

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 photographe 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 recreation 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 stéréotypés, 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 ambulancier), 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.