

Le PCI à l'ère de sa reproduction technique. Fonction des archives photographiques et cinématographiques

Marc-Emmanuel MÉLON

Tout patrimoine immatériel est, par définition, humain et vivant. Le processus naturel de son évolution, c'est-à-dire sa transmission par la communauté qui le porte, implique ce qui est propre aux organismes vivants : sa disparition inéluctable. Une multitude indénombrable de récits, de chants, de danses, de langues, de croyances, de traditions et de savoir-faire ont disparu depuis les origines de l'humanité, et il n'est peut-être pas nécessaire de le regretter. Sauf à considérer tout ce que la reproduction technique de ces patrimoines disparus apporte encore aujourd'hui à l'ordre du savoir.

En matière de PCI, le célèbre texte de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*¹⁵⁴ a maintes fois été convoqué pour dénoncer la transformation d'un patrimoine en marchandise touristique. Néanmoins, une telle lecture du texte de Benjamin le réduit souvent à la notion d'aura et à une interprétation sommaire de ce concept fondamental que l'on confond avec les notions d'originalité et d'authenticité, très problématiques en l'occurrence¹⁵⁵. En outre, une telle réduction du concept d'aura accompagne en général l'omission pure et simple de la thèse marxiste principale du texte : les techniques de reproduction changent la notion d'art elle-même auquel elles confèrent une nouvelle fonction politique. Or cette thèse permet de comprendre en quoi les techniques de reproduction, en créant d'importantes archives photographiques et cinématographiques, élargissent considérablement la notion de patrimoine culturel immatériel et nous contraignent à la réviser en profondeur.

¹⁵⁴ BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, repris dans *Walter Benjamin, Œuvres. Une sélection*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 2000.

¹⁵⁵ Voir par exemple la lecture réductrice qu'en fait Ferdinand de Jong dans un texte pourtant très critique à l'égard de ce qu'il appelle l'idéologie de l'authenticité : de JONG Ferdinand, « Le secret exposé... » (biblio).

En un premier temps, il convient d'abord de déplacer la notion d'aura de l'œuvre d'art au PCI, en rappelant qu'il n'est aucune œuvre d'art matérielle qui n'a sa part d'immatérialité ; aucune peinture qui n'est que pigments déposés sur le mur ou la toile ; aucune sculpture qui n'est que bois ou marbre ; aucune architecture civile ou religieuse qui n'est associée à un culte (le temple, l'église ou la cathédrale), à un mode de vie (la maison, la halle ou le palais), ou simplement à la croyance en l'au-delà et à la survie de l'âme qui donne un sens profond à la pyramide égyptienne ou au dolmen de l'époque néolithique. La part d'immatérialité de l'œuvre d'art lui confère ce que Benjamin appelle sa « valeur culturelle ». C'est tout ce qui, en elle, appelle le culte auquel elle est associée, raconte les mythes qui l'ont fait naître, exprime la divinité qui s'incarne en elle, exalte la puissance éternelle des pharaons, des princes et des empereurs ou vante la gloire de la nation. C'est aussi ce qui, dans la pratique de l'art pour l'art, célèbre le génie de l'artiste. L'immatérialité de l'œuvre d'art, c'est tout ce qui, en elle, la rattache à un au-delà d'elle-même, un « lointain » – le sentiment du divin émanant d'une icône par exemple – dont l'apparition ne peut se ressentir qu'en la présence effective, *hic et nunc*, de cette œuvre. La coprésence du sujet percevant et de l'objet qu'il perçoit est la condition requise pour en éprouver l'aura, que Benjamin définit laconiquement comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »¹⁵⁶.

Il est certains rituels (d'initiation, de possession, de sorcellerie), certains carnivals, certaines fêtes liturgiques ou nationales, certaines danses, certains sacrifices, certains savoir-faire artisanaux qui signifient pour ceux qui les pratiquent autre chose que ce qu'ils sont. Ces manifestations immatérielles sont devenues patrimoniales parce que portées par une tradition, un passé parfois séculaire, le cas échéant une religion, une mythologie ou du moins un régime de croyance, une spiritualité, toutes choses constitutives de l'identité culturelle des communautés qui les produisent depuis des temps immémoriaux et pour lesquelles ces manifestations ont une aura, un « lointain, si proche soit-il ». Une aura qui n'est perçue que par les membres de la communauté, en leur présence au lieu et au moment précis (*hic et nunc*) de la danse, du rituel ou de la fête. Face au chaman, au griot ou au sorcier-guérisseur ; face à la tisserande, au sabotier ou au prêtre qui bénit les semailles ; face à l'amadoueur de chamelle ou à l'exorciste, ils ressentent tout au fond d'eux-mêmes ce qui rattache chacun de ces gestes, de ces pas, de ces paroles, de ces chants, de ces savoir-faire à la tradition, au passé lointain d'où ils proviennent et qui les a

configurés tels qu'ils sont pratiqués à ce moment-là au bout d'une histoire qui peut les avoir considérablement transformés. Ce qui les convainc de l'importance patrimoniale de ces manifestations n'est en rien une quelconque authenticité dont ils n'ont que faire (comment savoir ce que serait l'authenticité d'une manifestation immatérielle par définition toujours vivante et donc changeante ?), c'est l'aura qui vient les toucher dans l'ici et le maintenant de son actualisation. Cette dimension qui étend ces productions immatérielles au-delà de ce qu'elles paraissent, leur confère une valeur patrimoniale et exige de la communauté qui s'y identifie de les perpétuer au fil du temps.

La perte de l'aura du PCI

Un patrimoine immatériel disparaît lorsque, pour de multiples raisons, sa transmission est interrompue par la communauté qui le portait. Celle-ci peut ne plus reconnaître l'importance identitaire de croyances ou de traditions qui ne la concernent plus. Elle peut ne plus transmettre un savoir-faire rendu obsolète par l'évolution des techniques. La communauté elle-même peut, comme toute civilisation, s'être éteinte. Néanmoins, en moins d'un siècle à peine, un grand nombre de patrimoines immatériels ont disparu dans le monde entier, provoquant des effets parfois graves pour les sociétés concernées tels que la perte des repères, la crise identitaire, le bouleversement des relations intergénérationnelles. Les transformations radicales que connaissent l'ensemble des sociétés mondiales et l'effacement progressif des différences culturelles sous l'effet de la mondialisation ont fait prendre conscience que les processus traditionnels de transmission étaient devenus insuffisants pour assurer la survie du patrimoine culturel immatériel au sein de communautés de plus en plus réduites. La disparition inéluctable des dialectes, des langues régionales et autres langues vernaculaires porteuses de récits, de contes et légendes, de chansons et de cultes et donc de tout un vocabulaire représentatif d'un rapport au monde est exemplaire de ce phénomène.

