

La photographie, un fait social.

François Cardi

Clermont-Ferrand 21 mai 2024.

Allons rapidement au but, à la thématique de cet après-midi : la photographie, un fait social ? Accordons-nous tout d'abord pour considérer la photographie comme un objet matériel (c'est une feuille de papier, c'est une image d'écran) et comme une pratique courante (faire des photographies). Mais, pourquoi et en quoi peut-on dire qu'il s'agit d'un fait social ? Si l'on adopte, comme sociologue, la définition qu'avait donnée Durkheim des faits sociaux, on dira qu'il s'agit de manières d'agir, de penser, de sentir, qui ont trois caractères distinctifs. D'abord, les ressorts de ces manières sont extérieurs aux consciences individuelles, ce qu'on peut traduire en disant que lorsque les hommes font société, naissent des forces qui ne sont pas réductibles à la somme des volontés individuelles. Ensuite, elles exercent de ce fait une pression, une contrainte sur ces consciences sans qu'elles en aient une claire volonté ni même une claire conscience. Enfin, elles existent dans toute l'étendue d'une société.

Maintenant la photographie.

Première question : est-ce que la photographie constitue bien une de ces manières spécifiques d'agir, de penser, de sentir, dont parle Durkheim ? Si la photographie est bien une production sociale, c'est-à-dire le résultat d'une de ces manières, elle doit logiquement, d'une façon ou d'une autre, parler du social. Le social étant entendu lui aussi comme une manière d'agir, de penser, de sentir, etc. ou encore manière d'être (c'est-à-dire matérialisée, cristallisée) ou de faire, manières qui doivent se manifester visuellement, sous une forme ou sous une autre, d'une façon ou d'une autre). D'où la **deuxième question** : en quoi la photographie parle-t-elle du social, et surtout, puisqu'il s'agit d'une représentation de la réalité, comment en parle-t-elle ? Enfin, **troisième question**, n'y a-t-il pas une limite à cette présence insistante du social dans certaines photographies qui semblent tout empreintes de subjectivité, parce qu'elles font appel à des événements anciens, ou parce qu'elles ont un rapport avec les formes les plus personnelles de la vie ? Qu'en est-il en d'autres termes des rapports entre la photographie et la mémoire ? Et qu'en est-il des rapports entre la photographie et le rêve, cette manifestation du psychisme dont on dit souvent qu'il est pur produit du plus intime et du plus subjectif de l'être humain ?

C'est à ces trois questions que je vais m'efforcer de répondre, sans forcément les traiter dans cet ordre, parce que bien souvent la photographie joue des tours à la raison, fût-elle sociologique...

I - Je vais tout de même commencer par la première, en reprenant les dimensions essentielles du fait social.

Une manière d'**agir**, oui, dans le fait même de posséder un appareil (quel qu'il soit) à faire des photos (Je passe rapidement sur le fait que l'ensemble des technologies – mécaniques, optiques, chimiques, électroniques font de lui un produit complexe d'intelligence collective) et de se déplacer avec cet appareil, de le placer dans le prolongement de l'œil et d'appuyer sur le déclencheur. Il s'agit de mettre son corps en mouvement, corps plié à la technologie de l'appareil et/ou à l'intention du moment de la prise de vue. Exercice du corps, des jambes, des bras, du poignet, performance athlétique parfois ; technique sociale du corps aurait dit Marcel Mauss. C'est pour cela qu'on peut parler d'acte photographique.

Il s'agit aussi d'une manière de **penser** parce que contrairement à ce qu'on peut croire spontanément, nous pensons à ce que nous faisons quand nous prenons une photo. Tout d'abord parce que faire une photographie c'est choisir un objet. Parce que faire des choix de cadrage, par exemple, c'est admettre dans le cadre ou en exclure tel ou tel objet, telle ou telle personne. Composer une photo, et nous le faisons à chaque fois, c'est attirer l'attention sur tel ou tel aspect de ce que l'on voit. Photographier, c'est aussi décider du moment du déclenchement, du moment du cliché où on saisit un mouvement, une allure, une mimique. C'est enfin manifester l'intention d'un usage social : on pense à ce qu'on pourra faire du cliché (le conserver, le partager, l'offrir), à ce à qui ou à quoi il va servir (classement informatique par thème ou époque, album, tirages papier dans un carton à chaussures transformé en carton à souvenirs), à quelles fonctions il aura dans la vie personnelle ou sociale (selfie, photo de famille, témoignage d'une présence en un lieu exceptionnel ou socialement valorisé). C'est sans doute dans cette dimension que la photographie affirme le plus son caractère d'acte social. Et même si cela ne dure qu'une fraction de seconde, un acte de l'ordre de la pensée.

