



**Focales**

2 | 2018

**Le recours à l'archive**

---

## **Images trouvées, images sauvées**

Élisabeth Magne

---

### **Éditeur**

Publications de l'Université de Saint-Étienne

### **Édition électronique**

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2090>

ISSN 2556-5125

### **Référence électronique**

Élisabeth Magne, « Images trouvées, images sauvées », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 19/07/2021, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2090>

---

Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

Ce document est sous licence CC BY-NC 2.0 FR

< <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/fr/> >

## Images trouvées, images sauvées

---

Élisabeth Magne



› *L'image du mois* n° 59 © La Conserverie.

Ils sont six à émerger au sommet de la colline, six copains sans doute, ivres de soleil et de lumière, lâchés en débandade heureuse dans les herbes folles de ce pré en pente. Peut-être trois couples d'amoureux ? Peut-être le printemps ? Peut-être la montagne ? Peut-être les années cinquante ? Et le photographe ? Qui est-il ? Parti devant et interpellé par l'un d'entre eux ? On aurait aimé être là avec eux, partager la légèreté de cette course, le souvenir de cette insouciance, connaître le temps de cet instant, connaître ces visages, les nommer, raconter...

Mais *l'image du mois* n° 59 [1] est une image dite « anonyme » puisque l'auteur n'en est plus connu. Anonymes aussi les personnages qui y figurent ; perdus leurs noms et les circonstances du cliché. La narration n'a plus rien pour s'accrocher, l'image est pure visibilité, désormais flottante, ouverte dans sa dérive à toutes les fictions, libérée par le temps qui a rongé ses attaches [2]. Orpheline de toute mémoire donc incapable de servir une authentification aujourd'hui perdue.

---

1. Voir <<http://www.cetaitoucetaitquand.fr/image-du-mois-59/>> : consulté le 13 décembre 2017.

2. Le vocabulaire fait ici contrepoint à la fonction d'ancrage formalisée par Roland Barthes dans son analyse célèbre d'une publicité pour les pâtes Panzani. Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications* n° 4, 1964, p. 40-51. L'érosion progressive de toute information – textuelle mais aussi contextuelle – libère le pouvoir fictionnel de l'image rendue à tous les mouvements possibles.

Comment qualifier ce glissement progressif du document-témoignage renvoyant à une date, à des vies, à des lieux bien précis vers une universalité des imaginaires que plus rien ne vient contredire ? Cette extinction progressive du vrai, de l'exact, de la dénomination, de la narration descriptive pour une vacance infinie, ouverte à de possibles histoires jamais démenties ? « Le temps a fait son œuvre » répète-t-on comme un acte de foi. La perte de la mémoire, les deuils, une maison qui se vend, des enfants oublieux ou négligents et voilà le cliché perdu au bord des poubelles, abandonné sur le goudron humide des puces du dimanche. Pourtant, à ce discours nostalgique qui parle d'usure et d'altération, on pourrait opposer une disponibilité nouvelle rendue possible justement grâce au rabotage du temps.

Qu'est-ce qui est perdu dans ce cliché ? La vie de ceux qui s'y figent, leurs corps emportés par le chaos temporel ? Mais ce qui s'ouvre, y compris dans les images vernaculaires, c'est le champ des possibles porté par une permanence des émotions. Cette image, en n'étant plus l'image de quelques-uns, devient ou reste l'image de tous, de nos jeunesses désinvoltes dévalant ce pré.

Évidemment, nous pouvons relier la photographie à la conception romaine de l'image – *imago* – et ainsi engager cette pratique dans un rapport de substitution à ce qu'elle montre et qui a disparu, du côté d'une pensée de la mort. Plus largement, le moulage, la peinture, le dessin, seraient nés de cette relation funèbre [3] sous l'injonction de la ressemblance. La photographie, dans sa subordination à un réel qui a été, relève sans doute plus encore de cette tentative d'assujettissement du temps, de cette expérience d'anéantissement de la fuite mortifère. Feuilletter un album de famille, y voir le bonheur de ceux qui ne sont plus, se souvenir des enfances insouciantes fait parfois émerger l'amertume mélancolique de l'illusion du temps retenu. Mais l'objet refroidi de notre nostalgie ne vaut que pour ceux qui se souviennent des circonstances de sa chaleur.