La question se pose dès lors de savoir s'il ne conviendrait pas de suppléer les transmissions chancelantes ou interrompues par des processus palliatifs, certes non naturels, mais indispensables pour préserver un patrimoine en danger. Or, à la différence du patrimoine matériel dont la reconnaissance de la valeur implique une politique de conservation, un patrimoine immatériel, parce qu'il est vivant, ne peut être mis en conserve. Mettre un retable dans un musée permet d'en sauvegarder la valeur artistique, mais pas les traditions, croyances et autres pratiques culturelles

¹⁵⁶ BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 278.

qui lui sont associées. À l'opposé de la transmission¹⁵⁷ qui maintient un patrimoine en vie en le laissant poursuivre son évolution naturelle, la conservation d'une tradition (comme elle a pu être entreprise par certains « reconstructeurs ») ne peut que figer un patrimoine vivant, le fossiliser et donc, *in fine*, le détruire. La reconstitution d'un mode de vie traditionnel dans un musée d'ethnographie n'est jamais qu'une forme d'embaumement du patrimoine en question. Il en va de même lorsqu'un pouvoir local décide de promouvoir ou de reproduire, à des fins touristiques et commerciales, un rituel religieux – procession du Saint-Sang à Bruges ou rituel chamanique reconstitué pour les touristes en vacances aux îles Fidji, peu importe – dont le sens spirituel n'est plus perceptible par le public qui y assiste. Ou lorsque les touristes envahissent les lieux traditionnels d'expression du PCI, comme, par exemple, la place Jemaâ el-Fna de Marrakech¹⁵⁸. La présence en masse de touristes, accentuée, dans le cas de cette place notamment, par la politique d'inscription sur une (ici deux) liste(s) de l'UNESCO, a effacé ce qui faisait leur valeur patrimoniale même : leur aura. Transformées en divertissement pour des publics avides d'exotisme, ces manifestations restituent sans doute les formes mêmes de la tradition, mais pas le sens profond qui lui donne son âme.

Un tel phénomène est évidemment décuplé par les moyens techniques de reproduction. On peut enregistrer, photographier ou filmer une manifestation culturelle immatérielle, le document audiovisuel ainsi produit ne conserve en rien le caractère vivant qui fait la valeur patrimoniale de cette manifestation et plus fondamentalement encore tout ce qui la rattache à une tradition. Jean Rouch, dans *Les maîtres fous*, dévoile le rituel de possession de la secte des Haouka à Accra (Ghana) en 1955, explique ses motivations, raconte son déroulement et décrit ses effets sur ceux qui le pratiquent, mais il ne permettra jamais à un Européen d'en saisir l'absolue nécessité puisque qu'il n'est en rien concerné par les conditions de vie de ceux qui le pratiquaient à l'époque de la colonisation britannique. Tout film élargit considérablement le public de la manifestation originale qui, via les réseaux actuels, peut atteindre une dimension planétaire mais ce public élargi demeure incapable de percevoir l'aura de ce patrimoine. L'enregistrement d'une conversation dans une langue en voie de

disparition – le masalit du Darfour, le susuami de Papouasie, le thao de Taïwan ou le wallon de Belgique par exemple – peut nous faire entendre les intonations, les accents, les inflexions, les modulations, les silences, bref la musicalité de ces futures langues mortes, mais il ne pourra jamais nous faire percevoir la singularité absolue de cette conversation car il y manquera toujours l'être-là des locuteurs et le cadre d'énonciation qui les rattache à un lieu, un mode de vie, une culture, un environnement, un passé. Il y manquera toutes ces infimes petites choses qui ne relèvent pas du langage verbal et qui ne se réduisent pas à des intonations – la gêne ou la fierté, la déférence ou la gouaillerie, la méfiance ou la complicité, les regards directs ou en coin, la pudeur, la honte ou le plaisir de s'exprimer. Loin de son *hic et nunc*, la conversation enregistrée a tout simplement perdu son aura.

Fonctions de la reproduction

Il importe cependant de rappeler que la reproduction technique poursuit d'autres objectifs et produit d'autres effets infiniment plus positifs. La disparition de l'aura de l'œuvre d'art par sa reproduction technique n'est que la prémisse du raisonnement de Walter Benjamin. Sa thèse principale concerne la notion même de l'art, changée par l'apparition des arts reproductibles que sont la photographie et le cinéma qui ont acquis une nouvelle valeur artistique et une fonction politique. Sans revenir sur sa remarquable démonstration, on ne peut que constater que, dans le domaine du PCI, le recours aux techniques de reproduction a, d'une part, transformé profondément l'évolution historique de certains patrimoines et, d'autre part, élargi la notion même de patrimoine immatériel. Deux phénomènes, évidemment liés, doivent ici être pris en considération. Le premier concerne l'attitude des porteurs de patrimoine à l'égard des techniques de reproduction ; le second concerne la reconnaissance *a posteriori* de patrimoines insoupçonnés grâce aux très nombreuses archives photographiques et cinématographiques.

Certains porteurs d'un patrimoine immatériel vivant qui a évolué dans le temps n'ont aucune raison d'ignorer les techniques de reproduction et peuvent faire appel à un observateur extérieur auquel ils demandent d'enregistrer leur patrimoine. Au début des années 1890, entreprenant sa gigantesque étude des cultures amérindiennes, Edward Sheriff Curtis avait dû s'intégrer petit à petit dans la vie quotidienne de ceux qu'il venait observer, photographier et dont il enregistrait les chants. Méfiants de prime abord, les Indiens ont ensuite compris combien cette enquête

¹⁵⁷ Cette distinction fondamentale est loin d'être partagée par nombre de théoriciens. Voir par exemple les positions tranchées de Henri-Pierre JEUDY dans *Patrimoines en folie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990 et *La machine patrimoniale*, Paris, Circé, 2008, ainsi que sa contribution à l'ouvrage collectif *Transmettre, quel(s) patrimoine(s). Autour du patrimoine culturel immatériel*, Paris, Michel Houdiard éditeur, 2011.