C'est enfin un acte de l'ordre de la **sensation** en ce que les choix que nous faisons à ce moment-là mobilisent non seulement notre sensibilité esthétique, c'est-à-dire notre sens de ce qui est beau ou laid, mais aussi les sentiments que nous éprouvons, de rejet, d'attraction, d'indifférence à l'égard de tel ou tel détail, de telle ou telle personne et qui sont autant de dimensions proprement sociales de l'acte photographique. En prenant une photographie, le photographe mobilise ainsi un ensemble de représentations sociales, venant de son éducation, de son propre mode de socialisation culturelle sous son aspect de socialisation visuelle, de sa fréquentation de milliers de photographies qu'il a pu déjà rencontrer et intérioriser. Habitus aurait dit Bourdieu, après St Augustin et Durkheim, pour désigner cette matrice socialement différenciée de jugements, de représentations et de pratiques sociales. C'est la dimension proprement sensitive, intuitive, subjective de la photographie, mais qui n'en contient pas moins une part de social que l'analyse minutieuse de certaines photographies permet de révéler (sans jeu de mot !). Ces trois dimensions se conjuguent bien sûr pour ne faire qu'une seule réalité complexe, en plusieurs dimensions, au moment même de la prise de vue, bien sûr, mais aussi, et dans des conditions différentes, dans les choix ultérieurs et la réception des images.

Il faut ajouter pour être complet que la photographie est devenue dans nos sociétés une activité d'autant plus massive que le téléphone portable a redoublé l'appareil de prise de vue classique (l'appareil photo), et qu'il n'y a plus de circonstances où l'on ne se sente l'envie (intériorisation d'une pression amicale, douce) ou parfois l'obligation (contrainte diffuse ou explicite) de faire une ou plusieurs photographies. En tout cas, les enquêtes montrent que tout le monde – ou presque - fait des photographies par dizaines tous les mois. On a donc là une pratique généralisée et quasi obligée, une pratique sociale pour tout dire, au sens défini tout à l'heure. Il s'agit d'une pratique aux fonctions très nombreuses, et dont la société, par ailleurs, par la multitude des canaux de communication (presse, réseaux sociaux), ne peut plus aujourd'hui se passer.

Réservez tout cela, comme les livres de cuisine le conseillent lorsqu'il s'agit, dans la recette, d'une première préparation à réincorporer ensuite. Nous en aurons besoin un peu plus tard.

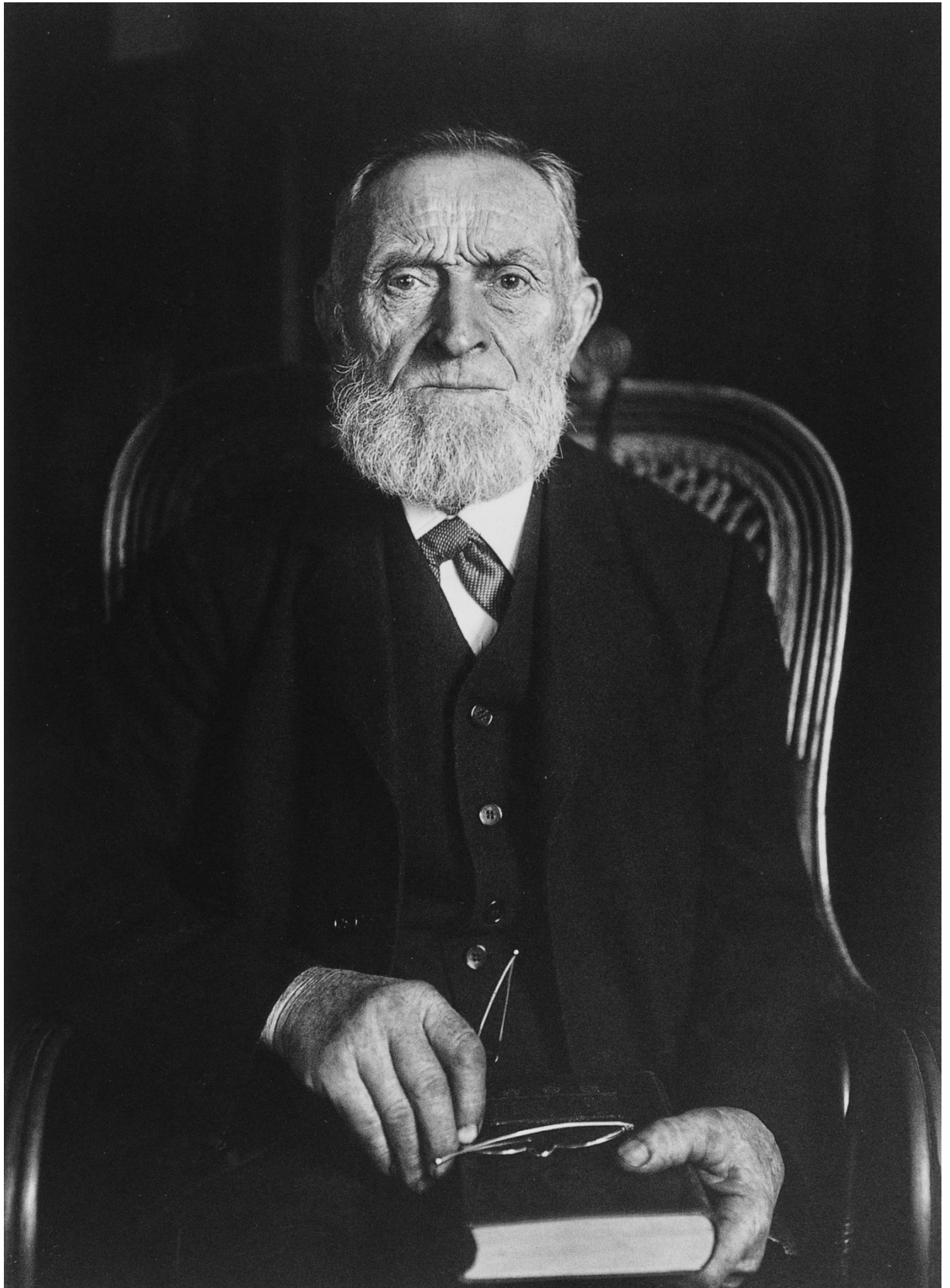
2 – La deuxième question : En quoi une photographie parle-t-elle du social ? Question à problématiser en se demandant en quoi la « forme photographique » contient d'emblée des éléments (plus ou moins forts, plus ou moins chargés de sens) du social. On a déjà parlé

