

La famille du mâle L'idéologie domestique dans *The Family of Man*

Marc-Emmanuel Mélon

Centre de recherche sur les Arts du Spectacle, le cinéma et les arts visuels

Université de Liège

Référence de cet article (mention obligatoire) :

MÉLON, Marc-Emmanuel, «Die Familie des Mannes. Die häusliche Ideologie in "The Family of Man"» (The Patriarchal Family. Domestic Ideology in "The Family of Man"), in Jean BACK & Viktoria SCHMIDT-LISENHOFF (Hg.) «*The Family of Man* 1955-2001. Humanismus und Postmoderne : Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung», Marburg, Jonas Verlag, 2004, pp. 56-79.

À la fin du parcours de l'exposition *The Family of Man* mise en scène par Edward Steichen au Museum of Modern Art de New York, là où la boucle se refermait et où le visiteur revenait à son point de départ, se trouvait une célèbre photographie de W. Eugene Smith intitulée *The Walk to the Paradise Garden*. D'un style mièvre et édulcoré, cette image montre deux enfants de dos, se tenant par la main et marchant vers la lumière au sortir d'un petit bosquet. Son titre hautement symbolique¹ évoque l'idée de passage, de transition entre l'ombre, d'où sortent les enfants, et la lumière associée au paradis. La place qu'elle occupait dans l'exposition du MoMA, juste avant la dernière image représentant un bouillonnement d'eau, est singulière. Elle clôturait le parcours en même temps qu'elle en indiquait un possible recommencement.

La photographie de Smith date de 1946. Refusée par *Life*, elle fut publiée dans *U. S. Camera* en 1947. Mais c'est sa présence dans *The Family of Man* qui lui donna son immense popularité. Smith reçut du monde entier des milliers de demandes de tirages. Le critique Ben Maddow note que : « People saw it as symbolic for a better life for coming generations ; as an opening in the darkness ; the nostalgia of the future. »² Favorisée par son titre évocateur, l'image acquiert une dimension allégorique dont s'emparent les publicitaires et les propagandistes. Le *U. S. Information Service*, l'organe de propagande de l'administration américaine, qui organisa notamment la présentation de *The Family of Man* à Moscou en 1959, utilisa la photo de Smith pour illustrer un livre intitulé *What is Democracy ?* La *Ford Motor Company* l'intégra dans une campagne publicitaire sous le slogan : « Their Future Is At Our Fingertips. »

Comme toute allégorie, la photographie de Smith a aussi un sens caché : elle signifie autre chose que ce qu'elle montre. Sous le premier niveau de sens énoncé par Ben Maddow (l'espoir d'une vie meilleure, la « nostalgie du futur »), il en est un autre, peu lisible pour qui ne connaît pas les circonstances de la prise de vue telles qu'elles ont été racontées par Smith lui-même. En 1945, Smith avait été grièvement blessé par un obus sur une île du Pacifique où il accompagnait les G.I's. Le magazine *Life* avait publié son reportage et à la fin de celui-ci, on pouvait voir une photo montrant Smith lui-même, blessé à la main gauche, à la bouche et au nez. Sa convalescence fut longue et très douloureuse. On devait lui faire des injections de morphine pour qu'il puisse supporter la douleur. Après un an de totale inactivité, il pensait que, avec sa main gauche mutilée, il ne pourrait plus jamais travailler. Selon un processus bien connu, la blessure physique créa une blessure psychique, un traumatisme générateur d'angoisse. Un jour, Smith décida de surmonter ce traumatisme et de

photographier ses enfants. Il attendit le départ de sa mère, de sa femme et de sa fille aînée. Smith a raconté comment la photo a été prise :

« The children in the photograph are my children, and on the day I made this photographic effort, I was not sure I would be capable for ever photographing again. [...]

« I fought to give my mangled left hand a strength and control it didn't have, and to wish I tried to add by twisting my whole body in awkward leverage behind it, the pain and the nerves and the fear and the inadequate fumbling left me trembling, sweating, and coldly hunched in cramp. The taste of this passion mingled with the ugly taste of infection serum that, constantly draining from my head injuries, flowed down inside my throat, and that outside flowed down my cheeks and across my lips. My nerves harshly screamed to my mind to fling the camera down, to shirk the damn trial, to run out of the place. I held quiet, holding in, holding on ; the children in the next room were laughing. I whispered out, silently, to myself, and I let the quieting strength of the still playing music rest me another moment. Finally the camera was loaded.[...].

« As we walked I tried grasping the focusing barrel of the camera with my contorted left hand, going through all of the motions except for the actual taking of the photograph. Each time I bent my head forward to focus, the infection drainage would splash into the camera, obscuring the clarity of the image on the groundglass [...].