¹⁵⁸ Voir *infra*, p. 285.

approfondie pouvait contribuer à sauvegarder leur patrimoine culturel en danger. Les tribus qu'il n'avait pas encore visitées l'invitèrent alors à venir chez elles. En Belgique, dans le milieu de la colombophilie, le propriétaire d'un pigeon victorieux l'emmène aussitôt chez le photographe pour immortaliser l'événement. Le portrait photographique de l'homme et de son pigeon appartient dès lors à la tradition. *Les maîtres fous*, le film de Jean Rouch évoqué ci-dessus, a été tourné à la demande des « grand-prêtres » du rituel eux-mêmes, Mountyeba et Moukayla dont Rouch dit, sur un carton introduisant le film, qu'ils sont « fiers de leur art ». Quand le film fut achevé, les membres de la secte ont souhaité qu'il soit dorénavant projeté lors des cérémonies ultérieures. Dans son article sur le renouveau du *kankurang* en Casamance, Ferdinand de Jong raconte que, en 2004, il avait remarqué que certains participants du rituel déguisés en journalistes avaient fabriqué de fausses caméras et de faux micros avec lesquels ils filmaient la cérémonie¹⁵⁹. Ces quelques exemples montrent que les techniques de reproduction, parce qu'elles appartiennent totalement au monde moderne, peuvent intégrer certaines manifestations immatérielles et contribuer ainsi à leur transmission au sein des communautés, mais aussi, à la demande explicite de ces communautés, à les faire connaître auprès d'un public plus large. Dans certains cas comme celui des Haouka durant la période coloniale, un tel élargissement poursuit évidemment un objectif politique.

Les immenses stocks d'archives que les techniques de reproduction ont permis de constituer ont aussi fait bouger la notion même de patrimoine culturel immatériel, dont elles ont élargi le champ considérablement et provoqué un tout nouveau processus de reconnaissance. Depuis longtemps, des amateurs passionnés et des chercheurs (historiens, linguistes, anthropologues, musicologues, etc.) ont entrepris d'enregistrer des patrimoines par tous les moyens techniques possibles à des fins de développement du savoir. Ce phénomène très ancien n'a pas attendu la convention de l'UNESCO pour être entrepris. Depuis l'Antiquité, nombre de récits, de chants, de poèmes et de musiques ancestrales transmis jusqu'alors par la tradition orale ont été sauvegardés grâce aux plus anciennes formes d'archivage que sont l'écriture et la notation musicale.

Employant les techniques d'enregistrement sonore, l'histoire orale s'est développée depuis la fin du XIX^e siècle. Sont aujourd'hui conservées dans nombre d'institutions du monde entier des milliers d'heures d'entretiens avec les témoins des grands événements de l'histoire (surtout les guerres), avec les survivants des grandes tragédies humaines (en particulier la

Shoah) mais aussi avec les derniers représentants des cultures en voie de disparition, comme les Indiens d'Amérique du Nord. En matière de patrimoine immatériel, un gigantesque travail de récolte, de transcription et d'inventaire des traditions orales de toutes les cultures mondiales a été entrepris, le plus souvent par des collecteurs étrangers aux communautés concernées. Aux enregistrements sonores ont été joints des documents photographiques, cinématographiques, vidéographiques et à présent numériques qui sont aujourd'hui entreposés (et parfois oubliés, malheureusement) dans nombre d'institutions vouées à leur archivage. D'immenses stocks d'archives ont ainsi été constitués sur des patrimoines culturels immatériels qui ont ensuite évolué ou ont disparu. De même que certaines photographies permettent aujourd'hui de connaître des monuments ou des œuvres d'art qui ont été détruits par après, ces archives enrichissent notre connaissance des civilisations éteintes. Ils ne se substituent ni à la transmission naturelle d'un patrimoine ni à sa conservation folklorique. L'enregistrement des langues vernaculaires en voie de disparition ne les préservera pas, n'empêchera pas leur disparition inéluctable mais au moins constituera une documentation indispensable pour la connaissance de leur héritage¹⁶⁰. Quelle serait notre connaissance de la culture des Indiens d'Amérique du Nord sans la gigantesque étude anthropologique entreprise par Edward Sheriff Curtis, ses quarante mille clichés photographiques, ses dix mille chants indiens enregistrés sur cylindres et les vingt volumes publiés sous le titre *The North American Indian* ? De même, les enregistrements par toutes les techniques actuelles de patrimoines immatériels encore vivants livreront aux historiens du futur – du moins ceux qui s'inscrivent dans le sillage de l'histoire culturelle – des documents qui leur permettront de retracer l'évolution de ces patrimoines, de mieux comprendre l'histoire des communautés concernées et de les rapporter à des phénomènes culturels de plus grande ampleur. Cet immense travail ne répond pas seulement à un besoin de conservation de traces et de témoignages. Il répond surtout à la très grande aspiration de toutes les sociétés humaines de connaître leur passé, leur culture, leur identité et tous les savoirs dont elles ont hérité et qui peuvent être mis au service de l'humanité tout entière.

¹⁵⁹ de JONG Ferdinand, *op.cit.*, p. 120.

¹⁶⁰ L'artiste américaine Susan Hiller a réalisé en 2007 une installation sonore intitulée *The Last Silent Movie* pour laquelle elle a récolté dans les archives sonores vingt-cinq voix énonçant de courtes phrases dans des langues aujourd'hui éteintes ou en danger de disparition. Ces voix étaient celles des derniers locuteurs en vie parlant ces langues. Un exemple de la réutilisation à des fins artistiques des archives du PCI.