rapidement du cadrage, de la composition comme témoignant d'une intentionnalité, d'une pensée. Il faut également évoquer la présence, dans une photographie, d'indices (de détails) significatifs qui, en nombre et en force variables, attestent de la réalité d'une situation, d'une interaction, d'un paysage – industriel, urbain, agricole - , d'un personnage, par exemple. Indices chargés d'un sens, éléments qui ont cette capacité de circonscrire la subjectivité de la lecture, de l'interprétation et de limiter la surinterprétation.

Seule une observation très attentive d'une photographie permet de s'interroger sur le sens d'une image, par sa déconstruction en termes de cadrage, composition, indices, répartition des points forts, des masses, des lignes, et construction des perspectives. C'est ce qu'on va faire pour traiter cette deuxième question.

Cette photographie d'August Sander, de 1925, intitulée « Paysan de Wersterwald » qu'on peut voir maintenant (**photo 1**) me semble pouvoir donner à la question une réponse intéressante. Un mot sur Sander tout d'abord. Son œuvre se situe au moment où la République de Weimar est la proie de divisions sociales, politiques et idéologiques profondes. Il a vécu dans une société dominée par une grande déchirure intérieure, dans une nation divisée en classes sociales et en camps politiques. Avec « Hommes du 20^e siècle », le grand projet de Sander fut de dresser un état des lieux « socio-typologique » de la société allemande sous la République de Weimar. « Hommes du 20^e siècle » appartient donc à une entreprise qu'on pourrait qualifier de politique parce qu'elle répond à des enjeux de représentations de la population allemande, représentations qui ne correspondent en rien, chez Sander, à la classification raciste du régime nazi.

Les photographies de la catégorie sociale des paysans réalisées par Sander sont marquées par la détermination de cette époque et les paysans de Westerwald constituent la « matrice » de l'œuvre, revêtant ainsi une double qualité originelle et typologique. A la différence de bien d'autres représentations photographiques du métier de paysan, les clichés de Sander ne présentent pas les hommes et femmes au travail. Ses photographies constituent



Photographie August Sander.

pourtant une documentation exemplaire de tout ce qui faisait le cœur même du métier, dans ses aspects idéologique et religieux, fondements même de l'activité paysanne pendant la République de Weimar.

La photographie du paysan de Westerwald qu'on voit là est celle d'un paysan assez âgé du début du XXe siècle, assis dans un fauteuil, éclairé du côté droit. La prise de vue est frontale. La lumière, naturelle, n'est pas très forte, ce qui implique une grande ouverture du diaphragme et explique que si la mise au point est faite sur le visage et la poitrine (boutons du gilet, revers de la veste, cravate), les plans en arrière (le dossier du fauteuil) et en avant (la tranche du livre) sont légèrement flous. Le portrait tout entier semble concentré sur le visage : les cheveux et la barbe, blanchis par l'âge, sont coupés et rangés avec soin, la peau est ridée autour de la bouche et entre les yeux, rides de la sévérité sourcilleuse. Le regard, le nôtre, parcourant la photographie de haut en bas découvre que le personnage est bien habillé : la coupe du vêtement est assez élégante, il n'est marqué d'aucune usure, la chemise est immaculée et la cravate soigneusement nouée. Il faut laisser l'œil achever son parcours pour découvrir les éléments qui donnent sens à ces fragments un peu épars. Le bas de l'image est, en effet, occupé par les mains, un livre et des lunettes. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelles mains : énormes, elles manient des instruments, conduisent et manipulent des animaux, portent des fardeaux. August Sander savait en général placer les mains pour qu'elles expriment la personnalité et le type du modèle portraituré, afin d'en faire un élément essentiel de sa composition iconographique. Elles sont tellement l'image des mains-instruments du travail agricole, qu'elles ont cette capacité d'abstraction propre aux choses typiques : comment trouver meilleure représentation de mains de paysans ?