« [The children] approached a clearing roughly arched by the trees, and I became acutely sensitive to the lines forming the scene and to the bright shower of light pouring into the opening and spilling down the path towards us. Pat saw something in the clearing, he grasped Juanita by the hand and they hurried forward. I dropped a little farther behind the engrossed children, then stopped. Painfully I struggled — almost in panic — with the mechanical iniquities of the camera... I composed the setting as I labored... tried to, and did ignore the sudden violence of pain that real effort shot again and again through my hand, up my arm, and into my spine... swallowing, sucking, gagging, trying to pull the ugly tasting serum inside, into my mouth and throat, and away from dripping downward into the camera where it would obscure the clarity of the image... preparing, testing, checking the approaching merger of the subject factors... tensing tighter and tighter the delicate pressure on the shutter release, trying to anticipate in time to defeat my reaction lag... and as the children stepped in space to complete my foreseen composition, I pressed the camera release to retain the image of that instant — to hold secure on film the vision of this minute fraction of time floating within eternity. »³

Souffrant mentalement d'une trop longue inactivité, Smith est tombé dans une profonde dépression. Si le danger auquel il a été exposé a effectivement disparu (la guerre est finie), il a intériorisé une autre menace, conséquence de la première : il croit ne plus être capable de photographier. Son témoignage et l'insistance avec laquelle il décrit ses blessures à la tête et à la main gauche laissent percevoir un sentiment de *castration* : aux blessures physiques d'où s'écoule une infection de mauvais goût, s'ajoute un sentiment d'impuissance, que « l'effort photographique » ici fourni a pour but de surmonter. L'image qui en résulte est le produit d'un acte photographique à haute valeur symbolique. Smith devait prendre cette photo afin de « renaître » à la photographie et (se) prouver qu'il était encore capable de photographier. Il n'est pas anodin que Smith ait attendu le départ de sa mère et de son épouse avant de photographier ses propres enfants marchant devant lui, au sortir du bois. Il apaise de la sorte son angoisse en jouant symboliquement la scène originale et

traumatisante de la naissance et de la séparation avec sa propre mère. L'image, qui montre deux enfants sortir d'un trou sombre et avancer vers la lumière, illustre explicitement cette « renaissance » du photographe. Elle devient la réponse symbolique à une blessure à la fois physique et mentale qu'elle a pour fonction de cautériser, de cicatriser. Sur la plaie physique réelle de Smith, comme sur son sentiment d'impuissance, l'image opère comme des points de suture : elle recoud la blessure, elle prouve au photographe qu'il peut encore photographier.

Pour comprendre la portée de cette image et voir en quoi elle constitue une réponse symbolique à une profonde angoisse de castration, il n'est pas inutile de faire retour brièvement à la théorie freudienne de l'angoisse. La théorisation du phénomène de l'angoisse apparaît très tôt dans la réflexion de Freud (dès 1894) et va évoluer en plusieurs phases, reprises et commentées dans l'ouvrage de synthèse qu'il publie en 1926 : *Inhibition, symptôme et angoisse*⁴. En un premier temps, Freud associe l'angoisse à une libido insatisfaite empruntant un autre chemin et s'exprimant notamment par le processus du refoulement, un des divers mécanismes de défense qu'utilise l'appareil psychique pour écarter certaines représentations jugées inacceptables par la conscience. Freud analyse la phobie du petit Hans, qui a peur des chevaux qui peuvent le mordre. Il y voit la substitution d'un danger contre lequel l'enfant peut se prémunir à un danger devant lequel il ne peut fuir, un danger extérieur, une menace que Freud associe à la Loi du Père, à l'origine du complexe de la castration. Il distingue alors l'angoisse de réel (ressentie face à un danger extérieur : angoisse de castration) de l'angoisse névrotique ou pulsionnelle qui naît de l'incapacité du sujet à affronter le danger. Pour Freud, toute angoisse devant un danger réel trouve son origine dans l'angoisse de castration. Celle-ci ne se limite pas à la peur de la perte du pénis, elle est étendue à l'expérience générale de la perte d'objet, et à la première expérience de cette perte : la séparation avec la mère, au moment du sevrage et, avant cela, comme l'a soutenu Otto Rank (que Freud conteste), lors du traumatisme de la naissance⁵. L'angoisse ressentie devant un danger extérieur serait donc toujours, selon Freud, une angoisse de séparation : perte d'objet, castration, séparation avec la mère, perte d'amour, « exclusion de la horde », mort.

* *
*

Sans généraliser outre mesure le cas d'espèce tout à fait singulier que représente *The Walk to the Paradise Garden*, ni en limiter la portée à un simple problème d'ordre strictement personnel, on peut reconnaître dans la photographie de Smith l'image emblématique de l'ensemble de l'exposition *The Family of Man* dans laquelle elle occupe une place déterminante. En effet, l'exposition de Steichen se présente comme une vaste allégorie structurée en plusieurs niveaux de sens superposés. Sous son discours le plus explicite, édificateur, humaniste et universaliste, lisible dès le prologue de Carl Sandburg (« There is only one man in the world and his name is All Men »), s'énonce un sens second qui transparaît encore aujourd'hui à travers la trame de l'exposition et plus encore à l'analyse de la mise en scène de Steichen pour le MoMA. Comme la photo de Smith, l'exposition a pour fonction d'apporter une réponse symbolique et positive à la profonde angoisse que tout individu peut ressentir au fond de lui-même : l'angoisse de la séparation, de la perte du lien social et de tous les dangers qui en résultent. La famille et en particulier le lien avec la mère constituent le meilleur rempart contre tous les fléaux qui peuvent s'abattre sur l'humanité : la solitude, la misère, la souffrance et finalement la destruction ultime dont nous menace la bombe. Cependant, il importe surtout de voir que ce second niveau de sens, qui donne à une angoisse individuelle une dimension collective, est lui-même idéologiquement déterminé par un troisième discours sous-jacent, profondément enfoui, et qui concerne spécifiquement la société américaine des années cinquante.

