'on a en regardant une photographie, c'est de demander qui sont les gens représentés sur les clichés, et par cet intermédiaire les relations de filiation entre eux. On se questionne également sur les absences (Bourdieu, 1965:167).

Ainsi la photographie est un discours autobiographique qui se rapproche du roman familial (Jonas, 2008 : 2). Elle est le langage qui peut faire émerger la parole et qui fait vivre la biographie de famille (Jonas, 2010a : 14). Les détails étant très bien conservés sur une photographie de famille (Jonas, 2010a : 14), cela peut provoquer des souvenirs, des émotions et des sentiments. Ce qui n'empêche que commenter des photographies n'est pas toujours une tâche facile.

Dans la même ligne d'analyse, on peut parler de l'introduction de l'ouvrage collectif *Family Snaps*(1991) écrite par Spence et Holland. Elles apportent une réflexion sur la mémoire et l'histoire familiale à travers l'étude de la photographie en Angleterre, en tenant compte du caractère vernaculaire des images et de leur lien avec le discours (Spence et Holland, 1991 : 1).

La problématique qu'elles posent ici est que l'approche de la photographie-objet n'est jamais tout à fait la même. D'abord parce que chaque génération apporte de nouvelles perspectives, de nouveaux savoirs et de nouveaux oublis (Spence et Holland, 1991 : 1). Ainsi les clichés sont sans signification de base : c'est l'individu qui les regarde depuis son point de vue qui la leur donne (Spence et Holland, 1991 : 1-2).

Selon Spence et Holland (1991 : 10) les instantanés font partie du matériel qui donne sens à notre monde social. Mais tout le monde n'a pas le même type de relation avec sa collection de photographies de famille (Spence et Holland, 1991 : 7). Spence et Holland (1991 : 7) mettent en cause cette ambivalence autour de la photographie de famille. En général, la photographie de famille n'est pas faite pour être vue par des étrangers, seuls les proches ont l'autorisation de les regarder (Spence et Holland, 1991 : 7). Par contre « il faut » pouvoir montrer des photographies correctes qui ont dû suivre une série de conventions publiques qui jouent sur le résultat final de l'image. Alors les clichés dépendent d'une série de savoirs socialement partagés (Spence and Holland, 1991 : 3).

Si on porte attention aux souvenirs et aux significations provoqués par l'observation des photographies de famille on doit ici citer l'article *Remembrance* (1991) d'Annette Kuhn. Ici elle fait une introduction à la liaison entre la photographie de famille et la volonté de créer des souvenirs en se demandant quel est le statut des souvenirs produits (Kuhn, 1991 : 18). Selon elle les photographies de famille sont censées évoquer des souvenirs qui ont peu ou rien à voir avec la photographie, alors la photo fonctionne comme un prétexte (Kuhn, 1991 : 18). Cela provoque un discours mélangé entre le présent et le passé, le spectateur et l'image dans un contexte culturel et un moment historique précis (Kuhn, 1991 : 19). Tout ce que la photographie peut évoquer est très personnel, selon Kuhn le problème se pose quand il faut partager ces souvenirs si intimes avec quelqu'un d'autre (Kuhn, 1991 : 19). Le moment social d'évocation du passé s'oppose ici au moment intime de la prise de vue, cela peut créer des contradictions et des changements de sens au cours du temps (Kuhn, 1991 : 19).

Aussi il faut envisager le fait que face à la photographie de famille il peut y avoir le silence, un détachement de la tradition orale (Jonas, 2008 : 2). Cela peut être causé par des divers motifs. Par exemple parce qu'il y a un manque de souvenirs sur certaines photographies ou parce que l'individu ne veut pas en parler.

Dans le premier cas, on peut parler d'une perte de la mémoire collective. C'est-à-dire qu'à travers le temps les personnes qui ont hérité ou gardé les photographies de leurs ancêtres peuvent oublier ceux qui sont sur les photographies et ne plus les reconnaître. Identifier toutes les personnes n'est pas facile, surtout si les représentés sont des ancêtres ou des collatéraux (Bard, 2007 : 4). Cela crée la séparation entre la photographie de famille et famille, alors l'histoire du groupe familial disparaît et la photographie devient

hors contexte (Jonas, 2010: 15). Les photographies sont sans signification affective et elles peuvent être conservées pour le charme ou pour leur ancienneté (Bard, 2007: 4). L'attitude de silence volontaire peut être provoquée par multiples motifs, mais a souvent à voir avec d'anciennes divergences entre les membres de la famille ou avec des fautes commises qu'on ne veut pas évoquer (Ulivucci, 2014: 30). Il y a des épisodes de la vie de l'individu qui doivent rester cachées et la photographie dans ce cas peut servir de révélateur de vérités que l'individu ne peut pas assumer ou accepter (Ulivucci, 2014: 30).

Dans les deux cas-là, la valeur du cliché change puis qu'elle n'a plus la même fonction. Le cliché abandonne sa fonction symbolique et devient anonyme et sans lien direct avec celui qu'il la regarde. Ainsi les observateurs extérieurs peuvent maintenant s'intéresser aux clichés pour des motifs liés à l'esthétique ou les sciences sociales par exemple (Jonas, 2010: 15).

Sinon ces vieux clichés peuvent être vendus dans le commerce des antiquités à un prix bas, ils se dépersonnalisent, ils perdent la valeur qu'ils avaient quand ils étaient dans un contexte familial (Garat, 1994: 57). Rose (2010 : 71) les appelle *commodities* (marchandises), puis qu'elles sont échangés contre de l'argent. Le fait que leur valeur symbolique soit temporaire entraîne la baisse de considération de la photographie de famille (Garat, 1994: 57).

Enfin dire que dans certains cas la perte d'information n'est pas totale, car souvent les photographies peuvent être accompagnées de notes dessus ou au dos. Celles-ci peuvent nommer les personnes qui sont sur la photo, ou détailler la date et le lieu de la prise de vue (Rose, 2010 : 33).

Regarder une photographie est un acte à la fois intime et social, puisque d'un côté cela évoque des souvenirs et des sentiments du passé, et de l'autre elle aide l'individu à se reconnaître dans un groupe familial. On veut savoir, lorsqu'on fait notre enquête de terrain en Moldavie si les personnes qu'on peut rencontrer ont ce type de relation avec la photographie ou si éventuellement leur rapport avec ces images est d'une nature différente.

En plus, la montrer à une tierce personne n'est pas toujours évident, car la photographie de famille fait partie du privé. Pourtant en espérant pouvoir enquêter sur cette pratique, on sera très intéressé par le discours qui peut accompagner la photographie et comment il est construit.