Roland Barthes, dans *La Chambre claire*, évoque la difficulté qu'il éprouve à retrouver sa mère qu'il vient de perdre dans les photographies accumulées ; recherche évidemment mélancolique et tout entière prise par son chagrin jusqu'à trouver paradoxalement une image d'elle à cinq ans et à s'y reconnaître profondément. Serge Tisseron commente ces étranges retrouvailles comme manifestation de l'écart entre ce qu'il nomme l'empreinte et la trace : « [...] l'empreinte n'est que l'attestation d'un passage. Elle ne résulte pas du désir d'inscription, mais seulement de la mise en contact fortuite d'un objet avec une surface réceptrice. Au contraire, la trace atteste le désir qu'a eu celui qui l'a laissée de réaliser une "inscription" [4] ». En est-il de même dans nos images abandonnées ? L'empreinte ne nous dit plus rien d'un lointain passage, mais subsisterait la trace encore perceptible du désir qui nous touche encore ? La photographie retiendrait-elle cette persistance qui nous fait nous pencher sur l'étal de brocante pour nous arrêter quelques instants, en suspens, sur un cliché anonyme ?

Georges Didi-Huberman a ouvert une nouvelle manière de s'intéresser aux images anciennes [5] en posant le concept d'anachronisme comme modalité d'approche. Ce qui apparaissait comme

3. Régis DEBRAY, « La naissance par la mort » in *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992.

4. Serge TISSERON, *Le Mystère de la chambre claire, Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, « Champs Arts », 1996, p. 46.

5. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Minuit, « Critiques », 2000. Son analyse porte sur une nouvelle manière d'approcher l'histoire de l'art, plaidant pour une critique prise dans un mouvement dialectique entre le temps de l'œuvre et celui du regardeur, à contre-courant d'une histoire de l'art strictement historicisée. Nous déplaçons ici sciemment son analyse vers la photographie tant le concept d'anachronisme paraît fécond.

une faute majeure de l'historien devient, sous son argumentation, une dialectique féconde ; regarder de l'endroit – et du temps – où l'on se trouve et l'assumer pleinement : « Les images ne sont ni les purs fétiches intemporels que prône l'esthétique classique, ni les simples chroniques figuratives que prône l'histoire de l'art positiviste [6]. » L'image vernaculaire qui nous occupe est sans doute plus proche de l'objet témoin qui rend compte que d'une œuvre à fétichiser. Néanmoins, cette première fonction s'estompe progressivement avec la disparition du photographe et de ceux qui savent. Ce qui pouvait apparaître comme blasphématoire pour l'historien d'art (être dans son temps pour regarder les œuvres du passé), nous le pratiquons spontanément avec la photographie ordinaire. S'agit-il d'y considérer l'amenuisement et la perte des informations comme une défaillance ou d'assumer l'anachronisme de ce regard comme la fertilité heureuse d'un objet en puissance, doté d'un présent réminiscent ?