Opposant les valeurs antinomiques du Bien et du Mal, l'exposition présente le destin de

l'humanité de façon manichéenne. D'une part, le couple, le mariage, la famille, la maternité et l'enfance sont associés à ces valeurs positives que sont le travail et la vie sociale, la musique et la danse, l'instruction et la science, la communauté et la foule, la religion et le sacré. D'autre part, elle dénonce, non sans emphase, ces plaies de l'humanité que sont la solitude et la misère, la violence et la souffrance, la mort et la guerre, jusqu'à la destruction ultime dont nous menace la bombe. À ces fléaux répondent l'espoir que représentent pour le monde les Nations Unies et l'enfance, qu'illustre la photo de Smith en fin de parcours. En somme, ce double volet thématique oppose tout ce qui coupe, blesse, sépare et divise d'une part, et tout ce qui soude, réunit et cicatrise d'autre part. Contre la bombe : l'ONU ; contre la violence : le sacré ; contre la solitude : la préservation du lien avec la mère ; et contre tous ces fléaux : la famille. L'exposition se présente ainsi comme un rituel prophylactique destiné à écarter tous les dangers, toutes les menaces de déstabilisation qui pèsent à la fois sur l'individu et la société. Dans un tel dispositif, la famille apparaît comme un fétiche pouvant répondre symboliquement à une profonde angoisse individuelle et collective elle-même symbolisée par le péril nucléaire qui menace la société tout entière. En réponse à cette angoisse, l'exposition multiplie les images de corps entrelacés, qui s'aiment ou qui souffrent, et dispose devant la grande photo de l'Assemblée des Nations Unies, sous les mots d'Ovide : « We two form a multitude », une série de couples de toutes origines, de toutes races et de toutes classes sociales. Tel est le discours que Steichen adresse à l'Amérique et au monde : la famille est garante de la paix mondiale.

Il est remarquable que la plupart des femmes représentées dans l'exposition soient des mères, et qu'une des rares photos prises par Steichen lui-même représente précisément sa mère, debout sur le perron de la maison, portant en ses mains un gâteau. Dans le catalogue de l'exposition, cette photo est superposée à l'image d'un champ de blé. C'est l'image par excellence de la Mère Nourricière qui protège en même temps qu'elle offre un peu de chaleur humaine et de réconfort. Cette photo se trouve dans la section relative à l'alimentation et au repas, où apparaissent d'autres images de femmes, des porteuses d'eau (Ruth Davis ; E. Sved) ou d'autres qui préparent le pain (Walter Sanders ; Vito Fiorenza).

L'importance du personnage de la mère dans la thématique de l'exposition était inscrite dès l'entrée du MoMA, dans l'escalier arrivant au plateau occupé par *The Family of Man*. Là, se trouvaient deux petites photos côte à côte, montrant l'une le visage d'une femme africaine, avec des scarifications ornementales sur le front, l'autre une petite sculpture préhistorique que les archéologues appellent la Dame de Brassempouy. Cette petite tête sculptée porte sur la tête une sorte de voile décoré de lignes parallèles, créant un motif comparable aux scarifications sur le front de l'Africaine. Il s'agit probablement d'une déesse de la fécondité comme c'était souvent le cas à l'époque préhistorique. Outre l'idée du brassage des époques et des cultures au sein d'une seule et utopique grande famille des hommes, la juxtaposition des deux images assimile le visage de l'Africaine à celui d'une déesse mère. Dès le départ, l'exposition insiste sur cette idée : toute femme est une mère, toute femme est vouée à la fécondité. Progressant dans l'escalier, le visiteur découvrirait ensuite la grande photo de Wynn Bullock montrant un paysage de mer sous un soleil crépusculaire, et sur laquelle était collée la photo du ventre et des seins gonflés d'une femme enceinte. Ce montage était accompagné d'une phrase tirée de la Genèse : « Et Dieu dit : que la lumière soit. ». Après être passé sous un portique dont les jambages étaient couverts d'une foule de visages, le visiteur se trouvait immédiatement, sans transition, devant le panneau transparent sur lequel était accrochée la séquence consacrée au mariage, structurée en trois phases : première rencontre, cérémonie, maternité. Ce passage sans transition de la figure de la déesse mère à la maternité illustre clairement celui de la mère à l'épouse, en tant que celle-ci est une future mère.

Vient ensuite la séquence relative à la naissance, réalisée par l'assistant de Steichen, Wayne Miller, et qui se termine par la photo impressionnante de l'enfant qui vient de naître, que le

gynécologue soulève par un pied. Image explicite du trauma de la naissance, qui arrache littéralement l'enfant au corps de sa mère, auquel le cordon ombilical le retient encore.

Après la longue séquence relative à l'enfance viennent les séquelles, quasi névrotiques, de cet arrachement originel : des enfants seuls, abandonnés, apeurés, vivant dans la misère et la violence. Une des images de la séquence est différente des autres : dans une grande ville américaine, un petit enfant dans son costume chic marche tête baissée à côté de sa mère, qui ne le tient pas par la main. Ce non-geste, qui dit l'absence d'affection, explique tout le reste. Plus loin dans l'exposition, une nouvelle séquence consacrée à la maternité précède la longue suite des fléaux qui accablent l'humanité : la solitude, la misère, la faim, la souffrance. Ce sont toujours les femmes ou les enfants qui en sont les premières victimes. Si la femme a faim (*Migrant Mother* de Dorothea Lange) ou si elle est seule, alors elle ne peut plus assumer son rôle de mère nourricière. C'est tout l'édifice social qui risque de s'effondrer. Comme l'a dit Victor Burgin⁶, citant Mélanie Klein : la solitude est une nostalgie de la plénitude avec la mère.