Mais ce n'est pas tout. Car ces mains tiennent un livre, organisant pour nous une interrogation sur le rapport entre le travail manuel et le travail intellectuel, que les lunettes, attributs du travail intellectuel, soulignent s'il en était besoin.

Enfin, elles étonnent par leur contraste avec le vêtement : le personnage s'est endimanché pour le portrait. Mais il a choisi, en même temps, de se présenter dans la tenue vestimentaire qui lui paraît la plus en adéquation avec ce qu'il pense être, avec la façon dont il veut se présenter et se représenter : avec un livre. Il y a là un des éléments essentiels de ce qu'il est. Traité de science agronomique ? Ouvrage de fiction ? L'apparence du personnage, son maintien, sa gravité, le visage tout entier, conduisent à une autre réponse, d'autant plus évidente que l'on sait qu'il s'agit d'un paysan allemand vivant dans une aire d'implantation et d'influence du protestantisme. Et l'hypothèse la plus plausible est qu'il s'agit d'une Bible, tenue, montrée comme partie intégrante de la vie, de l'image, du travail du sujet. Il faut préciser que certaines éditions d'« Hommes du 20^e siècle » portent, concernant ce portrait, l'indication « Le révolutionnaire », ce qui donne bien sûr une tout autre signification qui pourrait dans ce cas, être un des tomes du Capital, et au portrait.

Quoi qu'il en soit, ainsi posé et composé, le portrait se présente comme une image « typique » selon Sander lui-même. Et je le rapproche, à l'analyse, d'une sorte d'idéal-type tel que Max Weber en a donné la définition en disant qu'il s'agit d'un tableau de pensée rassemblant, en une forme non contradictoire, des éléments donnés de la réalité empirique.

Mais nous sommes dans le registre du visuel et du photographique. Alors allons un peu plus loin dans ce rapprochement. La séance de photographie, bien loin d'être le moment où le sujet offre à sa guise et de lui-même, une pose avantageuse, consiste en un jeu subtil où le photographe, tout autant que le sujet, élabore une apparence devant rendre compte du caractère typique du portrait. Ce qui domine, d'une façon générale, dans les photographies d'August Sander, c'est le détachement de l'instant réel, l'éloignement de l'anecdote, la recherche de l'essentiel à partir de la connaissance de l'individuel et du particulier. De même que l'idéal-type wébérien est un concept méthodologique, la photographie de Sander

constitue une réalité abstraite en ce qu'elle joue tout à la fois sur l'apparence, la réalité et l'abstraction, qui fait d'elle un point de comparaison et de connaissance, en tant qu'elle organise une tension entre image et document, entre général et particulier, sans pour autant perdre le souci fondamental du détail.

Encore faut-il que le cliché, pas davantage que le choix rationnel, ne soit dû au hasard ou à une circonstance heureuse de la prise de vue. L'hypothèse de l'intentionnalité photographique, développée plus haut, permet d'écarter l'objection selon laquelle le hasard occuperait chez Sander, une place prépondérante dans la réalisation des photographies. L'utilisation d'appareils lourds et peu maniables n'incitait pas, de toute manière, à la multiplication des clichés, propice à un certain laisser aller. Mais il y a surtout chez Sander la préoccupation de ne saisir que l'essentiel, et surtout de rassembler en un portrait les traits individuels distinctifs d'une catégorie sociale tout entière. En termes de méthodologie sociologique, on dirait que la photographie de Sander recherche le caractère significatif des personnages bien davantage que leur caractère représentatif. Et l'ensemble des traits formels, des indices, des attributs que l'on trouve dans cette photographie indique qu'on a affaire à une photographie documentaire au sens plein du terme, c'est-à-dire dont les caractéristiques laissent une place la plus restreinte possible à la subjectivité, parce qu'ils sont les signes les plus objectivant possible d'une réalité sociale.

Mais toutes les photographies ne présentent pas une telle capacité d'objectivation. C'est même le propre de la plupart des photographies, qui sont portées par une subjectivité parfois envahissante. Elles incitent spontanément à une lecture tout aussi subjective. Mais le social n'est peut-être pas aussi absent du contenu de ce genre de photographies qu'on pourrait le penser *a priori*.

J'ai choisi de poursuivre cette réflexion dans deux types de domaines permettant de travailler la question du voisinage de l'ineffable subjectivité et de l'implacable réalisme du social dans la photographie. Le premier est celui de la mémoire, parce qu'une photographie, est toujours de l'ordre de l'immédiateté, et qu'il n'y a de réception d'une image photographique que pour autant qu'elle est interprétable dans le grand livre des souvenirs individuels et collectifs. Le second est celui du rêve parce que certaines photographies ne cessent de faire appel à l'obscurité éclatante d'éléments disparates que seul l'intime de la vision, plongeant dans le grand magasin de la socialisation visuelle permet de rendre significatif.