On précise que la parole face à un cliché n'émerge pas toujours, et on trouvera peut-être ce cas en Moldavie, surtout parmi les gens qui gardent des vieilles photos mais qu'ils ne peuvent pas (ou ne veulent pas) identifier les personnes représentées.

5.3. La conservation des clichés

Une fois que l'individu devient propriétaire des photographies de famille on se pose la question de qu'est-ce qu'on fait de ce matériel et comment en prendre soin. En général, quand on reçoit un cliché on tient à lui et on souhaite le conserver. Chalfen (2015 : 34) affirme que le fait de garder des photographies devient presque une obligation, quelque chose qui est socialement nécessaire ; car même si on peut bien survivre sans clichés, cela serait inapproprié, pas pertinent aux yeux du groupe social.

Pourtant la conservation des clichés peut se faire de plusieurs façons différentes, cela dépend de chaque famille et parfois aussi de l'âge et de la classe sociale à laquelle on appartient. On considère ici qu'il faut tenir compte de la relation entre les photographies-objets et l'espace domestique, qui est le lieu qu'elles occupent habituellement. Mais dans la maison il y a de multiples options où on peut garder les clichés. En plus, il faut avoir conscience de l'époque et la région dont on parle.

Par exemple en France jusqu'aux années soixante il était habituel que les gens décident d'exposer les photographies sur des meubles ou des murs des chambres communes, protégées (ou pas) par des cadres (Jonas, 2010a : 128). Dans ces cas on comprend bien que le fait de les avoir dans ces espaces évoque leur visibilité et l'envie de les montrer lorsqu'on a des visites (Jonas, 2010a : 128). Pour son côté Rose (2010 : 33) affirme que si actuellement on fait développer des photographies en Angleterre, il faut les stocker et les organiser d'une façon ou d'une autre : une caisse en métal, un album, une enveloppe et par la suite dans un placard ou un tiroir. Selon Jonas (2010a : 128) cet enfermement des clichés dans des armoires ou lieux plus discrets est provoqué par l'idée que les photographies font partie du domaine de l'intime, même si souvent on en choisit quelques unes pour continuer à les exposer dans les espaces communs, sur un mur ou une étagère dans un cadre pour les protéger.

Bourdieu (1965a : 168) constate qu'il y avait une grande différence du traitement de la photographie des professionnels en milieu rural, car les petits bourgeois avaient des habitudes différentes des classes populaires. Selon lui, chez les premiers les photographies de famille avaient une valeur décorative ou affective, car on les faisait agrandir et encadrer, puis afficher sur les murs des salles communes (Bourdieu, 1965a : 168). Par contre, parmi les classes humbles la majorité des maisons paysannes avaient toutes leurs photographies enfermées dans une boîte métallique, sauf la photo du mariage et quelques portraits choisis (Bourdieu, 1965a : 168). Avoir trop de photographies affichées sur les murs était vu comme trop ostentatoire, même indécent car les photographies cérémonielles sont trop intimes et parfois trop solennelles pour les exposer sur des espaces domestiques quotidiens (Bourdieu, 1965a : 168). On réservait les chambres ou espaces plus intimes pour y afficher des clichés de famille, normalement des représentations des décédés, en même temps que les icônes religieuses (Bourdieu, 1965a : 168). Bourdieu (1965a : 168) ajoute que les photographies des amateurs restaient souvent rangées dans des tiroirs ou placards.

La pratique d'accrocher des photographies au mur ou de les mettre sur une étagère est très répandue depuis l'apparition de la photographie. Malgré cela, selon Jonas (2010a : 112) la population rurale française de la première moitié du XX^e siècle n'avait pas beaucoup de clichés, et ceux qu'ils avaient étaient accrochés sur les murs d'une chambre ou de la pièce commune. Cet acte répond d'un côté à une volonté de décoration murale mais est aussi une nécessité pour maintenir les liens entre les vivants et les morts (Antonietti, 1995: 53). Ceci a un rapport direct avec la biographie des habitants de la maison et entraîne que le choix des clichés exposés évolue en fonction des événements survenus dans la famille (Antonietti, 1995: 53).

Pour sa part Rose (2010 : 48) affirme qu'en Angleterre il est très habituel de grouper les images dans l'espace domestique : soit affichées sur les murs, soit sur des étagères ou autres surfaces planes. Elle explique que le motif de cette coutume est de rassembler les membres de la famille qui se trouvent géographiquement loin, et donc que la photographie peut convertir les absences en présences (Rose, 2010 : 49). Et même si certains clichés représentent des individus tout seuls ils ne sont pas regardés comme des individus solitaires, puisque leurs photos sont accompagnées d'autres du même style (Rose, 2010 : 48). Les autres raisons sont d'un côté la construction d'une image de

famille heureuse, photographiée avec des gens souriants ; et de l'autre côté cette disposition facilite la substitution des images lorsqu'il faut effacer la présence de quelqu'un, par exemple après un divorce (Rose, 2010 : 48).

Maresca (2004 : 73) fait une remarque dont il faut tenir compte sur la relation des personnes âgées en France avec la photographie-objet et l'espace. Selon lui, la plupart d'entre elles vivent entourées de photographies : dans le salon, les chambres, le couloir, la cuisine, etc. (Maresca, 2004 : 73). Ces photographies sont de toutes les formes, de toutes les tailles et de toutes les époques (Maresca, 2004 : 73). Et même si cela peut varier selon la maison, le style esthétique est proche de la solennité (Maresca, 2004 : 73). Il y a une forte présence des images avec des gens déjà décédés d'un côté et des gens absents, éloignés de l'autre ; Maresca (2004 : 76) les évoque comme des éléments très importants à cause de la solitude qui souvent marque la vie de ces personnes âgées.

Belleau (1996 : 124-125) parle aussi de ces espaces lors de ses entretiens et détaille le traitement des clichés des enfants sur les murs : sur les murs du salon, dans la salle de jeux, les corridors, les chambres, etc. Les images affichées dans n'importe quel espace domestique sont très soigneusement choisies, car elles doivent suivre l'histoire de la famille même si c'est d'une façon métaphorique (Belleau, 1996 : 124-125). La majorité des photographies sont des personnes avec lesquelles les familles ont une relation de parenté, beaucoup plus souvent dans des situations informelles que dans des situations formelles (Belleau, 1996 : 124).