Toute l'exposition apparaît alors comme une tentative frénétique de collectiviser une angoisse individuelle. Pour cicatriser la blessure originelle de la séparation avec la mère et l'angoisse qui en résulte, Steichen multiplie les images de couples étroitement enlacés, de familles unies, de relations sociales épanouies. La justice et la spiritualité, la communauté scientifique, l'enseignement, la démocratie, les Nations Unies et enfin la foule sont l'expression parfaite de cette protection sociale dont l'individu a besoin pour subsister et pour se protéger du traumatisme originel.

Ce processus de cicatrisation ne s'opère pas seulement sur le plan thématique. Sur le plan scénographique, l'exposition du MoMA, remarquablement mise en scène par Steichen et son assistant Wayne Miller, est aussi conçue sur la double idée de la coupure et de la suture. Traitée comme un montage (au sens cinématographique du terme), l'exposition inverse le dispositif de la salle de cinéma dans laquelle le spectateur est immobile et les images en mouvement, au profit de ce que j'ai appelé par ailleurs un « contre-film »⁷, dispositif qui fait bouger le visiteur devant une série d'images fixes. Ce mouvement du visiteur est soigneusement dirigé et régulé de manière à constituer, à partir d'images photographiques irréductiblement singulières, l'unité et la cohérence du discours. En imposant à son visiteur un itinéraire en boucle précis (un fil) au bout duquel il revient à son point de départ, en le contraignant à effectuer plusieurs mouvements circulaires (autour de la ronde des enfants par exemple), à suivre certaines directions, à passer par des chicanes étroites et à adopter sur certaines perspectives un point de vue déterminé, le parcours contraint le visiteur à rapprocher les images, à reconnaître des continuités, à percevoir des oppositions. L'usage du support transparent et de ses possibilités de « surimpression » d'images aux thématiques complémentaires, l'accrochage au sol ou au plafond de certaines photographies, les variations de format (du panneau mural au 18x24), les effets de perspective et de profondeur de champ qui associent des images proches et d'autres disposées plus loin, les nombreux interstices entre les panneaux tranchant subitement le fil thématique pour faire surgir, à l'arrière-plan, son contrepoint visuel, tous ces moyens scénographiques favorisent la logique d'inférence, établissent de nouveaux rapports et contribuent ainsi à l'unité discursive de l'ensemble. Là où l'image photographique, indiciaire, tranchée par le cadre et séparée de son référent, relève ontologiquement de l'extraction et de la coupure⁸, la mise en scène de Steichen et Miller cimente l'unité idéologique du discours par le biais de l'association et de la suture.

* *
*

Perceptible dans la scénographie de l'exposition, le deuxième niveau de sens ici décrit est lui-

même historiquement déterminé par une nécessité idéologique. Il y a, sous cette opération de suture collective d'une angoisse individuelle, un troisième discours qui sous-tend l'ensemble. Ce troisième niveau de sens ne se remarque que dans quelques images seulement et n'est pas intelligible aujourd'hui pour celui qui méconnaît l'état de la société américaine au milieu des années cinquante. Il faut, pour le percevoir, ne pas se contenter d'analyser la structure de l'exposition (même si une telle analyse se justifie toujours), mais faire retour sur l'histoire de l'Amérique à l'époque de la guerre froide. Car il ne suffit pas de comprendre que le culte de la famille et la prégnance du rapport à la mère répondent à une angoisse sociale. Encore faut-il se demander de quoi cette angoisse est-elle le symptôme, et si l'exposition n'aurait pas pour but d'en éradiquer la cause profonde. Il s'agit donc de bien voir que le discours idéologique latent de *The Family of Man* répond à une nécessité historique, politique et sociale.

À la veille de l'ouverture de l'exposition au Museum of Modern Art de New York, la société américaine du milieu des années cinquante présente un double visage, l'un souriant et l'autre anxieux, l'un qui badine et l'autre qui craint. D'un côté la face rayonnante et naïve de l'Amérique de la prospérité économique, de l'abondance et du *Baby Boom* illumine les *suburbs*, les banlieues cossues des grandes villes américaines. Elle sourit à la télévision, dans les magazines illustrés (*Life*, *Look*, *Fortune*, etc.), dans la publicité pour le frigidaire et l'électroménager et dans certaines comédies hollywoodiennes comme *Peyton Place* (1957), de Mark Robson ou, sur un ton plus ironique, *The Long Long Trailer* (1954) de Vincente Minnelli. L'autre face de cette tête de Janus ne se dévoile que de façon détournée. C'est un visage effrayé par la guerre froide, le maccarthysme, le pouvoir de la science et, depuis que les Soviétiques ont acquis la bombe H, la menace d'une guerre nucléaire sur le propre sol de l'Amérique. Cette angoisse sous-jacente s'exprime à la fois dans les multiples films de prévention contre une attaque nucléaire⁹, dans la chanson populaire, ainsi que dans les films de science-fiction, prolifiques dans les années cinquante (voir entre autres les films de George Pal qui présentaient une possible invasion soviétique sous la forme d'une attaque martienne).