Extension du champ du PCI

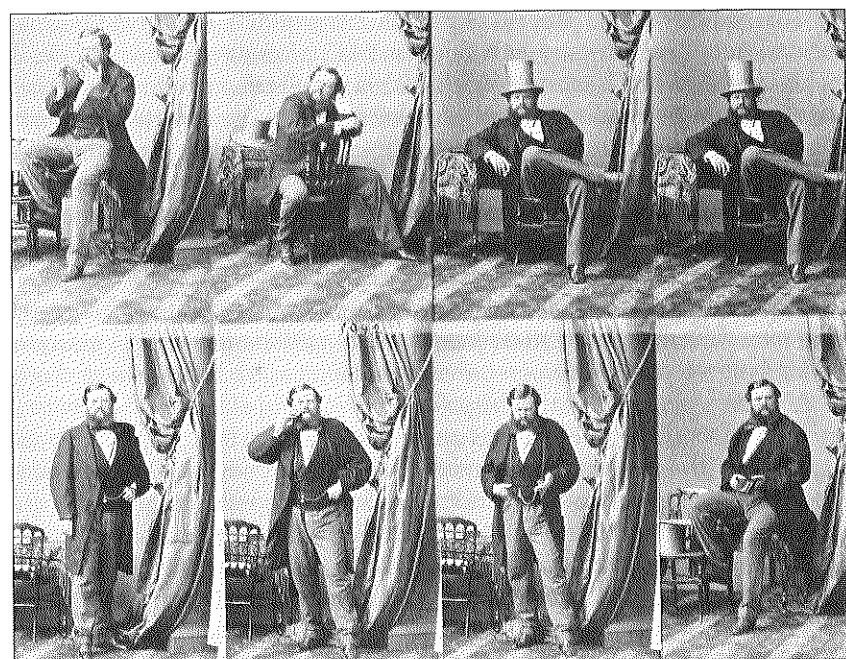
Avec le temps, les archives photographiques et cinématographiques enregistrées depuis le XIX^e siècle prennent une valeur insoupçonnée. En dépit d'un nombre important de fonds non encore explorés, les immenses collections de photographies et films documentaires, ethnographiques (produits entre autres sous la colonisation), touristiques (notamment les cartes postales) ou vernaculaires (destinés à un cercle restreint, la famille par exemple ou la clientèle d'un commerce) accumulés dans les bibliothèques, les cinémathèques, les musées et les collections privées conservent quantité d'images anciennes de modes de vie disparus ou profondément transformés. Ceci ne concerne pas que les populations des anciennes colonies dont le mode de vie traditionnel a été bouleversé par l'instauration de l'ordre économique européen. Cela concerne également les pays occidentaux où la pratique photographique s'est généralisée dès le XIX^e siècle et a été très vite prolongée par le film. Avec le temps, on découvre dans ces millions d'images la transformation radicale de la vie quotidienne des personnes (habitat, habillement, parures, pratiques alimentaires) ; de la famille (rapports de genres, place de la femme, relations intergénérationnelles) ; du travail (petits métiers, travail à domicile, travail en usine, sur chantier ou dans les mines, travail des femmes et des enfants, domesticité, etc.) ; des relations sociales (le voisinage, l'école, le café, la maison du peuple, le phalanstère, le logement social, la cité, etc.) ; de la vie urbaine (la rue, l'occupation de l'espace public, les petits commerces, les marchés, les transports des personnes et des marchandises, etc.) ; de la vie rurale (travaux des champs, rapports à la nature, relations homme-animal) ; des loisirs (vacances à la plage ou à la campagne, pratiques artistiques et sportives, spectacles populaires, jeux, foires, etc.) ; des formes de résistances sociales (syndicalisme, manifestations, grèves, émeutes) ; des savoir-faire industriels, techniques et même scientifiques, etc. Toutes ces images ont été prises dans un passé pas si lointain mais suffisant pour se rendre compte combien ces formes de vie sociale se sont fortement transformées, sont parfois devenues archaïques ou ont complètement disparu aujourd'hui. En même temps, ces mêmes images font comprendre que ces modes de vie anciens ont contribué en profondeur à façonner notre identité collective actuelle.

Les nombreux fonds photographiques issus des ateliers de portraits, souvent riches de milliers de clichés pris au fil des décennies, et en particulier l'énorme production de « portraits-cartes-de-visite » dont l'invention a été brevetée par Disdéri dès 1854 et dont la pratique s'est perpétuée dans tous les pays jusqu'au début du XX^e siècle, constituent aujourd'hui des témoi-

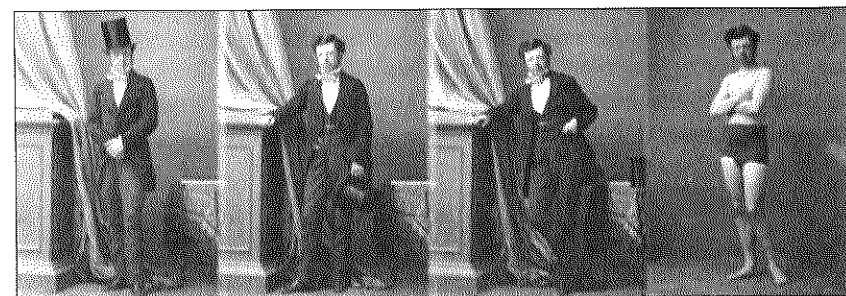
gnages et des sources d'information capitales pour l'histoire des modes de vie et la reconnaissance de leur valeur patrimoniale. La production de ce nouveau type de portrait photographique répond d'abord à des exigences de rentabilité : ils sont obtenus avec un appareil multi-objectifs permettant de prendre plusieurs poses différentes sur la même plaque sensible. Il en résulte un portrait de très petit format (9 x 6 cm environ) montrant, pour des raisons techniques, les modèles en pied. Alors que les visages sont minuscules, le costume, les accessoires et la pose adoptée occupent la plus grande partie de l'image. Pour assurer le succès de son invention, Disdéri imagine aussitôt un nouvel usage de ce type de portrait au format inhabituel : ce ne sera plus un portrait à conserver chez soi, exposé dans un cadre, ce sera un portrait à donner à la personne que l'on croise, à celui à qui l'on rend visite et, bien sûr, à la famille et aux amis. Le succès immédiat de l'invention prouve qu'elle répond au besoin de nombreux membres de la grande et de la petite bourgeoisie d'élaborer, conjointement avec le photographe, l'image qu'ils veulent donner d'eux-mêmes. D'un tel souci de l'apparence naissent des images en grand nombre répondant à une double nécessité : d'une part accommoder son portrait aux attentes de la société (selon la classe sociale et professionnelle à laquelle on appartient), d'autre part l'accorder aux circonstances dans lesquelles on l'offre (le temps qu'il fait ce jour-là ou le motif de la visite tel que, par exemple, le départ en voyage prévu le lendemain ou le règlement d'une dette) et aux personnes qui le reçoivent (selon qu'il s'agisse d'un homme ou d'une dame, de quelqu'un qu'on vénère ou qu'on méprise, dont on est l'obligé ou inversement). Les immenses collections de portraits-cartes-de-visite recèlent donc quantité d'indices de leurs usages, du moins ceux qui ont été envisagés. L'usage, rappelle Michel de Certeau, est la façon dont chaque individu prend une certaine distance par rapport au système économique, politique et social qui lui est imposé en le subvertissant de l'intérieur, en le détournant symboliquement. De Certeau donne l'exemple (parfaitement immatériel) du langage ordonné et structuré par les élites mais dont les milieux populaires font, par la parole, un usage détourné¹⁶¹. Une même distance se remarque dans certains usages du portrait-carte. Si nombre d'entre eux témoignent d'un souci du modèle de conformer son apparence aux attentes de la société, d'autres manifestent une envie de se distinguer par une attitude joviale, enjouée, taquine si pas franchement gaillarde. Les portraits non coupés pris par Disdéri dans les années 1850 révèlent toute une panoplie d'attitudes de ce genre. Les huit portraits du Baron Rothschild le montrent debout ou assis, nu-tête ou portant un haut-