Aussi elle a pu constater que les photographies qu'on trouve sur les murs des espaces communs diffèrent des clichés affichés sur les murs de la chambre des parents et encore de celle des enfants (Belleau, 1996 : 124-125). La majorité des enfants ont des photographies d'eux-mêmes accrochés sur les murs de leurs propres chambres ou dans les espaces communautaires (Belleau, 1996 : 125). Par contre il est plus rare de rencontrer des photographies des parents, soit seuls soit en représentant le couple, dans les espaces communs (Belleau, 1996 : 126). Parfois on trouve comme unique preuve de l'union des époux des photographies du jour du mariage, et même exposées dans la chambre du couple (Belleau, 1996 : 126). Cela fait penser à Belleau (1996 : 126) qui dit que pour beaucoup de gens l'histoire conjugale fait partie d'un domaine encore plus privé, intime.

Cette photographie du couple placée dans un espace plus discret peut être aussi accompagnée par les photographies des défunts et des clichés plus vieux (Belleau, 1996 : 127). Selon Belleau (1996 : 127) ces photographies sont décoratives, ornementales mais en même temps peuvent prouver l'attachement familial de l'individu.

Dans la même ligne, Antonietti(1995 : 53) affirme que le salon de la maison est la pièce commune, donc il devient un espace culturel en décoration. Les représentations de la famille sont obligées, pour montrer les liens sous une forme symbolique (Antonietti, 1995 : 53). Finalement il faut dire aussi que si on décide d'accrocher des clichés sur le mur du salon ou dans l'espace prévu pour recevoir les visites, l'individu doit être conscient que ceci donne aux photographies une fonction semi-publique, car elles ne sont pas exposées directement à tout le monde, mais elle peuvent être regardées librement quand on reçoit des gens externes à la famille (Antonietti, 1995 : 53).

Sûrement pour cette raison certaines personnes préfèrent garder l'ensemble des photographies exclusivement sur les murs de leur chambre, pour ne pas les laisser regarder aux visiteurs et garder une décoration plus neutre au salon (Maresca, 2004 : 74). Parfois, d'autres personnes choisissent de n'exposer aucune photographie ; ceci pour éviter d'avoir à répondre à des questions sur leur vie plus intime (Maresca, 2004 : 74).

Une des méthodes de conservation les plus remarquables est l'album de photographies, et c'est justement parce qu'il est si important qu'on a réservé la dernière partie de ce chapitre pour en parler de façon détaillée.

Enfin, un autre espace domestique moins conventionnel où on peut mettre des photographies de famille sont les portes du réfrigérateur (Belleau, 1996 : 128). Pourtant dans ce cas ce seront des photographies transmises par des parents plus éloignés ; des neveux ou des photos d'école, par exemple (Belleau, 1996 : 128). Le fait que les personnes représentées sur ces clichés soient étrangères à la famille proche légitime qu'ils soient dans ces espaces dits temporaires, facilement remplaçables par d'autres photographies plus récentes (Belleau, 1996 : 129). Exceptionnellement, on peut aussi amener des photographies de famille sur le lieu de travail (Chalfen, 2015 : 45), et Belleau (1996 : 131) a pu constater que toutes les mères qu'elle a rencontrées portaient des photographies des membres de leur famille dans leur sac à main ou dans leur portefeuille.

Selon Belleau (1996 : 129) au cours du temps les archives photographiques peuvent perdre de leur valeur ou devenir plus privées, alors on les retire dans des placards ou on les transporte dans des chambres plus intimes. Ainsi, l'histoire de la famille devient un sujet qui n'implique que les membres de la famille les plus proches (Belleau, 1996 : 129).

Avec la photographie numérique, la conservation des clichés change. Si on regarde l'article de Jonas « La photographie de famille au temps du numérique » (2007) on trouve beaucoup d'éléments qui nous intéressent pour comprendre comment on conserve les clichés actuellement et comment cela a changé depuis l'avènement du numérique.

D'abord, il faut constater que depuis les premières années de l'apparition de la photographie il existe des méthodes pour organiser et conserver les photographies de famille et depuis ce phénomène n'a pas cessé de s'étendre surtout à partir des années soixante (Jonas, 2007 : 8). En France, selon Jonas (2007 : 8) actuellement 81% de la population pratique la photographie amateur, grâce à la deuxième vague de démocratisation qui apparaît avec la photographie digitale. Dans le cas de la photographie de famille ceci pose des questions sur la constitution d'une biographie en images et d'une mémoire familiale commune (Jonas, 2007 : 8). Dans l'article de Jonas (2007 : 8) le but est de savoir comment les utilisateurs arrivent à mémoriser et à choisir parmi cette production pléthorique, ce qui demande beaucoup de temps : temps de retoucher, de trier et de les faire tirer sur papier.

Elle remarque que dans la grande majorité des maisons il y a une cohabitation entre la photographie sur papier et la photographie digitale (Jonas, 2007 : 8). Pourtant de plus en plus on sauvegarde les photos sur des ordinateurs et les regarder consiste à les visionner sur l'écran (Jonas, 2007 : 8-9). Ce qui provoque une représentation en continu de la mémoire familiale, jusqu'à devenir un excès, une obsession pour avoir un souvenir de tous les moments passés ensemble (Jonas, 2007 : 9).

Si on regarde avec attention le support utilisé, on constate que les professionnels sont déjà depuis les premières années adaptés à la photographie numérique, donc passer au travail sur ordinateur ne leur pose aucun problème (Jonas, 2007 : 12). Par contre, les amateurs hésitent plus au moment de passer au digital, beaucoup d'entre eux continuent

à préférer les photos souvenir aux écrans d'ordinateur (Jonas, 2007 : 12). Selon Jonas (2007 : 12) c'est à cause du lien entre les usages affectifs, symboliques et la matière, l'objet touchable. La photographie numérique est vue comme une image sans support, donc elle n'est pas considérée comme une photographie au sens habituel (Jonas, 2007 : 12-13).

En même temps le numérique permet de dépenser moins d'argent lors des prises de vue et on peut faire un nombre infini d'images. En plus elles n'occupent pas d'espace dans la maison (Jonas, 2007 : 17). Donc pour Jonas (2007 : 12) la question qui reste est celle de savoir « qu'est-ce qu'on fait de toutes ces images ? ». Beaucoup de femmes interviewées par Jonas (2007 : 12) parlent d'un manque de temps au moment d'expliquer pourquoi on ne fait pas les retouches pertinentes et on ne prend pas un moment pour les faire tirer sur papier (2007 : 13). Par contre, Jonas (2007 : 13) évoque une certaine fragilité, car le fait que l'ordinateur soit un support immatériel et transitoire peut provoquer de façon accidentelle l'élimination définitive de toute la collection de clichés de la famille. Et même si on a prévu des copies de sécurité sur des CD-rom, par exemple, il faut tenir compte que ces outils n'ont pas plus de six ans de vie (Jonas, 2007 : 14). En plus la rapide évolution technologique des supports fait que le futur de ce stockage est incertain (Jonas, 2007 : 14).

