



HAL
open science

Photographe professionnel et cinéaste amateur ou de l'art à la mémoire

Valérie Vignaux

► **To cite this version:**

Valérie Vignaux. Photographe professionnel et cinéaste amateur ou de l'art à la mémoire. Musée de la Villa Montebello; Hélène Decaen Le Boulanger. Fernand Bignon : photographe et cinéaste, Cahiers du temps; Ville de Trouville-sur-Mer, pp.110-117, 2010, 978-2-35507-026-6. halshs-01175858

HAL Id: halshs-01175858

<https://shs.hal.science/halshs-01175858>

Submitted on 20 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Photographe professionnel et cinéaste amateur ou de l'art à la mémoire

Fernand Bignon aura réalisé près d'une centaine de films en 8 mm entre 1933 et 1963. Il filme majoritairement au cours d'escapades familiales, dominicales ou estivales, et enregistre volontiers les pique-niques dans les bocages, les jeux d'eau sur les bords de Seine ou sur les plages de Normandie, les séjours dans le sud de la France... Il emploie parfois la caméra pour de courtes mises en scène fictionnelles, telle cette adaptation du conte de Perrault *Le Petit Chaperon rouge*¹, et il n'y a quasiment jamais recours lorsqu'il s'agit d'enregistrer des situations fortement ritualisées comme les baptêmes, communions ou mariages. Manifestement Fernand Bignon est un cinéaste du loisir, la caméra dans ses mains est synonyme de détente, réservant sans doute à l'appareil de photographie le soin de conserver en images soignées et posées, c'est-à-dire immobiles, les instants symboliquement importants. Il faut rappeler que lorsqu'il débute le cinéma, il a déjà une longue expérience de l'image fixe. Proche des pictorialistes au cours des années 1920, exposant dans de nombreux salons où plusieurs de ses photographies ont été distinguées, il exerce depuis 1930 le métier de photographe professionnel à Gisors où il possède un magasin et un studio de prises de vues. Le geste cinématographique, si l'on en croit sa filmographie, paraît moins solennel, plus ludique que la photographie ; pour autant, il n'a pas traité ses films à la légère car, bien qu'ils soient destinés à la projection privée ou familiale, il a soigneusement organisé ses images au moyen du montage. Le procédé est à souligner car la pratique est longue et peu aisée ; l'image est de petite taille, 8 mm, il faut donc être très attentif et délicat lors des manipulations. Or, la totalité des films qui nous ont été donnés à voir, et qui sont aujourd'hui conservés à la Mémoire Audiovisuelle / Pole Image Haute-Normandie², ont été titrés et découpés en chapitres grâce à l'ajout de cartons intermédiaires. Chaque film dure en moyenne quinze minutes et l'ensemble, assez considérable, représente près de dix-sept heures de projection. On s'intéressera plus particulièrement au passage entre la photographie et le cinéma car, si ce trajet d'un média à l'autre est courant chez les amateurs, il semble particulièrement réfléchi dans le cas de Fernand Bignon qui, à plusieurs reprises, filme les pratiques photographiques. Ainsi, dans cette mise en abyme du processus d'enregistrement en sels d'argent, on s'efforcera de dévoiler un regard, afin de restituer une relation singulière et créatrice aux images. Fixes ou animées ?

1 - *Le Petit Chaperon rouge ou le rêve de Jacqueline*, 1936, n° 0145H0065.

2 - Je remercie très sincèrement Agnès Deleforge qui m'a permis d'étudier ces images.