3 - Commençons par la mémoire, en disant qu'on ne peut en aucune façon considérer la mémoire seulement comme une simple boîte où seraient rangés nos souvenirs, souvenirs qui émergeraient au gré de circonstances données ou fortuites. La mémoire dont il est question ici n'est pas une outre à souvenirs, un simple mécanisme reproducteur à l'identique du passé. Il s'agit bien plutôt d'un être mouvant, dont les contenus et les mécanismes d'enregistrement se construisent dans le passé. Et ces contenus produisent des effets dans le présent, dans les circonstances où notre être social se trouve et où il est sollicité à produire des souvenirs sous l'impulsion de stimuli divers, d'événements de la vie quotidienne ou d'événements exceptionnels. Ma réflexion porte plutôt sur la question de la

mémoire sociale, entendue comme phénomène collectif, déterminant, au moins pour partie (la plus grande sans doute) les (nos) mémoires individuelles.

Quels rapports avec la photographie ? On peut déjà en apercevoir un, puisque toute photographie, qu'elle soit morceau de papier ou écran de téléphone ou d'ordinateur, plonge directement dans le passé, dont elle témoigne de la réalité (ou d'une réalité) passée. Dans un livre célèbre (« La chambre claire ») Roland Barthes a dit une chose décisive : devant une photographie on peut être sûr d'une chose c'est que ce qu'elle montre, ce qu'elle reproduit « a été ». Ce « ça a été » certifie l'existence de la réalité qu'elle montre. Mais cette existence ne vaut que dans le court instant (1/60 ème ou 1/125 ème de seconde et jusqu'au 1/4000 ème avec les appareils récents) où l'obturateur s'est ouvert. Avant, c'était une chose. Après, c'est une autre chose. Une photographie, c'est donc ce moment unique où passe un infime flux de lumière, technologiquement utile pour la pellicule ou pour le capteur, qu'il impressionne. Ce moment unique signifie quelque chose pour le photographe au moment de la prise de vue, puis ça signifie quelque chose pour celle ou celui qui regarde le tirage sur papier ou l'écran.

Et c'est là que l'aventure commence pour la mémoire. Car le moment de la prise de vue, celui où « le petit oiseau va sortir » (comme on disait il n'y a pas si longtemps pour faire en sorte que le modèle ne bouge pas), ce moment est déjà loin : c'était il y a quelques secondes, c'était il y a quelques minutes, il y a quelques jours, quelques semaines, parfois un an ou plus. Et la perception qui a déclenché l'acte photographique s'est perdue (sauf exception comme pour la photographie qu'on verra un peu plus loin) dans le passé du photographe, se confondant bientôt avec d'autres perceptions, produites dans le flux continu de la conscience sociale et précipité dans l'oubli. Ainsi, toute photographie, à peine prise, est déjà document du passé : la prise de vue et l'oubli font ainsi bon ménage.

Mais nous n'en n'avons pas terminé avec la mémoire.

Car les regards tardifs que nous portons sur nos images font la plupart du temps resurgir des souvenirs déjà lointains. Ces derniers peuvent continuer à être vifs, mais ils ne peuvent exister que grâce au présent et à la perception immédiate que nous en avons. Pourquoi ? Parce que la mémoire n'est jamais en tout point fidèle à l'original et que la distance temporelle et sociale qui nous sépare du passé de la photographie nous conduit à procéder à son actualisation, à lui faire subir une reconstruction.

Mais revenons un instant en arrière : la perception première, celle de la prise de vue a, comme on le dit « immortalisé » une scène, un personnage, un événement, une sensation. Sur cette perception première pèse tout le poids des sociétés auxquelles nous appartenions au moment du cliché, et dans le cadre desquelles nous avons décidé de « prendre une photo ». La famille, par exemple, est certainement la première des sociétés saisies par la photographie : photos de vacances, photos d'anniversaire, de cérémonies religieuses, photos de l'intime, de l'ordinaire, de l'exceptionnel. Dans « Un art moyen », autre grand livre de sociologie concernant la photographie, Pierre Bourdieu souligne que l'on prend les photos dont on considère qu'elles sont dignes de l'intérêt social qu'on porte à ce qu'on photographie. De ce point de vue, la photographie et l'album de famille sont ainsi autant de consécration de nos propres jugements sociaux et esthétique.

C'est la même chose quand on regarde une photographie : la perception que nous en avons est celle, immédiate, de la scène que nous avons sous les yeux. Mais cette scène est déjà ancienne et à cet instant même, nous reconstruisons nos souvenirs sous l'empire ou la pression de notre état d'esprit actuel, comment pourrait-il en être autrement ? Nous émettons spontanément et sans en avoir forcément conscience des jugements sociaux sur la