Ici on doit aussi être attentif à la question de genre, puisque souvent la conservation des clichés reste une tâche féminine : ce sont elles qui veillent à la protection de la famille et à la transmission des valeurs et de la culture de la famille (Jonas, 2007 : 12). Avec le système analogique les femmes étaient censées apporter la pellicule à développer, stocker, dater et ranger les enveloppes de clichés (Jonas, 2007 : 12). Avec l'avance technologique actuellement elles n'ont aucune difficulté à utiliser l'ordinateur, surtout pour envoyer des images aux autres membres de la famille, mais pour la majorité des actions liées à la photographie, l'ordinateur reste un outil masculin (Jonas, 2007 : 12).

Rose (2010 : 57) s'accorde à cette idée et elle ajoute que c'est rare un homme qui retouche, trie, affiche ou envoie un cliché. Elle donne quelques idées des raisons pour lesquelles le travail post-prise de vue photographique (même si elle est numérique) reste une tâche féminine : d'un côté la décoration de la maison est habituellement un travail féminin, et la photographie fait partie de la décoration (Rose, 2010 : 58). De l'autre côté la photographie de famille est considérée comme faisant partie de l'intime, et ce terrain

est traditionnellement le domaine des femmes (Rose, 2010 : 58). Enfin, le dernier argument de Rose (2010 : 58) est l'idée que les femmes en tant que mères doivent le faire, justement pour montrer qu'elles sont de bonnes mamans. On reprendra ce sujet lorsqu'on parlera des albums de photographies de famille.

Comme on a déjà dit, la photographie de famille doit montrer les bons moments de la famille. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de place pour les conflits ou pour les ruptures (Maresca, 2004 : 72). Même si à travers des images on peut ressentir certaines jalousies ou des réactions de rejet (Maresca, 2004 : 72). Et dans des cas extrêmes il peut y avoir aussi des situations conflictuelles que provoquent la détérioration *a posteriori* des clichés. Le fait qu'on décide de cesser une relation avec un membre de la famille peut impliquer que les photographies qu'on a gardées avec cette personne soient considérées *non grata* (Chalfen, 2015 : 54). Pour répondre à cela, le plus simple est de jeter les photos ou comme dans le cas d'un divorce elles peuvent se perdre ou disparaître (Maresca, 2004 : 72). Pourtant si dans l'image il y a d'autres personnes auxquelles on tient, la situation est différente : on peut recadrer l'image pour exclure la personne *non grata*, la découper ou on peut gratter son visage pour le rendre méconnaissable (Chalfen, 2015 : 54).

Gratter l'image d'un individu sur un cliché est un geste symbolique pour l'exclure du groupe (Tisseron, 1996 : 130). Ceci n'est pas fait pour effacer l'existence de l'individu mais pour montrer qu'il n'est plus considéré comme faisant partie de la famille. Tisseron (1996 : 131) ajoute que si au cours du temps on retrouve une photo qui a été abimée, cela témoigne d'une situation que le propriétaire ne veut plus se remémorer et qu'il ne veut plus y être confronté. Et bien que ce geste cherche à montrer une certaine mise en ordre, la mutilation du cliché laisse une trace qui attire l'attention des regards extérieurs (Bard, 2007 : 9-10).

Enfin, on veut juste ajouter que dans le cas où il y a un héritage des photographies de famille, cela peut causer des disputes parmi les membres de la famille, car leur valeur peut être très élevée pour certains d'entre eux (Maresca, 2004 : 72)

5.4. L'album de famille

L'album de famille est un objet qui nous intéresse, comme dit Belleau (1996 : 43) en tant que principale manifestation matérielle de la représentation de la vie familiale. C'est une compilation en forme de livre qui regroupe des photographies de famille faites à travers les années et des moments passés ensemble. Selon Belleau (1996 : 142) dans les albums les photographies deviennent plus privées, plus éloignées des regards extérieurs. À cause de ce caractère privé, presque sacré, certains individus considèrent les albums comme le symbole fondamental du groupe familial (Belleau, 1996 : 142). Il fait partie de l'intime, de l'histoire de la famille ; donc sa place est dans la maison (Belleau, 1996 : 142). Il sera regardé par un groupe de personnes très limité et en tant que recueil de photographies à laquelle on tient beaucoup, il sera traité comme un objet très précieux (Belleau, 1996 : 142).

L'album de photographies se popularise à partir du début du XX^e siècle avec la démocratisation progressive de la photographie ; son apparition est logiquement liée à celle de la production photographique (Garrigues, 1996 : 30). Jusque-là seules les familles aisées pouvaient se permettre le luxe d'avoir une image de leur ascendance et de leur descendance au moyen des galeries de portraits (Ulivucci, 2014 : 65). À partir des années 50 avec le plein accès à la production photographique, l'album devient une tendance très répandue, car il constitue une possibilité claire d'avoir une représentation de son existence sociale et une preuve de son insertion dans le collectif (Ulivucci, 2014 : 65).

On a trouvé que définir le statut de l'album est très complexe car selon les ouvrages qu'on a pu lire, il est un objet riche de significations différentes. Belleau (1996 : 120) constate que certaines de ses interviewées le considèrent comme un résumé ou un témoin de la réalité, une preuve que ces moments et ces souvenirs ont eu bien lieu (Belleau, 1996 : 120). Dans des cas moins habituels, on considère l'album comme une idéalisation, une reconstruction de l'histoire de famille conforme à la façon dont l'individu souhaite créer ses souvenirs (Belleau, 1996 : 120-121)

Il faut voir qu'il existe deux types d'albums : ceux qu'on crée à partir du nouveau noyau (le mariage et les enfants) et ceux qu'on hérite de nos ancêtres (Garrigues, 1996: 14). Si on observe d'abord les albums confectionnés par les individus on doit se demander pourquoi il faut faire des albums de photographies de famille. Belleau donne les deux

phrases qui se répétaient le plus lors de ses entretiens : « pour les souvenirs » et « parce que c'est la tradition » (Belleau, 1996 : 117). La majorité des gens commencent leurs albums de familles lorsqu'ils ont le premier enfant, pour ainsi laisser des traces de tout ce que les parents sont en train de vivre (Garrigues, 1996: 16). Belleau (1996 : 42) explique que ceci est l'inauguration du groupe nucléaire familial et en même temps crée des liens avec la famille élargie. À travers cette confection on présente une image de soi et de sa famille qu'on considère bonne et représentative de nos événements vitaux (Ulivucci, 2014 : 65).