¹⁶¹ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien 1 : arts de faire*, [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1990, chap. III, en particulier pp. 54-55.

de-forme, lissant sa moustache, regardant sa montre ou allumant un cigare. Le Prince Lobkowitz se fait photographier dans diverses postures : la dernière pose le montre... en caleçon. Cette liberté, cette fantaisie proprement affichées à l'intérieur d'un dispositif visuel très structuré par un mode de production industrialisé (dont l'héritier direct, aujourd'hui, est *Facebook*) n'est certes pas généralisable. Mais, comme l'exception qui confirme la règle, elle montre que ce type de portrait exprime un désir de paraître, de jouer avec son image, d'infléchir une relation, soit une manière d'être au monde, si pas réellement, du moins fantasmatiquement.



© Bibliothèque Nationale de France, Paris



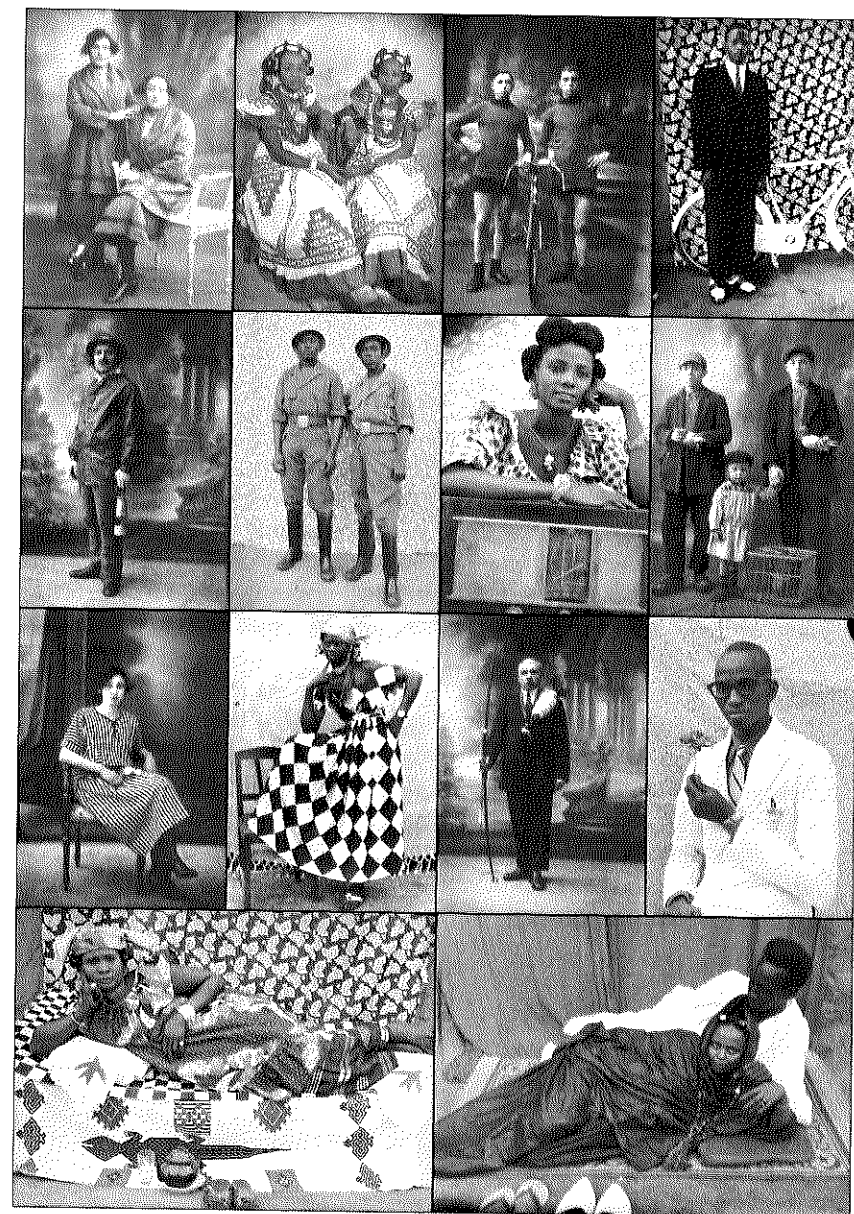
© Metropolitan Museum, New York

Cliché du bas : détail des derniers portraits du Prince Lobkowitz par Disdéri.