Elaine Tyler May a montré comment, à l'époque de la guerre froide, l'idéologie domestique domine la société américaine¹⁰. La famille nucléaire vivant dans le *suburban home*, la maison de banlieue chic équipée de tout le confort ménager, devient le mode de vie idéal adopté par les foyers qui en ont les moyens, ou rêvé par ceux qui ne les ont pas. Au sein de la famille idéale, les rôles sont clairement partagés entre les sexes : l'homme est le *breadwinner* qui passe sa journée au bureau, l'épouse est le *homemaker* qui s'occupe des enfants et entretient la maison. Comme en témoignent les nombreux couples interrogés lors d'une enquête menée en 1955 par E. Lowell Kelly, « both men and women stressed the responsibilities of married life as a source of personal fulfillment rather than sacrifice. »¹¹ Au mariage sont associées les vertus civiques et morales qui constituent presque le programme de *The Family of Man* : « responsibility, community spirit, respect for children and family life, reverence for a Supreme Being, humility, love of country. »¹² Surtout, ce mode de vie donne à ses adeptes un puissant sentiment de sécurité. Dans l'Amérique de la guerre froide, le *home* semble constituer le dernier territoire que l'individu puisse contrôler et offrir le meilleur refuge aux multiples dangers du monde extérieur, particulièrement face à la menace atomique. Elaine Tyler May donne une image emblématique de ce phénomène : durant l'été 1959, un jeune couple s'est marié et a passé sa lune de miel dans un abri antiatomique. May conclut : « This is a powerful image of the nuclear family in the nuclear age : isolated, sexually charged, cushioned by abundance and protected against impending doom by the wonders of the modern technology. »¹³ Selon un processus bien connu et particulièrement représentatif de la mentalité américaine, on apporte à un problème foncièrement public et politique une solution privée et domestique.

On sait bien que, sous son discours utopiste, moraliste et internationaliste, *The Family of Man* concerne moins une soi-disant famille planétaire inexistante que l'idée américaine de la famille,

présentée comme le noyau idéal de toute vie sociale. Cette idée, qui semble concorder parfaitement avec la réalité et les aspirations de la société américaine, l'exposition l'élargit de la sphère domestique — la famille gardienne des valeurs sociales —, à celle de la planète tout entière — la grande famille des peuples qu'est l'Organisation des Nations Unies, garante de la paix mondiale. Aux grandes photos de famille qui occupent le centre de l'exposition du MoMA répond la photo murale de l'Assemblée Générale de l'ONU que Steichen dispose juste après l'image en couleur de l'explosion atomique. Le discours de *The Family of Man* répond ainsi positivement à l'angoisse des Américains. Il donne à l'idée de famille la dimension planétaire et politique dont elle a besoin pour faire face aux multiples dangers extérieurs.

Pourtant, contrairement à ce que pensent nombre d'observateurs et de commentateurs de la société américaine des années cinquante, l'idéologie domestique est moins une réponse au péril nucléaire que l'instrument de la propagande anti-communiste américaine¹⁴ (et donc moins une conséquence qu'une cause de la guerre froide). La famille en tant que première bénéficiaire du progrès et de l'abondance devient la valeur sociale forte que la propagande américaine oppose au concept de classe qui sous-tend l'idéologie communiste. L'expression la plus claire d'une telle utilisation de l'idéologie domestique comme arme de propagande dans le contexte de la guerre froide est certainement le célèbre *Kitchen Debate* de Moscou en 1959. Le jour de l'inauguration de la fameuse *American National Exhibition* à Moscou, on vit le numéro un soviétique Nikita Khrouchtchev et le vice-président américain Richard Nixon discuter dans un stand où était reconstituée une cuisine américaine typique. Ils n'ont pas parlé des relations entre les deux superpuissances, ni de bombes, ni de missiles, mais ont échangé leur point de vue sur les avantages de la machine à laver, de la télévision et de l'électroménager. Richard Nixon établit la supériorité de l'Amérique en quelques chiffres :

« There are 44 000 000 families in the United States. Twenty-five million of these families live in houses or apartments that have as much or more floor space than the one you see in this exhibit. Thirty-one million families own their own homes and the land on which they are built. America's 44 000 000 families own a total of 56 000 000 cars, 50 000 000 television sets and 143 000 000 radio sets. And they buy an average of nine dresses and suits and fourteen pairs of shoes per family per year. [...] The United States, the world's largest capitalist country, has from the standpoint of distribution of wealth, come closest to the ideal of prosperity for all in a classless society. »¹⁵

Dans une société prétendument « sans classe », les signes visibles de la prospérité de l'Amérique se comptent en nombre de biens que chaque famille peut posséder (maison, voitures, télévisions, radios et vêtements). Nixon oppose au système communiste fondé sur la dictature d'une classe sur les autres le modèle capitaliste de la consommation et une société soi-disant « sans classe » dont le noyau est la famille. Cent mètres plus loin se trouvait la version moscovite de *The Family of Man*.

Comme le propos de Nixon le laisse entendre, l'idéologie domestique n'est pas seulement l'instrument de la propagande anti-communiste : elle répond d'abord à une exigence économique. La femme au foyer s'occupant de ses enfants et du confort de sa maison ne devrait avoir d'autre souci que de consommer. Comme le prouvent les chiffres avancés par le Vice-Président, mais aussi les innombrables publicités parues dans les magazines illustrés et vantant les mérites d'une gamme de produits limitée au confort ménager, la *Family Life* américaine est à la fois la condition de possibilité en même temps que la meilleure garante de la société de consommation. L'idéologie domestique centrée sur le modèle social de la famille est donc indissociable de ce que Warren Susman et nombre d'observateurs ont appelé la *culture de l'abondance*, favorisée par les moyens de communication de

masse qui diffusent largement les images d'un mode de vie aisé, confortable et insouciant.