Sur les sujets représentés sur l'album il faut d'abord insister sur le fait que les sujets, au début très limités, se multiplient au cours du temps et à cause des avancées technologiques (Garrigues, 1996 : 31). La classification du contenu est variable, les clichés peuvent être organisés chronologiquement, par thèmes, par famille ou par espaces ; ceci nous montre les priorités des individus (Ulivucci, 2014: 70). Ulivucci (2014: 70) note qu'habituellement les albums classiques suivent un ordre chronologique, suivant la continuité générationnelle.

Les personnes représentées sont les membres les plus proches, comptant aussi avec la présence d'amis (Belleau, 1996 : 123). Les images montrent les individus dans des réunions de famille, mais aussi lorsqu'il y a une réunion d'anciens étudiants de l'école ou de l'université, ou avec des copains de l'armée ou en camps de vacances ; puis les temps passés et les individus absents sont mis en évidence (Chalfen, 2015 : 48).

Quand il y a des enfants dans la famille, les albums sont pleins des « premières fois » de la vie de l'enfant (Chalfen, 2015 : 52). Par contre, dans les albums on ne place pas de « dernières fois », au moins de façon intentionnée (Chalfen, 2015 : 52).

Enfin, dans l'album cohabitent des portraits individuels et des photographies de groupe. Les portraits-photo sont très présents dans les albums depuis les premiers temps de la photographie mettant en relief l'image de l'individu, influencés par les techniques picturales classiques (Jonas, 2010: 108). De leur côté, les photographies de groupes témoignent de la vie collective intense et contribuent à la cohésion du groupe (Bard: 2007: 6).

Une fois de plus on considère important de parler de la question de genre, car plusieurs auteures parlent de la confection des albums comme une tâche réalisée majoritairement par les femmes. Déjà Bourdieu (1965a : 65) avait remarqué cette division sexuée dans

les années soixante. Belleau (1996 : 91) a constaté, lors de son enquête de terrain que les femmes continuent à être les principales « artisanes » des albums, elles prennent le temps d'en faire la sélection et de noter à côté parfois des commentaires, des étiquettes ou des dates.

D'ailleurs, ces étiquetages et datations sont aussi importants à mentionner, car ils sont ces messages qui nous donnent des pistes sur les clichés, lorsqu'on regarde les albums des autres seuls ou que la personne qui nous le montre ne se souvient pas. Ces messages peuvent être d'autres images, des morceaux de journaux ou d'autres souvenirs (Langford, 2001: 159). Enfin, on veut juste noter qu'il existe une nouvelle tendance d'album qui est apparue aux USA et qu'elle s'appelle en anglais *scrapbooking* (Jonas, 2007 :17). Cette technique consiste à fabriquer des albums avec des photographies mais aussi avec beaucoup de décorations : « des billets de voyage, un calendrier de l'année de naissance, des mèches de cheveux, la première dent » (Jonas, 2007 : 17).

Parfois il existe aussi des albums dédiés à des sujets spécifiques dans ce qu'on peut considérer comme photographies de famille. C'est-à-dire qu'il y a des étapes de la vie de l'individu ou du groupe familial qu'on considère plus remarquables, comme par exemple la première année de vie d'un enfant (Chalfen, 2015 : 36). Pendant cette période les parents ont l'habitude de faire beaucoup des prises de vue, profitant des occasions les plus idéales pour créer de belles photos de l'enfant (Chalfen, 2015 : 36). À partir de ces premières photographies, certaines situations sont répétées chaque année pour montrer ensuite sur l'album l'évolution de l'enfant (Chalfen, 2015 : 36). Un autre moment sur lequel on peut réaliser des albums est lorsque l'individu fait l'armée, parce que c'est une période qu'on passe éloigné de sa famille.

Selon Chalfen (2015 : 42) ces albums sont nommés « album de guerre » ou «album de service ». Il existe aussi des albums dédiés aux vacances et aux voyages que le groupe familial a fait ensemble et d'autres albums « intermédiaires » où on mélange des photographies avec des amis et avec la famille (Garrigues, 1996 : 36).

Comme dit précédemment dans ce chapitre, la photographie de famille est accompagnée d'un fort tabou sur certains sujet, comme l'érotisme et la mort (Bard, 2007 : 9). L'album bloque les images inconvenantes, Bard (2007 : 9) en fait une liste : les expulsions d'après le divorce, les fiançailles qui ne finissent pas en mariage, les relations extraconjugales, les amis qui ne sont plus des amis, enfin des éléments familiaux qui

n'ont pas bien fini. Dans leur introduction sur le traitement de la photographie en Angleterre, Spence et Holland (1991 : 7) s'accordent avec cette idée : la confection des albums de photos de famille doit se baser sur la version propre de l'histoire familiale, toujours en négociation avec l'idéal. Ainsi les moments plus difficiles ne seront pas présents sur les albums (Spence et Holland, 1991 : 7).

En tant que système de communication, l'album de famille peut cacher ou masquer certaines informations, événements ou personnes qu'on ne veut pas voir représentés sur les albums (Chalfen, 2015 : 51). Il y a donc aussi des sujets invisibles qui sont opposés à ceux qui sont ultra-représentés ; Chalfen (2015 : 51) donne comme exemple aux USA l'importance de la naissance versus la place interdite à la mort.

Ainsi, ces alliances et exclusions marquent une logique qui va plus loin que la simple conservation de clichés les uns à côtés des autres (Ulivucci, 2014 : 73-74). Les clichés nous donnent des pistes sur la compréhension du vécu familial et personnel, car les images dialoguent entre elles (Ulivucci, 2014: 74) : qui est sous-représenté, qui est photographié seul ou en couple, on regarde aussi si certains groupes prédominent, si les fratries sont représentées, si on a des photographies avec les parents, avec qui on a un contact physique, si on a des images d'enfance, etc. (Ulivucci, 2014 :75). Et dans les cas de familles où la parole n'est pas échangée facilement, les albums sont cachés et la mémoire familiale est confisquée (Ulivucci, 2014: 68-69).