scène dans son ensemble et sur les détails qui la constituent : je vois là quelqu'un, une chose, une attitude, une mimique, un vêtement qui réveille un souvenir. Ce souvenir souligne l'importance que nous accordons à ces détails avec ce que nous sommes à cet instant-là, avec notre conscience sociale spontanée. De ce point de vue, Roland Barthes nous rend un grand service en faisant une distinction entre ce qu'il appelle le *studium* et le *punctum*. Le *studium* est tout ce qui, dans une photographie converge vers la production d'un sens, sur lequel tout le monde peut être à peu près d'accord pour l'interprétation. Il s'agit du cadrage, de la composition et de l'ensemble des indices qu'on y trouve. Le *punctum* est constitué d'un détail de l'image qui nous interpelle tout particulièrement, en fonction de notre conscience individuelle et de notre histoire sociale. C'est là que la mémoire entre en jeu : dans la lecture et l'interprétation d'une photographie, qui est toute production du passé comme on l'a vu, nous voilà guidés essentiellement par le présent, par des points de repère, des points d'appui qui sont autant d'éléments des cadres sociaux de notre mémoire pour reprendre l'expression de Maurice Halbwachs. Dit autrement, ce souvenir n'a pas de consistance si je ne le fais revivre dans les cadres sociaux de ma situation et de ma perception actuelles.

Pour faire vivre cette réflexion, j'ai choisi une photographie de Mat Jacob, photographe du collectif Tendances floues, qui, avec Olivier Culmann, a réalisé un reportage photographique dans une vingtaine de pays, et publié « Les mondes de l'école » aux éditions Marval, sans doute un des meilleurs livres de photographies traitant de cette institution sociale. Celle-ci, l'école, se caractérise indéniablement par une concentration extrême de normes, les normes scolaires, qu'elles soient dites comme celles du BOEN ou non dites, mises en œuvre spontanément par l'enseignant dans sa pratique pédagogique quotidienne ; et dans cette **photographie n° 2**, elles se trouvent mises en cause de façon joyeuse.

Car ici, il n'y a que du désordre (ou presque). C'est même ce qui fait la spontanéité de la scène, de la photographie, sa fraîcheur pourrait-on dire : il s'agit d'un chahut, forme ordinaire de la remise en cause de l'ordre scolaire.

Cela se lit sur le visage et dans l'attitude de la jeune fille qui entre : étonnement devant la scène, hésitation à entrer. Elle garde une main sur la poignée, prête à ressortir. Et puis on le sait, les filles, généralement plus soumises aux règles de l'école, chahutent moins que les garçons, et celle qui se trouve en haut à droite, bien que déjà complice, semble hésiter à entrer dans le chahut, comme le garçon sac au dos, décidé à franchir la porte pour quitter les lieux. Il faut dire que le règlement n'autorise en rien des élèves à s'empoigner, à se rouler par terre, à s'enjamber, à crier sans doute, en tout cas à rire, comme le font les personnages du bas de la photographie. Qu'on observe par exemple celui qui, en blanc, allongé sur le ventre, une main repliée sous la poitrine, sépare ce groupe du reste de la photographie : là commence le désordre semble-t-il dire ; en dessous de cet horizon penché, à proprement parler, on perd la tête. En dessous, aucune ligne ne structure plus la scène : tout est possible. On peut garder sa casquette ou sa capuche, être à terre sur le dos ou sur le côté, avoir atteint l'extase du désordre ou inviter les autres à la partager. Jambes et bras emmêlés occupent le bas à droite de la photographie, contrepoint de la partie vide, en haut à gauche, et où reste un ordre vide, qui n'est plus que matériel, dénué à lui seul de toute capacité à rétablir une situation bien compromise.

Il n'y a là que quelques signes ténus de l'ordre scolaire : les étagères et les livres, signes de rangement et de classement du savoir – deux activités typiques de la raison pédagogique –

occupent peu de place. Ils rappellent discrètement l'impératif de l'ordre, mais le maintiennent à son minimum et comme hors-jeu, si ce n'est hors-champ.



Ph. n° 22. Photographie Mat Jacob.

Bref, toutes les normes à travers lesquelles l'ordre s'impose sont ici mises à mal ou inexistantes. Il n'y a aucun enseignant ni aucun surveillant, aucun adulte en tout cas. Le sol accueille des corps enchevêtrés, dans une position horizontale totalement incongrue eu égard aux usages verticaux (ou assis) rendus généralement obligatoires et exclusifs par les règlements intérieurs. Sans parler des cris, des rires, peut-être des mots grossiers, sans parler non plus du chamboulement des représentations sociales.

Il n'y a que le spectacle du désordre, et la transgression de ces prescriptions habituelles que sont la discipline des corps, l'utilisation rationnelle des locaux, la présence d'adultes. En utilisant le grand angle le photographe construit un espace particulier et plein de sens : il montre en plongée les acteurs du désordre, et en contre-plongée l'ordre menacé, produisant dans la photographie un effet renversant et sans doute jubilatoire – et peut-être complice - pour son auteur.