Photographe professionnel et cinéaste amateur

Fernand Bignon réalise ses films en 8 mm, d'après un procédé mis au point par la société américaine Kodak et commercialisé en 1932 sous le nom de Kodascope. Choix très certainement lié au fait qu'il vend dans son magasin des produits et du matériel Kodak, dès lors, il n'aurait songé à pratiquer le cinéma en amateur qu'à partir du moment où celui-ci serait entré dans son magasin. Ce choix fortuit est pourtant contradictoire avec ses exigences de photographe telles qu'elles ont été rapportées par ses proches³. En effet, le Kodascope emploie une pellicule 8 mm, inférieure, et donc de qualité moindre⁴, au Pathé-Baby, gamme d'appareil basé sur une pellicule de 9,5 mm, commercialisée depuis 1922 par la société Pathé, et qui, très certainement, fut la technique préférée des amateurs de l'entre-deux-guerres⁵. Ce choix, bien que circonstanciel, nous paraît tout à fait révélateur, au sens où il inscrit explicitement le geste cinématographique dans la pratique photographique. Ce que confirment encore les films réalisés par Fernand Bignon au cours d'une visite à l'Exposition internationale de 1937⁶, exposition intitulée Les arts et techniques dans la vie moderne. En effet, alors qu'il organise un sujet d'une dizaine de minutes consacré au pavillon de la photographie et du cinéma, on constate que ses regards ne se portent que sur les vitrines photographiques ou sur les photographes amateurs. Aucun de ses propos ne s'adresse au cinéma pourtant très largement exposé. Néanmoins, aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, il déclarait qu'il aurait aimé être photographe de cinéma et témoignait ainsi de son intérêt croissant pour les images animées ; avec ce métier, il imaginait sans doute pouvoir concilier ses deux passions.

Le film le plus ancien conservé, intitulé *Gisors 1933 scènes diverses*⁷, date de 1933. Fernand Bignon y assemble, par l'intermédiaire d'intertitres, des scènes empruntées à sa vie quotidienne : convalescence de sa fille Fernande, sa première communion, jeu entre elle et sa cadette Jacqueline, Fête-Dieu et kermesse... Autant de moments volés au quotidien, à la fuite du temps qui, parce qu'ils sont enregistrés et projetés, sont extraits de la durée. Par la suite, Fernand Bignon souhaitera échapper aux contraintes de la quotidienneté. Aidé par son épouse, il organisera à foison des réunions dominicales qui réuniront amis ou familles autour d'un pique-nique champêtre, lui permettant ainsi de réaliser nombre d'images photographiques ou cinématographiques. Devenu metteur en scène d'une convivialité familiale, il augmente aussi de cette façon le cercle des spectateurs : à la famille proche s'ajoutent les amis et connaissances invités

3 - Les propos rapportés de Fernand Bignon sont issus des témoignages de ses filles, Fernande et Jacqueline, interrogées par Jules-César Muracciole dans son documentaire *Au diable les clic-clac avec Bignon photographe*, Alizée production/France 3, 2006. Je remercie Frédérique Closier qui m'a communiqué ce document.

4 - L'image en Kodascope 8 mm mesure 4,9 mm x 3,6 mm, tandis qu'en Pathé-Baby 9,5 mm, elle mesure 6,5 mm x 8,5 mm, la surface sensible a des incidences sur la qualité des images et la taille maximum de l'écran lors de la projection.

5 - Les usagers du Pathé-Baby sont fédérés par l'entremise d'une revue intitulée *Cinéma chez soi* et la collection de films proposée par la cinémathèque Pathé est très certainement mieux achalandée que celle du Kodascope.