Cependant, même si un grand nombre de foyers américains ont adopté un mode de vie conforme à l'idéologie domestique, il ne faut pas se méprendre sur la réalité de la société américaine qui connaît, de façon moins visible et plus souterraine, une grave crise interne. En effet, l'ordre social structuré autour de la famille et de la répartition des rôles entre les sexes est moins une réalité qu'une image d'Épinal brandie comme modèle social idéal. Le péril nucléaire et la guerre froide ne sont pas les seuls dangers qui menacent l'Amérique. Une autre forme d'angoisse, plus diffuse que l'angoisse d'une guerre nucléaire, se fait ressentir sur le plan familial, et plus particulièrement sur celui du rapport entre les sexes : depuis la guerre, l'émancipation féminine et le travail des femmes provoquent la crainte de l'éclatement de la famille et la peur de la solitude du mâle. Comme le dit Elaine Tyler May,

«The depression had brought about widespread challenges to traditional gender roles that could have led to a restructured home. The war intensified these challenges, and pointed the way toward radical alterations in the institutions of work and family life. Wartime brought thousands of women into the paid labor as men left to enter the armed forces. After the war, expanding job and educational opportunities, as well as the increasing availability of birth control, might well have led to delayed marriages, fewer children, or individuals opting out of family life altogether. Indeed,, many moralists, social scientists, educators and other professionals at the time feared that these changes would pose serious threats to the continuation of the American family. (...) The postwar american society experienced a surge in family life and a reaffirmation of domesticity resting on distinct roles for women and men in the home.»¹⁶

Durant la Seconde Guerre mondiale, alors qu'une majorité d'hommes sont au front, les femmes restent au pays où elles remplacent leur mari à l'usine. La plupart d'entre elles découvrent pour la première fois le monde du travail, avec ses contraintes mais aussi avec ses avantages : la femme américaine gagne l'argent de la famille, elle s'émancipe de son rôle traditionnel de femme au foyer et acquiert une certaine autonomie. À leur retour de la guerre, les hommes réintègrent l'usine et les femmes sont renvoyées à la maison. Cependant, on constate que le phénomène est de courte durée. Au cours des années cinquante, de plus en plus de femmes travaillent et leur nombre dépasse très vite celui du temps de guerre. Il s'ensuit une perturbation profonde du rapport entre les sexes dans la société américaine. L'homme, le sexe que l'on dit fort, sent s'ébranler petit à petit sa position dominante au sein de la structure familiale. Il est confronté à l'autonomie grandissante de son épouse et ressent un sentiment d'impuissance de plus en plus marqué.

Pourtant, on assiste à un réel engouement pour le mariage et la parenté et pour une forme de vie familiale recentrée sur la famille nucléaire. Le nombre de mariages augmente, le taux de divorce diminue, les femmes se marient de plus en plus jeunes (à environ vingt ans en 1960) et sont de moins en moins nombreuses à entreprendre des études supérieures. À une époque où de plus en plus de femmes travaillent, où elles bénéficient d'opportunités pour s'instruire et apprendre un métier et où le système de contrôle des naissances est de plus en plus fiable, la majeure partie de la population adopte une attitude sécuritaire conforme à l'idéologie domestique et choisit un mode de vie fondé sur le mariage, le confort matériel et une nette distinction des rôles dévolus à chaque sexe : l'homme au travail et la femme au foyer.

Cette réaction sécuritaire, si elle tend à cacher les causes du problème et de l'anxiété, ne les supprime pas pour autant. En fait, l'image publicitaire de la femme maîtresse chez elle, bénéficiant du confort ménager et s'occupant des enfants, occulte à peine la réalité du travail des femmes. Le débat « les femmes doivent-elles travailler ? » est un écran de fumée qui sert à masquer la réalité du travail

féminin. William H. Chafe a montré que, statistiquement, la majorité des femmes mariées de trente-cinq ans environ sont au travail¹⁷. Mais la plupart des Américains continuent à souscrire à l'idée que la vocation de la femme est et doit être de rester ménagère.

Nombre de femmes américaines ayant pourtant fait des études supérieures renoncent à l'autonomie que leur donnerait une profession et acceptent de se soumettre à l'ordre patriarcal de l'idéologie domestique. Mais cela crée chez elles un malaise indéfinissable, un malaise « qui n'a pas de nom » que Betty Friedan a bien décrit dans son célèbre ouvrage *The feminine Mystique* publié pour la première fois en 1963.