Habituellement, le propriétaire des albums est la même personne qui les a confectionnés, donc même si on les regarde et on les partage soigneusement ils restent une émanation de leurs initiateurs, la preuve de sa perspective face à la représentation de la famille (Ulivucci, 2014: 69). Une fois les propriétaires de ces albums disparus, ces objets peuvent être hérités par les enfants ou les petits-enfants et ils sont conservés jalousement puis qu'ils sont la preuve de leurs origines et de leur identité (Garrigues, 1996 : 27). Ces albums hérités n'ont pas la même valeur que les albums confectionnés, car plus vieux sont les albums, plus ils acquièrent une valeur symbolique (Garrigues, 1996 : 27). Ainsi Garrigues (1996 : 27) l'inclut dans la partie culturelle du capital.

La relation entre l'album et l'espace domestique est aussi remarquable, car il est attaché à la maison et il ne la quitte que dans des occasions exceptionnelles (Belleau, 196 : 109), par exemple lors d'un déménagement. Garat (1994 : 21) évoque cette sortie

lorsque l'individu émigre et où il a une nécessité d'être relié à son histoire locale d'origine. Mais en général son usage est complètement domestique.

Garrigues (1996 : 33) explique que dans la maison, le plus habituel est de ranger l'album dans la bibliothèque, dans le salon, dans le « coin culture » ou dans la chambre à coucher. Mais aussi cela arrive de le garder dans le bureau, un tiroir, une commode ou dans des cartons (Garrigues, 1996 : 33).

Lorsqu'on veut bien les consulter parfois on le fait tout seul, mais la plupart des gens le font en compagnie dans des occasions et festivités spéciales ; plus précisément après avoir fini le repas (Garrigues, 1996 : 34). La consultation des albums est de l'ordre du rituel, un acte solennel, puisque c'est l'occasion de transmettre la mémoire familiale entre les générations plus âgées et les plus jeunes (Maresca, 2004 : 72). Normalement une narration accompagne la visualisation à plusieurs, en se rassemblant autour de l'album (Ulivucci, 2014 : 68).

Ainsi, les petits-enfants sont les destinataires principaux de ces « romans », compilations de représentations familiales : ils apprennent les liens de filiation, les catégories de la parenté et l'ordre du temps (Garat, 1994 : 24). Regarder les albums sert à revendiquer l'identité individuelle et familiale et en même temps c'est aussi un lien de mémoire et de souvenir, et qui se déroule en manipulant cet objet avec soin (Ulivucci, 2014 : 67).

D'un autre côté il existe la possibilité qu'au sein de certaines familles il n'existe pas d'albums. C'était un signe de pauvreté au début du XX^e siècle, n'avoir pas d'album était humiliant, voire suspect (Jonas, 2008 : 2). Ulivucci (2014 : 65) affirme que cela pouvait être provoqué aussi par un problème de dévalorisation sociale ou personnelle de l'individu.

Ainsi Jonas (2010a : 114) constate que si quelqu'un n'a pas de photographies de ces ascendants ou de lui enfant, cette absence partielle ou totale de clichés peut indiquer ses origines familiales ou son milieu social.

Analyser l'album comme le principal porteur de l'histoire de famille nous paraît important lorsqu'on envisage le terrain d'enquête en Moldavie. En tant que trace de l'histoire de famille et preuve d'appartenance à un groupe, quelle est la perception de

l'album pour ces familles? Et est-ce que cette perception est actuellement la même que pendant l'époque soviétique?

On veut savoir qui fait les albums dans les maisons moldaves en milieu rural et qu'est ce qu'ils signifient pour les personnes, leur valeur et leur symbolisation. On s'intéresse également à leur conservation, leur relation avec l'espace domestique et leur transmission aux nouvelles générations. Enfin on cherchera à savoir quelles sont les familles moldaves qui ont des albums et celles qui n'en ont pas. On se posera la question du lien entre le statut social de ces familles avec la possession ou non d'albums.

Conclusion

Comme on a dit au début de ce chapitre, les éléments qui peuvent définir la fonction et la valeur d'un cliché sont très variables. On a bien compris que cela dépend de plusieurs facteurs : le contexte historique ; la structure familiale ; la localisation géographique. Mais cela peut dépendre aussi de la religion, de l'appartenance ethnique, des conditions politiques, etc. Lorsqu'on se rendra en Moldavie on tiendra compte de ces éléments, car il sera de notre intérêt de comprendre le rôle de la photographie-objet dans la Moldavie rurale.

Il faut tenir compte également que les photographies ne peuvent tout montrer, qu'il y a des éléments qui resteront toujours en dehors du cadre. Elles peuvent nous offrir des reconstructions, mais jamais cela ne sera objectif, authentique ou fidèle complètement à la réalité. Du coup la collection de photographies de famille est inévitablement une sélection de moments, événements, lieux et occasions qu'on a choisis pour des raisons précises. Ceci toujours de manière très positive, car il ne faut rendre compte que du progrès personnel et du bonheur du groupe familial. Ici il n'y a pas de visibilité pour les moments difficiles, ceux-ci seront censurés. Ainsi il faudra se rappeler de l'importance de la circulation et de la transmission des photographies de famille, surtout par rapport aux mouvements de migration. La disposition spatiale et la relation avec l'espace domestique ; le regard accompagné du discours ; et l'action de montrer les photographies sont des sujets qu'on observera d'avantage. Enfin, on cherchera à savoir si les gens utilisent des albums et si oui, on s'intéressera à leur constitution.

6. Conclusion

Dans cette étude bibliographique on a pu constater que, même si au départ on croyait qu'une analyse de la photographie de famille est une tâche facile, il existe de nombreux éléments et de concepts à décoder autour de ce sujet. En effet les ouvrages lus soit de nature anthropologique, soit historique ou sociologique nous ont permis de comprendre ce sujet et ils ont enrichi notre perspective.

Malgré ceci on se rend compte que répondre aux problématiques initiales n'a pas été si évident. Si au début on se posait la question de comment définir la photographie de famille et à travers quels éléments très concrets, on se rend compte que la catégorisation et la fonctionnalité de la photographie de famille sont très ambiguës et dépendantes de la subjectivation, de l'espace et de la temporalité.

On a acquis des connaissances très détaillées sur les traitements et les usages de la photographie de famille en Europe et en Amérique du Nord. Par contre on est conscient qu'on ne peut pas avoir la même approche en Moldavie rurale puisque le contexte est différent et on regrette ici de ne pas avoir pu disposer plus de la littérature concernant ce pays.