Il faut bien avouer que nous pouvons, nous qui sommes d'anciens élèves et/ou d'anciens enseignants, condamner ou partager cette jubilation, cette indulgence voire cette complicité. Nous n'avons peut-être pas de nombreux et vivants souvenirs de cette période de scolarisation, de ces normes qui nous ont tout à la fois paralysés, réprimés et permis de faire de grands progrès dans la vie sociale et intellectuelle. Mais l'image réveille indéniablement ce paradoxe constant de la socialisation scolaire qui, à la fois, contraint et libère. Et sans doute sommes-nous d'autant plus à même de comprendre ce paradoxe et de l'admettre que nous avons été, dans le passé récent ou dans le présent, été amenés à l'organiser, à le mettre en œuvre et à en éprouver la nécessité. En tout cas, c'est avec notre présent que nous jugeons d'une photographie. Elle réveille tout autant l'enseignant-e ou le père-mère, l'être social que nous sommes aujourd'hui que celui-celle que nous avons été au collège ou au lycée. On regarde cette image « avec nos yeux » d'aujourd'hui dirait-t-on. Je dirai, en sociologue, qu'on la regarde avec le recul et la somme, aujourd'hui considérables, de nos habitus scolaires, habitus sociaux et visuels.

Avec cette troisième et dernière image, je m'efforce de saisir en quoi le contenu d'une photographie tout imprégnée de subjectivité et de contradictions, présente tous les aspects d'un fait social. Je veux parler ici des rêves et des travaux de Bernard Lahire qui ont montré que loin d'être une production à l'écart de la vie sociale, ils sont déterminés par le système des dispositions sociales héritées de la socialisation et qui meublent et structurent notre vie psychique. Le rêve, qui est le résultat d'une activation particulière de ces dispositions, n'est pas, bien sûr, une production de représentations cohérentes. Ensembles disparates et contradictoires, les rêves expriment ainsi, sur un mode particulier, les tensions psychiques et corporelles dans lesquelles nous vivons quotidiennement. Mais représentations sans cohérence ne veut pas dire absence de structuration. Ainsi, nos rêves sont habités métaphoriquement par les relations de domination, de soumission, d'adhésion, de conflit ou de coopération, de désirs et de frustration, qui caractérisent les milieux sociaux où nous baignons en permanence.

Y a-t-il donc des photographies qui puissent exprimer, sur le mode du rêve, ces tensions et ces relations ? C'est du côté des photographes surréalistes que j'ai dirigé ma recherche, en me souvenant que l'un des principes du surréalisme est la libération de l'esprit par l'écriture automatique. Cette libération s'obtient par l'assemblage d'éléments contradictoires, qui pourtant font sens parce qu'ils se rencontrent dans l'imaginaire et dans le rêve pour tout dire. Les surréalistes, on le sait, faisaient du rêve un usage pour ainsi dire stratégique, en mettant en œuvre cette idée freudienne selon laquelle l'inconscient trouve dans le rêve une

voie royale pour son expression. Il en va ainsi, m'a-t-il semblé, pour cette **photographie d'Henri Cartier Bresson** faite en 1933, pendant sa période très influencée par le surréalisme et en Espagne. 1933 est l'année de la fondation de la Phalange espagnole, dans un pays fortement marqué par toutes sortes d'inégalités sociales et de rigidités morales, politiques, familiales, qui touchent toutes les couches de la société. Rapports hommes/femmes, jeunes/vieux, enfants/adultes, riches/pauvres, etc.



Dans cette photographie, il n'est question que de cela, de rigidité, d'inégalité et de drame au sens premier. Le tout (à l'exception de deux ou trois formes circulaires) y est organisé à angle droit. Les rectangles s'y affrontent et se complètent, horizontaux, verticaux, tout comme les blancs et les noirs. A peine deux plages échappent-elles à la règle : en bas à droite, quelques lignes obliques cassent l'ordre des carrés, mais c'est aussi pour ramener le regard vers le centre, au cas où il s'échapperait ; et derrière le personnage aux lunettes, le mur de brique distrait un moment la perception, mais l'attention est aussitôt happée par la casquette du personnage, accoutrement symbolique habituel des institutions d'enfermement.

La sensation d'enfermement vient aussi et surtout de ce grand rectangle qui encadre l'homme à moustaches et à lunettes. Casquette, regard, plis de la bouche, chemise blanche qu'accompagne sans doute une cravate, autant d'indices d'un stéréotype visuel de l'ordre, incarné dans un personnage strictement encadré par un rectangle. Un rectangle qui, pourtant, est en quelque sorte entamé par un cercle peint comportant un chiffre. Tout donne à penser qu'on a affaire à une numérotation comme signe d'un ordre mathématique de gestion des clôtures. Et cette porte 7, grand ouverte, laisse voir la partie gauche, tiers noir de l'image, là où les rectangles sont verticaux. Deux carrés, encore plus noirs, accroissent l'impression d'un ordre encore plus strict que celui de la partie droite.

Et puis il y a ce personnage flou et clair sur fond noir qu'on identifie spontanément comme un enfant. Il ouvre ou ferme la porte ? Il rentre ou il sort ? En tout cas, il guette la réaction de l'homme à casquette. Tout indique la peur : peur de la discipline, peur de la sanction pour un franchissement des normes de l'enfermement ? Le sentiment de « surveiller et punir » y est à son comble.