Le Family Boom est certes une réalité de la société américaine d'après-guerre. Mais cette réalité cache mal les aspirations divergentes des individus des deux sexes, ni l'angoisse profonde qui mine le moral des familles. Si l'idéologie domestique utilise tous les moyens classiques de la propagande, elle ne suffit pas pour autant à restaurer l'ordre familial menacé par l'émancipation féminine, par le malaise sans nom des femmes au foyer et l'impuissance des hommes à restaurer leur autorité perdue. Le cinéma hollywoodien est le lieu où s'exprime par excellence ce malaise social grandissant, de façon comique dans la comédie (et notamment dans la comédie du remariage), de façon cynique dans le film noir (de manière exemplaire dans *Detour* d'Edgar Ulmer, 1945). Le film noir dépeint la crise de la famille comme le pire des fléaux qui puisse s'abattre sur la société. L'homme perdu, esseulé et abandonné à lui-même est livré à toutes les vicissitudes, et notamment au pouvoir maléfique de la femme fatale. Il est le *border line* sur lequel fondent toutes les forces du mal qui le précipitent dans le chaos. Dans *The Big Heat* (1953) de Fritz Lang, la violence sociale exercée par un pouvoir corrompu fait littéralement exploser la famille si tranquille d'un inspecteur de police (Glenn Ford) qui, par esprit de vengeance, va se comporter comme un truand. Au milieu des années cinquante, certains films américains font converger les deux menaces qui pèsent à la fois sur la sphère domestique et sur le pays tout entier. *Kiss Me Deadly*, qui sort en 1955, l'année de l'ouverture de l'exposition, associe explicitement l'absence de la famille et le péril nucléaire. Un minable détective célibataire charge sa secrétaire de séduire les maris des clientes qui veulent divorcer. À la fin du film, une femme fatale diabolique ouvre la boîte de Pandore et provoque une explosion atomique.

L'imaginaire du film noir montre le visage d'une Amérique en proie à une grave crise interne, qui appelle une remise en ordre à laquelle nombre de médias vont participer — l'exposition *The Family of Man* en premier lieu. Sous le discours qu'elle adresse au monde, certes sincère et généreux mais aussi naïf par rapport aux réalités de la planète, l'exposition énonce un autre message, plus spécifiquement destiné à la société américaine, incitant celle-ci à retrouver le chemin de la famille. Même si elle ne fait pas de publicité pour le frigidaire, la télévision ou le *suburban home*, l'exposition *The Family of Man* participe totalement à cette restauration de l'ordre familial en occultant les causes profondes de l'angoisse sous-jacente que l'idéologie domestique a pour but de soulager. Il serait donc simpliste de croire que l'exposition de Steichen ne serait en définitive qu'un reflet de la réalité sociale de l'Amérique. L'image de la famille heureuse vivant dans un foyer confortable est une pure construction idéologique rendue nécessaire d'un côté par la guerre froide, de l'autre par les importantes perturbations que connaît l'ordre familial américain, et l'ordre patriarcal en particulier.

Cette reconstruction des rôles sociaux respectifs des deux sexes est particulièrement lisible dans la section de l'exposition relative au travail. Située dans la grande salle centrale, tout autour des grandes photos de famille, elle présente toutes les catégories du travail : abattage de la forêt, agriculture, pêche, élevage, mines et industrie, services et recherche scientifique. La plus grande partie de la section est consacrée au travail de l'homme, vu sous les aspects positifs de la force et de la puissance virile. Photographié en contre-plongée, un bûcheron est dressé sur la plus haute branche d'un arbre qu'il élague à coups de hache (George Silk). Un autre est debout, bien campé sur ses jambes, à côté du tronc immense d'un arbre abattu, près à être débité (Homer Page). Un ouvrier

démolît à coups de masse le mur sur lequel il est perché. D'autres images glorifient la puissance du travail collectif, celui des cheminots en train de poser des rails (Wayne Miller), ou celui d'une vingtaine de Chinois tirant avec des câbles un bateau vers la berge (Dimitri Kessel). Rassemblés dans l'effort, les rameurs de la Côte d'Or forment une communauté homogène et solidaire, qui les soude et décuple leur force. Une photographie du Suisse Jacob Tuggener montre les bras musclés, tendus et luisants de deux hommes soulevant un levier. Le bras droit du premier croise le bras gauche du second, tandis que leurs mains vigoureuses saisissent le manche de l'outil. L'image la plus claire de cette solidarité masculine montre les mains de deux hommes empoignant le manche d'une machine (Arthur Lavine). La connotation sexuelle de l'image saute aux yeux : la force de l'homme est avant tout celle du phallus.

À côté du travail des hommes, qui fait l'objet d'un grand nombre d'images, Steichen expose sur la cloison perpendiculaire quelques photos relatives au travail des femmes. Le travail en usine d'un côté, le travail ménager de l'autre. Une chronophotographie de Gjon Mili décompose le mouvement mécanique de l'ouvrière chargée d'assembler des vis et des boulons, montrant ainsi tout ce que ce type de travail à la chaîne peut avoir de répétitif et d'inhumain. À l'usine, la femme est transformée en machine. La photo qui jouxte celle de Mili montre les effets d'un trop dur labeur sur le corps de la femme : ce sont les mains raides et abîmées de cette vieille femme photographiée par Russell Lee dans le cadre de la Farm Security Administration. Puis vient une série d'images consacrées au travail ménager. Ici, la femme est chez elle, dans sa maison : travaux de couture, lessive, nettoyage. Elle aussi travaille durement, comme le dit implicitement la photo d'Elliott Erwitt montrant des centaines de chemises suspendues, séchant au soleil.