Sur la question de la liaison entre la photographie de famille et l'anthropologie de famille on a pu observer que les auteurs ne parlent pas du tout de cette relation. Finalement la photographie de famille reste toujours plus proche de l'anthropologie visuelle et de l'anthropologie des objets que de l'anthropologie de la parenté.

Après un premier chapitre introductif et l'exposition des problématiques on a cru convenable organiser ce travail en quatre parties. Le deuxième chapitre sert à éclairer les deux points fondamentaux sur lesquels s'appuie toute l'étude : d'un côté on souhaite situer la Moldavie en tant qu'espace pour comprendre pourquoi on a choisi ce terrain d'étude : les épisodes historiques les plus importants, la multiethnicité, les influences des autres pays, la question de la langue, la crise économique et le phénomène de l'émigration. Tous ces éléments nous ont servi pour comprendre la complexité autour de l'identité sociale et culturelle en Moldavie. De l'autre côté, dans le deuxième point on a fait un focus sur l'anthropologie de la photographie pour comprendre que le lien qu'il y a entre l'anthropologie, l'ethnographie et la photographie n'a été toujours le même. Le plus

important a été de se rendre compte qu'actuellement la photographie, en tant que mode de représentation de l'image de soi est un outil qui apporte de nouvelles perspectives à l'anthropologie.

Du troisième chapitre on peut extraire deux idées importantes à retenir : d'abord que définir le photographe n'est pas si évident, car les caractéristiques ne sont pas exclusives d'un seul type de preneur de vue, mais elles se superposent et empêche une catégorisation précise. La deuxième idée est que les moyens techniques et le savoir-faire de chaque individu conditionnent complètement le type de prise de vue.

Dans le quatrième chapitre on a voulu répondre à la question de la façon dont est construite la photo-objet, consacrée aux aspects iconographiques liés à la photographie de famille. On a pu constater que la représentation de soi est très importante pour l'individu mais aussi pour la famille car il faut bien donner une image spécifique en tant que groupe familial. L'idée est que les structures et les constructions sociales influencent très fortement la photographie de famille, qui relève de la sphère privée.

Dans la cinquième partie on a voulu savoir quels sont les usages de la photographie de famille. Même si ceci reste très flou on a exposé les usages les plus remarquables selon les auteurs qu'on a pu lire ; dont la reconnaissance de soi et de son groupe familial, la communication et la diffusion, la mémoire et les souvenirs. On a trouvé que la conservation est aussi une pratique qu'on ne pouvait pas oublier, avec sa meilleure représentation : l'album de famille.

Il faut bien voir que la majorité de notre bibliographie est le résultat de travaux et d'enquêtes dans des pays européens ou nord-américains (Bourdieu, 1965a ; Jonas, 2010a ; Garrigues, 1991 ; Poole, 1997 ; Edwards, 2004; Belleau, 1996 ; Rose, 2010). Certains auteurs sont sortis de ces territoires et ils en ont exploré d'autres ; ils enquêtent sur d'autres continents, le plus remarquable étant le travail de Jean-François Werner (1996), le premier à faire une étude anthropologique sur la photographie en Afrique de l'Ouest. L'accessibilité à des documents sur la photographie de famille en Moldavie a été très limitée. Ainsi on envisage de compléter cette partie avec les données empiriques qu'on recueillera lors de l'enquête de terrain en Moldavie.

Cette enquête de terrain reprendra l'ensemble des éléments décrits dans cette analyse bibliographique et on basera la réflexion autour de la problématique suivante :

Comment la photographie de famille aide-t-elle à comprendre le problème identitaire du groupe familial moldave en milieu paysan ?

L'idée de travailler dans le milieu rural est venue de l'observation de la spécificité de la campagne moldave : mode de vie basé sur l'agriculture ; population de plus en plus âgée ; peu d'infrastructures et d'investissements publics mais présence très forte de l'Eglise orthodoxe ; exode rural et chômage très élevé. Ceci est situé dans un contexte très complexe d'instabilité politique et économique.

Ainsi, pour répondre à la problématique on compte entrer en contact avec la population autochtone et observer les photographies des villageois. En même temps on envisage d'étudier les discours sur la représentation de soi en tenant compte du brusque changement politique qui a concerné tous les espaces économiques et sociaux dans les années 90.

Cette analyse sera aussi liée à la crise économique et au phénomène de migration, puisque ils ont contribué à la transformation du groupe familial. Ceci sera important, car une grande partie des noyaux familiaux dans les villages est concernée particulièrement par l'émigration d'un voire de plusieurs membres de la famille.

Enfin on s'intéressera à la question de genre pour déterminer la personne qui fait les prises de vue ; qui conserve les photographies et comment ; qui les montre et qui en tire un discours. On tiendra également compte de l'âge et du statut social de l'individu pour compléter notre analyse.

Tous ces questions nous aideront à définir la place et l'importance de la photographie de famille en milieu rural moldave.

7. Références bibliographiques

ABOUT Ilsen , « Les photographes ambulants », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 mars 2016, consulté le 17 juin 2016. URL : <http://tc.revues.org/7611>

Academia Romana combate "limba moldoveneasca"

<http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http://www.ziua.ro/news.php?data=2007-11-22%26id=1760&title=Academia%20Romana%20combate%20%22limba%20moldoveneasca%22%3A%20ZIUA> consulté le 10 mars 2016

AMAR, Pierre-Jean, *la photographie histoire d'un art* Réseaux : 1993, volume 12 Numéro 64 pp. 187-188

BATCHEN, Geoffrey « Les snapshots. L'histoire de l'art et le tournant ethnographique » in *Études photographiques*, 22, octobre 2008

BARD, Christine , « Les photographies de famille commentées: une source sur l'habillement dans les classes populaires », *Apparence(s)* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 12 novembre 2008, Consulté le 20 mars 2016. URL : <http://apparences.revues.org/79>

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, 2001

BOISJOLY, François *La photo-carte. Portrait de la France du XIXe siècle* 2006

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1965

BOURDIEU Pierre, BOURDIEU Marie-Claire. Le paysan et la photographie. In: *Revue française de sociologie*. 1965, 6-2. pp. 164-174.