C'est là que se pose la question majeure de cette scène photographique. Tout concourt à dire de façon factuelle et indicielle qu'il s'agit d'une surveillance dans un milieu dont la composition de la photographie, les rectangles, le chiffre 7, les attitudes, les vêtements ne cessent de rappeler l'ordre strict. Mais l'homme à lunettes ouvre toute la partie gauche de l'image, là où apparaît l'enfant, sans pour autant le regarder directement. Ce regard oblique contredit en quelque sorte ce que Foucault dit du panoptique, système de surveillance constant et implacable. Mais il paraît encore plus effrayant parce que, dirigé hors champ, ce regard semble surveiller tout autre chose que l'enfant du second plan. Et le cercle blanc qui occupe un des verres de ses lunettes ? Voilà une énigme visuelle insondable, avec la complicité graphique du cercle peint. Et tout le sens de la photographie s'en trouve tout à la fois accru et bouleversé. Ce verre blanc, s'agit-il d'un handicap pour la surveillance, d'une sorte de cécité, d'un défaut de l'œil masqué par un cache clair fixé sur la lunette ? Ou bien s'agit-il d'un reflet de lumière ?

S'il s'agit d'une cécité, la scène est celle d'une surveillance monstrueuse, image documentaire d'une forte originalité et marquée par l'ambiguïté d'une surveillance oblique, plus effrayante encore qu'un regard direct. S'il s'agit d'un reflet, on a affaire ici à un « instant décisif » cher à Cartier Bresson, à un « hasard objectif » proprement surréaliste et proprement éblouissant. Ou bien alors, on est en face d'une de ces photographies qui met, dans l'instant du cliché, le spectateur face à un gouffre d'interrogations. Interrogations sur la conjonction, dans une même forme photographique, d'indices à la fois contradictoires et convergents, ambiguïté que la déconstruction de l'image n'épuise jamais complètement. Interrogations également sur le regard et sur la cécité de la surveillance, sur l'ordre et ses acteurs, sur les peurs de l'enfance, interrogations sur le regard et sur le sens même de l'image. Il y a là un de ses pièges à rêve surréalistes, un de ces pièges fait d'une réalité sociale que chacun saisit intuitivement, mais qui échappe pour une certaine part à l'analyse sociologique.

Pour conclure cette sorte de voyage auquel je vous ai convié en compagnie de trois photographes et de trois photographies fort dissemblables, je voudrais souligner qu'avec la photographie de Cartier Bresson, nous sommes allés aux confins de l'analyse sociologique. Nous sommes allés à la limite de ce qu'autorise la mise en relief d'indices et de leur convergence, à la limite de ce qu'autorise la raison dans la construction du sens de ce que nous percevons. Mais nous n'en n'avons pas moins distingué les contradictions et les incohérences, et discuté de ce qui appartient en propre au social (la surveillance, la répression, l'enfance) et sur lequel la sociologie a son mot à dire. Par comparaison, la photographie du chahut par Mat Jacob peut nous apparaître comme d'une lecture immédiatement simple : elle donne à penser et à se souvenir, elle porte le récepteur à produire les représentations de l'élève ou l'enseignant qu'il ou elle a été. Elle donne à mesurer la distance que le temps a construite dans les rapports aux normes scolaires, au système de domination qu'elles mettent en œuvre. Elle invite à une épreuve de confrontation avec ce que nous sommes devenus dans notre vie sociale. Et la photographie du paysan de Westervald, par laquelle nous avons commencé ce voyage, donne à penser le

social dans une sorte de transparence immédiate qui fait de cette photographie de Sander, et plus largement de son œuvre, une documentation de première importance pour le sociologue comme pour l'historien.

Je voudrais souligner également que l'analyse sociologique n'a de sens et d'intérêt que dans la mesure où elle peut trouver dans des enquêtes antérieures ou dans des constructions théoriques antérieures, les éléments adéquats à la mise au jour du sens ou des sens de l'image. C'est dire que la démarche adoptée ne peut qu'être une démarche tout à la fois empirique – partir des photographies, partir de ce qui les constitue, partir de la « forme photographique » - et démarche théorique par les éclairages que la théorie apporte à la nécessaire rigueur de l'analyse.

Ce qui veut dire que la subjectivité spontanée du récepteur et la polysémie de l'image, constituent les deux obstacles principaux pour l'ambition scientifique de la sociologie visuelle. La sociologie n'est pas pour autant démunie dans sa démarche pour peu qu'elle mobilise comme nous l'avons fait des connaissances et des notions des sociologies de l'éducation et de l'école, la sociologie politique, la sociologie rurale, la sociologie religieuse, ou d'autres branches de la sociologie, pour d'autres photographies. Mais elle ne peut avoir d'intérêt que dans la mesure où la photographie elle-même reste la source de son inspiration et qu'elle évite de se perdre dans des considérations générales sur les à côté de la photographie. Ces considérations servent utilement à montrer la profondeur d'une culture, alors qu'il n'y a de tâche que celle d'exprimer le ou les sens de l'image.

C'est ce que je me suis efforcé de faire et je vous remercie pour votre attention