Toute pratique amateur de la photographie avec ses cadrages hasardeux, ses effets un peu convenus, ses visages rendus à l'anonymat, nous est par nature « familière ». Ce sont rarement de « beaux » clichés au sens artistique du terme : pourtant ils nous retiennent, nous sollicitent plus que tout autre objet perdu dans les maisons qui se vident et se dispersent. On ne les jette pas sans trouble, et on les sauve même parfois pour quelques années de plus. Nous parlons ici de l'objet-tirage, de l'image sur papier, celle qui fut pendant longtemps d'un usage retenu et différé dans sa visibilité. Nos photographies numériques actuelles, souvent confinées à leur version écranique, n'auront pas le même trajet de vie. Le paradoxe contemporain sera sans doute leur disparition au rythme de nos supports informatiques malgré (ou à cause de) leur production exponentielle. Qui les verra ou qui les recueillera au-delà du temps de leur connaissance intime ? Peu de chances de les voir dispersées au vent des déménagements et des générations qui tournent, sauf tirage devenu exception remarquable. Aucune chance de les trouver au bord d'un trottoir, dans le fond d'un vieux meuble, dépouillées de leur histoire, rendues à la vacuité des imaginaires possibles.

La photographie « d'album de famille » fut d'abord une pratique réservée à une élite aisée. Les inventions techniques entre 1880 et 1900 – plaques au gélatino-bromure d'argent, déclencheur instantané jusqu'au premier Kodak en 1888 – ont fabriqué des générations nouvelles d'amateurs, œuvrant au petit bonheur la chance en famille, dans leurs loisirs, leurs voyages, aux grandes étapes de la vie. En France, c'est sans doute la première guerre mondiale et l'éloignement qui ouvre le recours au studio du professionnel afin de garder une image de celui qui part ou de celle qui reste. Combien de photographies prises et conservées à l'échelle d'une vie en ce début de siècle ? Une poignée sans doute ; encadrées, collées dans des albums, données pieusement à d'autres. Les appareils individuels se vulgarisent et entrent vraiment dans la vie ordinaire des ménages dans les années 50. Voyages, naissances, mariages, rencontres sont autant d'occasions d'user de la pellicule, de remplir des albums et parfois quelques boîtes à chaussures pour les clichés plus hasardeux mais

---

6. *Ibid.*, quatrième de couverture.

que l'on ne jette pas quand même. Quelques centaines d'images à l'échelle d'une vie, celle de nos parents par exemple [7].

Mais ces albums sont des histoires à trous où ne figurent que les bons moments, les lieux déjà codifiés par des cartes postales ou des images publicitaires. La mise en scène en est souvent composée, même dans les moments de vie ordinaire : on arrête le geste, on sourit [8]. C'est la petite histoire de l'art photographique dont certains ont perçu très vite qu'elle avait néanmoins une certaine valeur. Willard Morgan, à l'origine de l'ouverture du département de photographie au MOMA de New York, avait fait scandale en accueillant les images de la Farm Security Administration ainsi que des clichés familiaux pour une exposition intitulée « The American snapshot » en 1944. Sur ce terrain, les pratiques appropriationnistes des artistes eux-mêmes ont proliféré ; recomposant ces images vernaculaires sous des formes protocolaires, ils se faisaient soutiens visuels d'une nouvelle œuvre, relecteurs d'un matériau ordinaire livré à leur nouveau vouloir [9]. La littérature n'est pas en reste, et s'empare de clichés comme point d'entrée d'une écriture romanesque.



› L'image du mois n° 34 © La Conserverie.

Mais peut-être faut-il, avant de s'engager plus avant, caractériser le cheminement d'un objet, de sa création dans un environnement familial jusqu'à une éventuelle renaissance rendue possible par un effacement des circonstances de sa fabrication. À l'origine des objets dont nous parlons,

7. « Si, les possesseurs d'appareil photo argentique ne réalisaient en moyenne qu'une centaine de photos par an, la technologie numérique a permis aux possesseurs d'appareils d'en réaliser de 1 000 à 2 000 par an selon le type d'équipement (compacts ou Reflex) » (24 octobre 2013) : <<https://www.ipsos.com/fr-fr/la-photo-une-passion-francaise>> : consulté le 12 janvier 2018.