Clément Chéroux, « Portraits en pied... de nez », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 20 mars 2016. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/721>

CIA, *The world factbook*, consulté en ligne par dernière fois le 2 avril 2016. URL: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/md.html>

Richard Chalfen, « La photo de famille et ses usages communicationnels », *Études photographiques* [En ligne], 32 | Printemps 2015, mis en ligne le 24 juillet 2015, consulté le 14 avril 2016. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3502>

COLLEYN, Jean-Paul, 1999 « L'image d'une calebasse n'a pas le gout de biere de mil. L'anthropologie visuelle comme pratique discursive » *Les sciences humaines et l'image*, dossier coordonné par Pierre Sorlin, Les sciences humaines et l'image (Revue Réseaux, volume 17, numéro 94/99)

CONORD, Sylvaine, « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française* 2007/1 (Vol. 37), p. 11-22. DOI 10.3917/ethn.071.0011

DACOS, Marin, « Le regard oblique », *Études photographiques* [En ligne], 11 | Mai 2002, mis en ligne le 17 décembre 2002, consulté le 15 janvier 2016. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/270>

DACOS, Marin, « Regards€ sur l'élégance au village », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 09 septembre 2008, consulté le 26 janvier 2016. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/728>

BALLEAU Hélène, *Les représentations de l'enfant dans les albums de photographies de famille*, 1996

EDWARDS, Elizabeth (Editor); Hart, Janice (Editor). *Photographs, Objects, Histories : On the Materiality of Images*. Florence, KY, USA: Routledge, 2004.

ELTCHANINOFF, Michel, "Dans la tête de Valdimir Putine", *Philosophie Magazin* n°80, mai 2014, consulté sur <http://www.philomag.com/>

GARAT, Anne- Marie, *Photos de familles*, Paris: Seuil, 1994

GARRIGUES, Emmanuel (ed). *L'ethnographie. Numero Spécial : famille et photographie*, Société d'Ethnographie : Paris :1996

- GARRIGUES, Emmanuel, « La photographie comme matrice de recherches »

GESSAT-ANSTETT, Elisabeth, *Une Atlantide russe. Anthropologie de la mémoire en Russie post-soviétique*. Paris: La Découverte, 2007

GRANET-ABISSET, Anne-Marie, 1995

GUNNING, Tom. « La retouche numérique à l'index. Pour une phénoménologie de la photographie » in *Études photographiques*, 19. Décembre 2006

HEINTZ, Monica, *Weak State, Uncertain Citizenship: Moldova* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2008.

Monica Heintz, « Histoire accélérée et générations historiques. Le cas contrasté de la Moldavie et de la Roumanie (années 2000) », *Ethnologie française* 2014/3 (Vol. 44), p. 399-407. DOI 10.3917/ethn.143.0399

HEURTAUX, Jérôme et PELLEN, Cédric, *1989 à l'Est de l'Europe. Une mémoire controversée*, La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 2009

HIRSCH, Julia, *Family Photographs*, New York et Oxford: Oxford University Press, 1981

HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography narrative and postmemory*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2012

JEZQUEL, Hervé « La photographie dans la fête foraine » 25:4, *Ethnologie française*, 1995 pp.687-695

JONAS, Irène, Mensonge et vérité de l'album de photos de famille in *Ethnologie française*, T. 21, No. 2, mélanges (Avril-Juin 1991), pp. 189-195

JONAS, Irène. 2007 « La photographie de famille au temps du numérique » in *La mémoire familiale. Les histoires de famille et les généalogies au XXI^e siècle* *Enfances, Familles, Générations*, Numéro 7, automne 2007

JONAS, Irène. « Portrait de famille au naturel. Les mutations de la photographie de famille » Octobre 2008 *Ethnologie française*, XXI, 2, pp. 189-195

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

JONAS, Irène. La photographie de famille: une pratique sexuée? in *Cahiers du Genre*, 2010b/1, n°48

JOSCHKE, 2004

KEMPF, Jean « La couleur du réel. La photographie couleur(s) a-t-elle un sens? (États-Unis 1960-1990) » *Revue française d'études américaines* 2005/3 (n° 105)

Laplantine, François « L'anthropologie au coin de la rue » in *Le Sujet : essai d'anthropologie politique*, éditions Téraèdre, coll., Paris, 2007,

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

Maresca (1983)

Maresca, Sylvain, *La Photographie, un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 1996,

Maresca, Sylvain, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne. Elements d'hisotire orale » in *Etudes photographiques*, n° 15, 2004 pp 61-77

MELOT-HENRY Annette, *La photographie soviétique de 1917 à 1945*, 2002

MOSCHITZ, Ed, *Mama illegal*, 2012 [En Ligne] consulté le 15 avril 2015. URL: http://www.mamaillegal.com/team_de.html

MÜLLER, Marion G. « Iconography and Iconology as a Visual Method and Approach » in *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, SAGE publications : USA, 2011

OFNER, Fritz, *Lost in transition*, 2012 [En Ligne] consulté le 28 janvier 2016. URL: <http://www.esiweb.org/index.php?lang=en&id=547>

PLOSNİȚA Elena *Fotografia Basarabeana* Chisinau : 2005

POOLE, Deborah, *Vision, Race, and Modernity : A visual Economy of the Andean Image World*, 1997

Mihai POTĂRNICHE, *Antologia fotografiei basarabene*, 2014 [Moldavie]

ROSE, Gilian, *Doing family photography. The Domestic, the Public and the Politics of sentiment*, Ashgate :Farnham, 2010

RUZÉ, Alain. *La Moldova entre la Roumanie et la Russie: de Pierre de Grand à Boris Eltsine*, Paris: L'Harmattan, 1997

SEGALEN, Martine, *Éloge du mariage*, Paris: Gallimard, 2003

SEGALEN, Martine. 1972 « Photographie de nocés, mariage et parenté en milieu rural » *Ethnologie française* II, 1-2: 123-140.

SMOLAR, Piotr http://www.lemonde.fr/europe/article/2011/11/28/la-moldavie-en-deprime-postrevolutionnaire_1610096_3214.html

SPENCE, Jo et HOLLAND, Patricia (ed) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Virago : London, 1991.

KUHN, Annette «Remembrance»

TIBERI, Dominique. 1995

TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*. Éditions Flammarion : Paris, 1996

ULIVUCCI, Christine, *Ces photos qui nous parlent. Une relecture de la mémoire familiale*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2014

WERNER, Jean-François, «Produire des images en Afrique : l'exemple des photographes de studio » In: *Cahiers d'études africaines*, vol. 36, n°141-142, 1996.

WERNER, Jean-François *La photographie de famille en Afrique de l'Ouest. Une méthode d'approche ethnographique* (1993) ;

WERNER, Jean-François « Les tribulations d'un photographe de rue africain », In Agier Michel (Ed), Richard A (ed). Les Arts de la rue dans les sociétés du Sud, *Autrepart*, 1997 (1) p. 129-150