

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 est 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 Schalbetter, 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 portaient 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 échangées 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 empêchent 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 Ilse, « 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 noces, 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