La valeur patrimoniale de la photographie vernaculaire apparaît avec plus de clarté encore dans le fonds photographique extrêmement riche produit par un photographe portraitiste belge, Norbert Ghisoland, opérant entre 1902 et 1939 à Frameries, une petite ville minière du Borinage (sud-ouest de la Belgique). À peu près tous les habitants de Frameries ont été photographiés par Ghisoland durant sa longue carrière. La plupart sont des mineurs travaillant dans les charbonnages des environs. Lui-même fils de mineur, Ghisoland a réalisé environ 90.000 portraits sur plaques de verre, dont la moitié a été conservée. Conformément à la tradition instaurée aux origines de la photographie, ces portraits sont pris à la lumière naturelle, dans un studio vitré décoré de toiles peintes montrant un jardin, une construction à l'antique ou un intérieur rococo, et de quelques accessoires récurrents, guéridons, balustrades ou fauteuils de style ancien. La plupart des modèles sont endimanchés, le plus souvent debout, seuls, en couple ou en famille. Certains portraits varient selon les circonstances : fêtes de famille, communions, mariages mais aussi carnaval, bals masqués et autres occasions de se déguiser. Certains habitants de la petite ville viennent se faire photographier en habits de travail : un mineur avec son casque et sa lampe ou trois *hiercheuses* posant ensemble avec leur tablier encrassé de charbon et leur foulard protégeant leurs cheveux. Les victoires sportives (course cycliste, combat de boxe, tir à l'arc) ou les prix obtenus lors d'un concours sont célébrés par un passage chez le photographe, comme par exemple ce jeune homme posant avec un pigeon dans les bras, probable lauréat d'un concours de colombophilie. Certains détails surprennent : deux femmes et deux enfants portent des vêtements confectionnés dans un même tissu rayé noir et blanc. Sur un autre cliché, une autre jeune fille porte aussi une robe coupée dans le même tissu. À cette époque où le prêt-à-porter n'existait pas et où les mères cousaient les vêtements de toute la famille, il n'est pas surprenant qu'un même rouleau de tissu ait servi à plusieurs clientes. Sur un autre cliché, l'heure est à la fête. Une femme, trois hommes et un enfant posent autour d'un guéridon sur lequel sont posés quatre verres. La femme tient une bouteille. Et sur la planche basse du guéridon se trouve une paire de sabots. À qui appartiennent-ils ? À l'un des hommes ou à celui qui n'est plus là ? On ne le saura jamais mais ce détail – véritable *punctum* barthésien – indique que ces sabots ont été délibérément posés là pour désigner autre chose. Cette intention rhétorique – une synecdoque en l'occurrence – si nettement exprimée par les modèles eux-mêmes (le photographe n'aurait pu ni même voulu imposer ces objets à ses clients, sous peine de les perdre) confère à ce portrait une valeur d'usage (au sens de de Certeau), une appropriation du système de la représentation par les modèles qui n'acceptent de s'y soumettre que pour mieux s'en servir à leurs fins.

Il est intéressant de comparer l'œuvre remarquable de Ghisoland à celle d'un autre portraitiste travaillant à des milliers de kilomètres de Frameries : le malien Seydou Keita, actif à Bamako de 1948 aux années 1980 et dont l'œuvre photographique a été découverte et diffusée en Europe au début des années 1990¹⁶². En Afrique, le portrait photographique est évidemment un produit de la colonisation qui a importé les normes européennes : portrait posé frontalement devant une toile de fond. Mais quand il est pratiqué par un autochtone, le dispositif de prise de vue est adapté aux conditions économiques du photographe en même temps qu'aux aspirations de ses clients. Le studio se trouve à l'extérieur, sur un sol en terre battue et la toile de fond est un simple tissu imprimé ou brodé, accroché au mur en terre crue. Pas de balustrade ni de meubles de style ici, mais des accessoires fournis à la demande par un photographe réputé pour sa « modernité » : un vélo, un scooter ou un poste de radio, autant de signes d'un statut social européenisé, réel ou fantasmé. On retrouve à Bamako les mêmes coquetteries qu'à Frameries. Les modèles ont revêtu leur plus beau costume, traditionnel ou européen. Les policiers posent en uniforme. Les sœurs se font photographier ensemble, vêtues du même pagne ou de la même robe, avec les mêmes coiffures et les mêmes chaussures. Certains viennent avec un accessoire qui s'accorde aux circonstances : un homme en costume blanc présente une fleur, destinée peut-être à sa dulcinée. Certains modèles prennent des poses étonnantes : une jeune femme debout, le pied droit sur une chaise, le bras droit accoudé sur la cuisse, la main soutenant d'un doigt le visage, l'autre main sur la hanche. En posant un pied sur la chaise, elle déploie sous les yeux de tous ceux qui vont regarder son image sa belle robe à la mode des années 1960, cintrée à la taille, épaules dénudées, motifs à carreaux noirs et blancs. Cette femme fait plus que prendre la pose : elle expose sa belle robe ainsi que la grosse montre-bracelet bien visible à son poignet. Tout dans cette image exprime la volonté de cette femme d'adopter la mode européenne, d'affirmer sa distinction, de se démarquer des parures traditionnelles dont elle a cependant conservé le foulard imposé par sa religion. La réputation de modernité de Seydou Keita n'empêche pas les Maliens de se faire photographier dans des poses et des vêtements traditionnels. Nombre de femmes portant le pagne se font photographier couchées sur un matelas épais recouvert de tissus imprimés, un coussin sous l'aisselle, la tête appuyée sur une main. Parfois, la théière et le verre à thé sont posés à l'avant-plan. L'œuvre de Keita est ainsi partagée par le clivage habituel entre tradition et modernité.

¹⁶² Seydou Keita n'est pas le seul photographe travaillant à Bamako durant cette période. On aurait pu évoquer dans les mêmes termes l'œuvre, par exemple, de Malick Sidibé. Voir à ce sujet Nimis Erika, *Photographes de Bamako*, Paris, Revue noire, 1998.



Montage parallèle des photographies de Norbert GHISOLAND et Seydou KEITA.

De Frameries à Bamako, les portraits photographiques recèlent, aux yeux de qui les observe attentivement, ce qu'il y a de plus immatériel et ineffable dans le mode de vie et la culture d'une société : le goût de l'apparence, le plaisir de la parure, le désir de se montrer tel que l'on est mais aussi tel que l'on voudrait être, le besoin d'affirmer son appartenance à une communauté ou, au contraire, de vouloir s'en détacher. À ces aspirations personnelles s'ajoute l'affection que l'on éprouve pour les proches avec qui on se fait photographier ou à qui on va offrir son portrait. Ce sont tous ces affects qui, aujourd'hui encore, loin dans le temps et dans l'espace, touchent et émeuvent ceux qui regardent ces photographies, à qui pourtant elles n'étaient pas destinées.