8. Richard CHALFEN, *Snapshots Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, 1987.

9. NATACHA DÉTRÉ, *Les « Relecteurs d'images » : une pratique artistique contemporaine de collecte, d'association et de rediffusion d'images photographiques*, <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01229033/document>> : consulté le 7 décembre 2017.

il y a, dans l'album de famille, tous les usages caractérisés par Bourdieu dans *Un Art moyen* [10] : fabriquer, ancrer et porter la narration familiale et sociale. La photographie est une pratique qui se parle dans une relation d'interdépendance dont le sociologue a exploré tous les cadres. C'est donc un objet pris dans un réseau narratif où sont décrits les circonstances, les gens, les liens, les lieux du roman domestique. Il est à noter que la plupart de ces usages restent souvent identiques cinquante ans plus tard, bien que les outils de fabrication, les supports et les modes de diffusion se soient radicalement renouvelés. Ces photographies sont des objets précieux car elles sont les témoins et les preuves qui illustrent et documentent des vies qui sont les nôtres ou qui nous sont proches. Retrouver et nettoyer, par exemple, les photographies familiales emportées par le dernier tsunami en mars 2011 au Japon a mobilisé des initiatives incroyables, pointant ainsi l'existence de manques dans le récit lorsque l'objet est mis à mal [11].

Puis l'érosion du récit vient peu à peu vider l'image de son ancrage circonstanciel. Parfois subsistent des éléments iconographiques suffisamment clairs pour constituer une indication documentaire en eux-mêmes : les images des congés payés, de la France rurale d'après-guerre etc. Mais les circonstances familiales s'effacent ; on ne sait plus qui sont ces gens. Arrive donc le moment où plus personne ne peut insérer ce cliché dans une narration. L'objet s'est vidé de son histoire. Il peut être jeté [12].

C'est juste avant ce geste ultime, au bord des poubelles, que *La Conserverie* [13] a initié son sauvetage. À l'origine de ce lieu, une photographe, Anne Delrez et des circonstances familiales un peu étranges. En 2003, à la mort de son grand-oncle, elle découvre une série de clichés, 120 fois Charles et Gabrielle, sa femme, photographiés en double, dans leurs lieux de vacances ; chacun prend la pose à tour de rôle dans le même paysage comme en écho. De cet héritage, elle fait une exposition qui tournera dans différents lieux en France, puis un livre *Charles et Gabrielle* [14]. Autour d'elle, les remarques affluent : « Si j'avais su, je n'aurais pas jeté les miennes... ». Son initiative n'est pas isolée. Durant ces mêmes années, la photographie vernaculaire prend de plus en plus de place dans les institutions et les pratiques de nombreux artistes [15].

En 2011, Anne Delrez ouvre *La Conserverie*, un petit lieu destiné à la collecte des photographies de famille, à leur exposition, ainsi qu'à l'accueil de pratiques photographiques plus largement liées à ce matériau. Affluent les dons qu'elle prend sans sélection, puis numérise, indexe, classe, range

---

10. Pierre BOURDIEU dir., *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1965.

11. « Reconstruire ses souvenirs : le nettoyage des photographies emportées par le tsunami à Kesennuma », <<http://journals.openedition.org/ebisu/478>> : consulté le 20 décembre 2017.

12. On découvrira dans un processus inverse le beau livre d'Isabelle MONNIN, *Les Gens dans l'enveloppe*. À partir d'un lot de photographies achetées en juin 2012 et qui lui parviennent dans une grosse enveloppe, elle écrit un roman, puis se lance dans une enquête jusqu'à la rencontre des vrais protagonistes de sa fiction et la découverte de ce que fut leur vie. Isabelle MONNIN avec Alex BAUPAIN, *Les Gens dans l'enveloppe*, Paris, Lattès/Le Masque, 2015.

13. *La Conserverie* est le lieu de l'association « C'était où ? C'était quand ? » : 8, rue de la petite boucherie, 57 000 Metz. <[www.cetaitoucetaitquand.fr](http://www.cetaitoucetaitquand.fr)> : consulté le 2 décembre 2017. L'accès aux archives se fait sur demande auprès d'Anne Delrez.