Le travail, surtout le travail physique, raffermît la puissance de l'homme et le grandit. Le travailleur est dressé sur ses jambes, fier, tourné vers le ciel. À l'inverse, le travail asservit la femme, l'avilit, abîme son corps et la diminue. Pour exécuter ses travaux ménagers, la femme est souvent assise, ou à genoux, penchée vers l'eau de la rivière (Emil Obrovsky) ou tournée vers le sol (Bill Brandt). Symptomatiquement, la section relative au travail de la femme ne montre aucun travail intellectuel. Par contre, cette séquence jouxte une série d'images relatives à la recherche scientifique et à en particulier à l'énergie nucléaire, accompagnée d'un texte provenant de la U. S. Atomic Energy Commission :

« Nuclear weapons and atomic electric power are symbolic of the atomic age. On one side, frustration and world destruction ; on the other, creativity and a common ground for peace and cooperation. »¹⁸

En plaçant cette phrase à la fin du parcours relatif au travail, Steichen suggère que la double face, positive et négative, de l'énergie atomique est équivalente à la double face de l'énergie humaine : frustration et destruction d'un côté (le travail des femmes), paix et coopération de l'autre (le travail des hommes).

La restauration du pouvoir du patriarcat qui est ici entreprise constitue le troisième niveau de sens de l'exposition. La façon dont Steichen l'intègre au deuxième niveau décrit ci-dessus témoigne de la cohérence de son projet et de sa mise en scène. Lorsque le visiteur pénètre dans l'exposition de New York, il arrivait immédiatement face à la séquence illustrant le mariage, suspendue à un panneau de plexiglas dont la transparence permettait d'embrasser d'un coup d'œil une grande partie de l'exposition qui s'étendait à l'arrière, et notamment la séquence consacrée au travail. Avec ce dispositif favorisant les associations d'images, les séquences du mariage et du travail étaient en quelque sorte imbriquées l'une dans l'autre. Une image en particulier, de grand format, était très visible derrière les photos de couples enlacés ou de cérémonies nuptiales : la photo d'Arthur Lavine montrant quatre mains d'hommes empoignant le manche d'une machine. Une telle mise en scène, qui place une image à forte connotation phallique à l'arrière des cérémonies du mariage, synthétise

tout le discours de l'exposition : à l'homme qui craint la solitude et la bombe, qui redoute l'émancipation de la femme et la déliquescence de son pouvoir social, à l'homme blessé, sujet à l'angoisse de castration et à l'impuissance, *The Family of Man* répond par la valorisation symbolique de la famille et du mariage, sous le signe du phallus. Elle rend à l'homme la puissance du mâle.

La blessure est suturée.

¹ Titre qui fait référence à un morceau de musique du compositeur anglais Frédéric Delius.

² Ben MADDOW, *Let Truth be the Prejudice. W. E. Smith, his Life and Photographs*, New York, Aperture, 1985, p. 33.

³ Texte publié à l'origine dans un quotidien local, *Croton-Harmon News*, March 31, 1955. Cité par MADDOW, 1985 (voir note 2), p. 33.

⁴ Sigmund FREUD : *Hemmung, symptom und angst*, Leipzig, Wien, Zürich, 1926. Repris in *Gesammelte Werke*, t. XIV, Frankfurt-am-Main, S. Fischer verlag, 1960, p. 113-205. Tr. fr. Joël et Roland Doron, Paris, Quadrige / PUF, 1993.

⁵ Otto RANK : *Le trauma de la naissance et sa significativité pour la psychanalyse*, Internationale Psychoanalytische Bibliothek, XIV, 1924.

⁶ Victor BURGIN, « Jenni's Room. Exhibitionism and Solitude », communication lors du colloque « The Family of man 1955-2000. Humanism and Postmodernism », Trève, 12-14 octobre 2000.

⁷ Sur cette aspect « cinématographique » de la scénographie de Steichen, voir M.-E. MÉLON : « *The Family of Man* ou le contre-film » in *The Family of Man. Témoignages et documents*, Ed. Artevents / Centre National de l'Audiovisuel du Grand-Duché de Luxembourg, 1994, p. 55-77.

⁸ Voir à ce sujet Philippe DUBOIS : *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan Université, 1990 (en particulier le chapitre 4 intitulé « Le coup de la coupe »).

⁹ Voir à ce sujet l'excellent film de montage *Atomic Cafe*, de Kevin Rafferty, Jayne Loader et Pierce Rafferty, The Archives Project Inc., 1982.

¹⁰ Elaine Tyler MAY : *Homeward Bound : American Families in the Cold War Era*, New York, Basic Books, 1988. Du même auteur voir aussi : « Cold War — Warm Hearth : Politics and the Family in Postwar America » in *The Rise and Fall of the New Deal Order. 1930-1980*, edited by Stephen FRASER and Gary GERSTLE, Princeton, (New Jersey), Princeton University Press, 1989, p. 153-181.

¹¹ MAY, 1989 (voir note 11), p. 168. L'enquête Kelly a été menée pour le Henry Murray Research Center, Radcliffe College, Cambridge, Mass.

¹² *Ibidem*.

¹³ MAY, 1989 (voir note 11), p. 153.

¹⁴ Sur cette question et en particulier sur l'utilisation de l'exposition par l'U.S. Information Agency, voir Eric J. SANDEEN : *Picturing an exposition. The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, chapter 3, p. 95-124.

¹⁵ SANDEEN, 1995 (voir note 15), p. 141.

¹⁶ Elaine Tyler MAY, 1989, p. 154-155.

¹⁷ William H. CHAFE, *The American Woman : Her Changing Social, Economic and Political Roles, 1920-1970*, New York, London, Oxford University Press, 1972.

¹⁸ *The Family of Man*, catalogue, p. 82.