Les anciennes photographies de la vie urbaine, notamment les épreuves stéréoscopiques instantanées prises durant la seconde moitié du XIX^e siècle, montrent une occupation de l'espace public très différente de ce qu'elle est devenue aujourd'hui. Les piétons circulent ou s'attroupent sur la chaussée, des charrettes tirées par des chevaux, des ânes, des chiens ou à bras d'homme croisent des calèches, des omnibus, des trams, puis, à la fin du siècle, les premières automobiles qui n'inquiètent guère les badauds. Les victuailles qui alimentent la population sont débarquées des chalands accostés aux quais du fleuve. Les grandes avenues tracées dans les nouveaux quartiers sont désertes. Les gens qui découvrent ces images aujourd'hui sont souvent surpris. Peu se souviennent en effet que, au début du XX^e siècle, le portage existait encore au cœur des grandes villes européennes, qu'on pouvait y rencontrer des femmes, souvent âgées, qu'on appelaient en Wallonie des « boteresses », qui descendaient des faubourgs jusqu'en ville en transportant du charbon ou des pommes de terre dans une grande hotte accrochée sur leur dos ; que d'autres femmes portaient sur leur tête des paniers de fruits ou de légumes qu'elles allaient vendre au marché, puis qu'elles posaient devant elles, à même le sol, en attendant les clients¹⁶³.

Dès les années 1930, des photographes ambulants s'installent sur les trottoirs des grandes villes où ils photographient les passants marchant vers eux, à qui ils proposent ensuite d'acheter leur photo. De cette pratique photographique aujourd'hui disparue, il reste quantité d'images uniques dispersées dans de multiples albums de famille mais qui ont en commun d'avoir été prises au même endroit, par le même photographe et



dans les mêmes conditions de prise de vue. Prises chacune isolément, ces images sont des portraits d'une ou deux personnes marchant en rue, ici un couple, là une mère et son enfant. Dans l'histoire séculaire du portrait, elles constituent un genre d'une facture tout à fait nouvelle puisque les modèles sont en mouvement, ne prennent pas la pose et sont photographiés le plus souvent à leur insu. Mais extraites des albums (et aujourd'hui mises en vente par les marchands) et rassemblées par un collectionneur, ces photos disent tout autre chose : l'animation des trottoirs, une certaine façon de marcher, de se tenir par le bras ou par la main, de sourire, de regarder, de s'habiller, de porter son chapeau ou de tenir son sac à main ou son parapluie, soit une même expérience de la ville partagée par un très grand nombre de ses habitants. Toutes semblables et toutes différentes, ces images permettent d'identifier des normes et des écarts, des codes imposés par l'organisation spatiale de la ville (marcher sur le trottoir) et par la prise de vue photographique (être dans le cadre) en même temps qu'une manière à chaque fois personnelle de s'y conformer ou de s'en écarter, de s'échapper des contraintes sociales et de la discipline (au sens de Foucault) que le dispositif urbain impose aux citoyens. Une collection de ces images permet de reconnaître à la fois un paradigme social (respect des normes comportementales ou vestimentaires) et, dans chaque image singulière, un syntagme qui raconte une histoire, celle de la personne qui, ce jour-là, est passée par là et qui, par un sourire, un regard, une simple hésitation, une pose parfois, noue une éphémère relation avec le photo-

¹⁶³ Ces scènes de la vie urbaine, très communes à l'époque, le sont encore dans toutes les villes africaines. Exposer ces anciennes photographies aux côtés d'autres montrant la vie quotidienne actuelle en Afrique serait une excellente manière de recréer des liens entre les communautés urbaines.

graphe, donc avec nous qui regardons son image. Ces petites photos nous font voir un *usage* de la ville, une manière d'être *en ville*, une forme d'existence immatérielle dont ne peuvent rendre compte ni la topographie, ni l'histoire, ni la sociologie mais que chacune d'elles et toutes ensemble expriment avec objectivité, à la manière d'un roman de Georges Perec.

Marcher, écrit Michel de Certeau, c'est énoncer, se distinguer, choisir son chemin, prendre sa liberté. Comparant la marche à une « énonciation piétonnière »¹⁶⁴, il montre comment les individus qui marchent dans la ville s'approprient l'espace urbain et échappent ainsi au dispositif disciplinaire qui le gère. Il conçoit les « pratiques de l'espace » comme un *usage* de la cartographie urbaine qui donne des valeurs aux parcours empruntés, un « art de faire » relatif à une norme, une « rhétorique cheminatoire » qui se joue dans l'espace géométrique des urbanistes pour mieux s'en écarter, c'est-à-dire pour le rendre habitable :

*« La marche affirme, suspecte, hasarde, transgresse, respecte, etc., les trajectoires qu'elle « parle ». Toutes les modalités y jouent, changeantes de pas en pas, et réparties dans des proportions, en des successions et avec des intensités qui varient selon les moments, les parcours, les marcheurs. Infinie diversité de ces opérations énonciatrices »*¹⁶⁵.



¹⁶⁴ de CERTEAU Michel, *op.cit.*, chapitre VII et en particulier pp. 147-154.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 150-151.

Aujourd'hui, quantité de livres et de sites internet publient des photographies anciennes et des cartes postales montrant la physionomie ancienne des grandes villes. Les premiers films de l'histoire du cinéma montrant les villes européennes au début du XX^e siècle sont à nouveau projetés, édités en DVD ou mis en ligne sur *Youtube*¹⁶⁶. Ces images n'intéressent pas seulement les historiens mais aussi un vaste public qui, à les regarder, découvre les bouleversements majeurs de la vie quotidienne dont il n'avait pas conscience auparavant. Lorsqu'un jeune citadin habitant une rue déserte encombrée de voitures découvre une carte postale montrant la même rue moins de cent ans auparavant, où les enfants jouaient sans danger sur la chaussée, où de nombreux passants achetaient toutes les marchandises utiles dans les magasins dont les étals encombraient les trottoirs, il constate inmanquablement que les automobiles ont chassé les enfants et que les supermarchés ont fermé les commerces familiaux. Il prend conscience que quelque chose qu'il identifie mal a été perdu et que son propre mode de vie est construit sur cette disparition. Le succès récent du film *Lumière ! L'aventure commence* composé d'une centaine de vues réalisées par les frères Lumière et leurs opérateurs entre 1895 et 1905¹⁶⁷, témoigne de l'engouement du public actuel pour les images d'un passé décomposé. En 1946 déjà, Nicole Vedrès réalisait un film de montage intitulé *Paris 1900* qui a connu lui aussi un large succès et dont André Bazin disait : « Le cinéma est une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre. *Paris 1900* marque l'apparition de la tragédie spécifiquement cinématographique, celle du Temps deux fois perdu¹⁶⁸ ». En 1956, un jeune cinéaste d'origine chinoise, Georges Yu, réalise un film sur Liège, sa ville d'adoption. Quarante ans plus tard, le film oublié est retrouvé et à nouveau projeté. Il passionne les Liégeois qui redécouvrent une façon de vivre en ville qu'ils ne connaissaient plus. Georges Yu entreprend alors un nouveau film qui revisite les lieux du premier, qui montre les transformations subies par la ville et surtout comment la vie quotidienne des citadins a été bouleversée en profondeur. *Les rues de Liège, balade à deux temps* (1956-1996) est bien plus qu'une simple chronique de la vie liégeoise. Ce film exerce une fonction nouvelle : il enclenche un

¹⁶⁶ Comme par exemple l'ensemble des vues cinématographiques prises par les opérateurs des frères Lumière.