14. *Charles et Gabrielle, photographes de leurs vacances, 1947-1956*, images présentées par Anne DELREZ, petite-nièce du couple, Metz, Le Port a jauni, 2003.

15. Le livre de Michel FRIZOT et Cédric DE VEIGY, *Photo trouvée* (Paris, Phaidon, 2006), marque un tournant dans cette ouverture.

et propose sur son site. Plus de 25 000 clichés ou plaques de verre sont ainsi archivés et stockés à ce jour, mais leur nombre ne cesse de croître. Anne Delrez signe l'identité de ce lieu singulier en écartant toute valeur patrimoniale ou documentaire, en s'éloignant de la conservation que peuvent pratiquer d'autres institutions en France [16]. Les photographies arrivent par courrier, parfois complètement anonymes, parfois avec un petit mot. Il arrive qu'elles soient déposées devant la porte, comme devant un refuge. D'autres fois, quelqu'un entre et laisse une image ou plusieurs centaines. À chaque don, le même protocole : un numéro est affecté au lot, puis décliné sur chaque image, les circonstances du dépôt ainsi que les éléments narratifs connus inscrits sur un document numérique, puis la photographie est scannée, indexée et soigneusement rangée dans une boîte. L'indexation elle-même est un inventaire à la Prévert ; à la lettre O, s'enchaînent ainsi « objet, Oise, oiseau, ombre du photographe, ombrelle, Orange, oreille d'âne, outils, Oyonnax » ! Ces « tags » permettent ensuite de mobiliser le fonds selon différentes entrées comme pour l'exposition « Moi aussi, j'y étais », élaborée à partir d'images comportant l'ombre du photographe. Mais les trois-quarts de cette vaste collection ne seront jamais vus, ni utilisés par personne.

*La Conserverie* est parfois un maillon important dans une vie, comme ce fut le cas pour une vieille dame, venue offrir un siècle de photographies familiales soit 5 à 6 000 images, organisant le don, les contrats de droit pour elle-même et ses enfants. Puis, peut-être rassurée par ce sauvetage, elle mourut peu de temps après.

Il y a cinq ans, de manière anonyme, un millier de clichés parviennent à *La Conserverie* ; il s'agit de clichés couleur passablement ennuyeux de paysages de montagne avec un personnage récurrent, toujours le même. Récemment, une dame pousse la porte du lieu avec un autre lot, plus énorme encore. Mêmes paysages, même personnage cette fois-ci identifié ! Ce fonds donnera lieu à une exposition-fleuve, tapissant les murs de la galerie, en 2017.

Images confiées, images abandonnées, Anne Delrez regorge d'anecdotes singulières autour de ces sauvetages. Elle incarne ce lieu refuge [17], elle est « la personne de confiance » comme on en trouve dans les dispositions de fin de vie. Y compris sans doute pour les dons anonymes convaincus d'avoir trouvé la bonne porte. De cette masse confuse qu'elle organise à sa manière, elle fait des expositions, parfois en équilibre acrobatique avec le droit à l'image ; que dire à cette dame qui se reconnaît dans un cliché confié par son ex-mari [18] ?

Mais l'immense majorité des photographies qui constituent le fonds est depuis longtemps vidée de toute interpellation. Ceux qui sont là ne sont plus de ce monde. Alors parfois, Anne Delrez pioche dans le fonds, anime des ateliers d'écriture, de fabrication de faux souvenirs avec des élèves, petits et grands [19]. Ou diffuse *via* Internet une image du mois, elle aussi prélevée dans le flux qui ne cesse de grossir. Comme un désir de survivance. Comme un effet de présence.

---

16. Comme le pratique, par exemple, le Musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône.

17. Elle réfléchit également à ce que deviendront ces images si un jour elle n'est plus en capacité de faire perdurer le lieu. Actuellement, il est dit sur les contrats que les archives municipales de la ville de Metz recueilleront ce fonds. Mais elle envisage de revenir sur cette clause. De même pour la sauvegarde numérique : les outils dont elle dispose actuellement sont à réinterroger quant à leurs capacités de stockage pérenne.