¹⁶⁷ La sélection et le montage de ces films ont été opérés par Thierry Frémaux, actuel directeur du festival de Cannes et de l'Institut Lumière à Lyon.

¹⁶⁸ BAZIN André, « À la recherche du temps perdu : « Paris 1900 » » (1948), repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* Tome 1, « Ontologie et langage », Paris, Éditions du Cerf, 1958, pp. 41-43. Voir aussi à ce sujet l'expérience conduite par Françoise Lempereur et relatée (*infra*, pp. 126-127) consistant à projeter devant les habitants d'un quartier de Seraing un film montrant la procession telle qu'elle se déroulait dans ce quartier en 1952.

processus identitaire puissant. Le public qui le regarde comprend que ce « temps deux fois perdu » dont parle Bazin l'a d'abord été dans la réalité avant de l'être dans le film.

Benjamin disait qu'avec la reproduction des œuvres d'art, les masses étaient devenues aptes à percevoir l'écart entre l'original et sa reproduction¹⁶⁹. Il en va de même avec la redécouverte des images de la vie quotidienne dans le passé. Le public qui les compare à son présent acquiert une compétence nouvelle qui lui permet de comprendre quelles sont les causes de la transformation du mode de vie dont il a hérité. Il comprend qu'il y a d'autres manières de vivre en ville. Il comprend que cette transformation n'est pas seulement due à des causes techniques ou économiques, qu'il y a aussi des raisons politiques. Une telle aptitude à mesurer cet écart lui permet de savoir d'où il vient et où il vit, mais aussi qu'une autre politique urbanistique est possible qui pourrait, en partie du moins, restaurer le lien entre les citadins et leur ville. En jetant des ponts entre le passé et le présent, les archives photographiques et filmiques ont cette capacité d'agir sur le public qui les découvre et de lui faire prendre conscience qu'un autre avenir est possible.

Ces images anciennes, par ce qu'elles montrent autant que par leur usage et la place qu'elles occupent aujourd'hui dans l'imaginaire social, ont considérablement élargi la notion de patrimoine culturel immatériel bien au-delà du folklore traditionnel et y ont intégré la plupart des formes de la vie moderne. Néanmoins, il convient, à ce stade de la réflexion, de se demander à partir de quand un mode de vie devient patrimonial. À nouveau, les images photographiques et filmiques anciennes et plus particulièrement vernaculaires apportent quelques éléments de réponse à cette question. Il suffit de regarder divers albums et films de famille des années 1920 aux années 1970 pour constater qu'ils contiennent une multitude d'informations sur les modes de vie dans ce qu'ils ont de constant d'une part, de changeant d'autre part. Dans les albums photographiques de la plupart des familles belges, on trouve, par exemple, des photos des vacances à la mer, avec ses traditions (les châteaux de sable, les fleurs en papier, les promenades à dos d'âne ou en *cuisse*) et ses différences (la mode des maillots et des seins nus). La quantité et la récurrence de ces images montre que quelque chose – qu'il convient de déterminer précisément – s'est maintenu au fil du temps et constitue aujourd'hui un socle identitaire commun dans lequel peuvent se reconnaître les membres d'une communauté (au sens strict la famille mais aussi, au sens large, l'ensemble des vacanciers habituels de telle cité balnéaire, si pas de toute

une région côtière comme la côte belge où persistent depuis des décennies les mêmes traditions de loisirs partagés par des générations d'enfants). La construction identitaire des vacances à la mer apparaît de façon plus marquée encore dans le travail photographique de Rineke Dijkstra qui a photographié systématiquement des adolescents en maillot de bain sur les plages de divers pays d'Europe. Choissant de photographier dans la même posture, dos à la mer, des adolescents inquiets et incertains de l'image de leur corps en maillot de bain, la photographe néerlandaise montre que les vacances à la mer sont devenues une expérience commune vécue par ces jeunes au moment où se construit leur identité sociale. Par le choix du sujet, de la pose et des couleurs vives, le travail photographique de Rineke Dijkstra s'inscrit nettement dans les normes esthétiques des photos de famille, faisant ressortir tout ce qui a été transmis de génération en génération. Il contribue ainsi à faire reconnaître les séjours à la mer comme un patrimoine culturel immatériel constitutif de l'identité de millions de jeunes du monde entier.

Les immenses collections d'archives photographiques et filmiques, anciennes ou récentes, constituent assurément un patrimoine matériel qui doit être conservé. Cependant, mieux que tout autre document, elles nous rappellent et nous font voir tout ce qui, dans une culture donnée, est foncièrement immatériel et donc, par définition, impossible à conserver. Elles jouent à ce titre un rôle identitaire essentiel qu'ont très bien compris tous ceux que passionnent ces images, que ce soit par simple nostalgie ou par intérêt historique. Elles répondent à cet éternel besoin qu'ont les gens de toutes origines de savoir d'où ils viennent, où ils vivent et ce qui les relie au passé. Ils savent que ce passé n'est plus et n'aspirent sans doute pas à le revivre. Mais, qu'ils le regrettent ou qu'ils s'en réjouissent, ils savent aussi qu'ils ont hérité de toute une culture immatérielle en grande partie disparue dont ils perçoivent, plus ou moins consciemment, les traces visuelles. Une telle prise de conscience a d'importants enjeux politiques. Elle peut être récupérée par un discours populiste au nom du sempiternel « c'était mieux avant ». Elle peut aussi nourrir une réflexion approfondie sur les causes de l'évolution culturelle, sociale et économique de la société et, par là, loin de tout défaitisme, faire comprendre qu'une autre évolution est toujours possible.

¹⁶⁹ BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 279.