18. « La Photographie du portefeuille », 2013. L'anecdote est réelle.

19. Présentation conjointe des textes et des photographies à la basilique Saint-Vincent à Metz en mai 2017.

Car ces images des albums de famille ne sont peut-être pas des objets ordinaires. On ne les jette pas sans quelque culpabilité. Rôle l'impression d'une seconde mort que l'on infligerait à ces gens, à ces souvenirs en les abandonnant sur la décharge publique : les photographies détiennent un effet de présence anachronique, d'interpellation toujours actuelle. Danièle Méaux rappelle les modalités de cette accroche : « Le cliché jalonne les interprétations du spectateur, il aimante ses investissements, guide ses tentatives herméneutiques [20] ». C'est bien d'une réactivation contemporaine qu'il s'agit, élaborée sur la vacance même du récit, devant une œuvre désormais ouverte, même si elle tient fermement les rênes.



› *L'image du mois* n° 39 © La Conserverie © Drykoningen.

Comment comprendre et qualifier cette intensité alors même qu'il n'existe plus de relation affective avec la réalité ancienne retenue par la prise de vue ? Comment comprendre la retenue du geste au moment de l'abandon de ces objets ? Les outils anthropologiques fournissent peut-être quelques clés d'analyse. Il est deux ouvrages fondamentaux à cet égard. Tout d'abord *Le Pouvoir des images* de David Freedberg [21], puis celui de Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*. Même si les analyses de ces deux historiens de l'art reposent sur un rapport au divin longtemps porté par des œuvres religieuses, leur pensée critique acte la rémanence d'un lien d'attachement, quasi corporel avec les images. « Que veulent-elles ces photographies ? », pour paraphraser le titre d'un ouvrage de W. J. T. Mitchell [22], attaché à saisir l'interpellation qui demeure, y compris dans nos sociétés contemporaines, dans ces photographies dépourvues – soi-disant – de pensée

20. Danièle MÉAUX, *La Photographie et le temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, p. 9.

21. David FREEDBERG, *The Power of images, studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

22. W. J. T. MITCHELL, *What do pictures want ? The Lives and Loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.



magique. Ces auteurs partagent l'idée qu'il n'y a pas de « hautes et basses [23] » images, mais des images prises dans une culture donnée et à ce titre déjà intériorisées. Ils attribuent, d'autre part, à ces objets singuliers, une puissance efficiente et performative qui ne s'éteint pas avec leur mutisme iconographique et langagier.

Les photographies sauvées par *La Conserverie*, bien qu'elles soient pour la plupart muettes, participent de cette culture partagée et de cet effet de présence efficiente repéré par ces auteurs, et d'autres tels que Roland Barthes. Que veulent-elles ces photographies abandonnées ? Elles retiennent notre regard au bord du trottoir, déchet impossible car trop présent malgré l'usure et la boue. Certains en font le matériau de leur pratique artistique. D'autres les rangent avec bienveillance, offrent un accès à leur visibilité, conscients de détenir là plus que du papier, plus que des souvenirs ou de la nostalgie.

## L'Auteur

---

Élisabeth Magne est maître de conférences en arts plastiques à l'Université Bordeaux Montaigne. Ses recherches portent sur la matérialité, le statut, les usages et la réception des images dans une perspective anthropologique. Elle a publié « Image, vérité et exactitude » dans Allain Glykos et Clément Rossignol-Puech dir., *Langage, vérité et exactitude, Cahiers « art et sciences »* n° 9, 2017.

---

23. Je traduis ici rapidement les concepts de « high » et « low » tels qu'ils sont employés par la critique anglo-saxonne. On leur substitue parfois les concepts de « culture majeure » ou « culture mineure ».