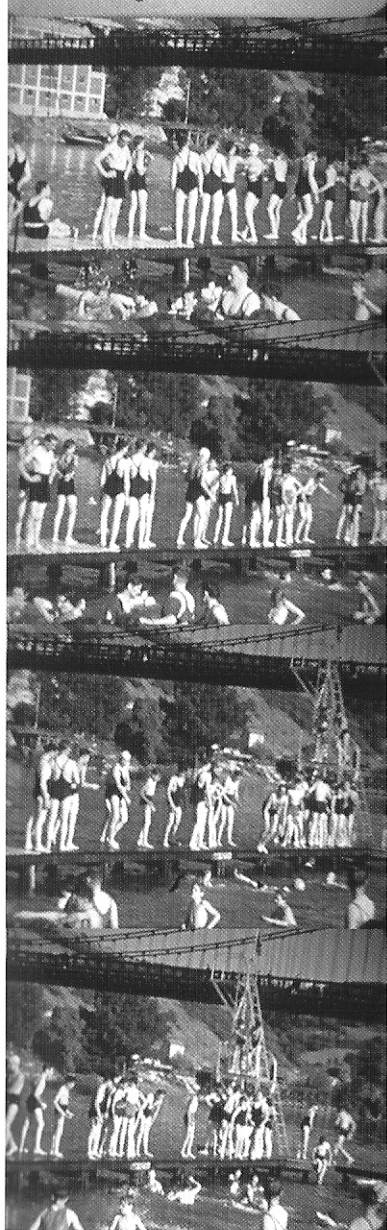
6 - *Paris Exposition de 1937*, en trois parties, *Centre régional et colonial, Pavillon français et Pavillons étrangers* n°0145H0067, 0145H0068.

7 - *Gisors 1933 scènes diverses*, n°0145H001.



Paris zoo

Plaisirs d'été ...
Baignade aux
Andelys
31 juillet



Pèle-mêle

à partager la séance de projection. Le pique-nique devient un véritable dispositif cinématographique. Tout d'abord il prolonge à l'évidence une iconographie connue, empruntée au tournant du siècle et aux impressionnistes et incarnée par les *Déjeuner sur l'herbe* de Monet ou Manet ; imagerie toujours prégnante en ce début de vingtième siècle, car les photographes de l'entre-deux-guerres ont fait du pique-nique le symbole des premiers congés payés et du Front populaire. Il permet surtout – grand avantage en raison de la faible sensibilité de la pellicule cinématographique – de composer à la lumière du jour. Ainsi prend vie une sorte de scène théâtrale où chaque convive, assis, docile car occupé à manger, joue son rôle tandis que Fernand Bignon se livre à ses désirs d'images. Il occupe alors une place décentrée par rapport aux siens (puisque'il prend ses distances pour filmer), place qui au cours des projections redevient centrale. Il invente de cette façon une sorte de rituel qui lui permet d'échapper aux usuelles images de cérémonies religieuses qui abondent parmi les films amateurs.

Les gestes au fur et à mesure des films vont prendre de l'ampleur ; Fernand Bignon découvre en effet qu'il peut combler le vide du quotidien grâce aux mouvements de la caméra. Et si les premiers films favorisaient le plan fixe aux cadres composés, la prise de vue mobile s'affirme rapidement. Compréhension des spécificités des médiums, qui opère toutefois progressivement car, à l'aube des années 1930, le cinéma est encore expérimenté au regard de la photographie. Les sujets de Fernand Bignon transitent, indifférenciés, d'un support à l'autre et l'on trouve par exemple des compositions associant personnages et animaux dans ses images fixes ou animées. Dans son film *Pèle-mêle*⁸, il agence par montage des situations diverses et un préambule montre des clichés qui, grâce à l'arrêt caméra, se disposent d'eux-mêmes sur un panneau, en « pèle-mêle » ; or le terme n'appartient qu'à la photographie. Puis à l'instantané photographique se substitue une réflexion sur la durée ou sur la temporalité filmique (en partie induite par le montage), d'où naîtront des « éphémérides »⁹, associations d'images enregistrées en des temps et des situations multiples. Aguerri et curieux, Fernand Bignon investit alors des formes propres au cinéma. Il s'essaye au film comique ou « à chute », dans les aventures de Jacqueline par exemple qui, découvrant un lapin dans la forêt, le comble de soins attentifs, pour au final s'en délecter¹⁰ ; au film fantastique ou « à effet » lorsqu'il emploie le trucage par substitution, inventé par Georges Méliès, et que nous découvrons la table du pique-nique se dresser toute seule¹¹ (il peut alors s'extraire de la voiture pour convier les uns et les autres à partager ce repas installé comme par magie) ; au film documentaire encore pour ce voyage intitulé *Lourdes et les Pyrénées*¹² qui ressemble à une étude géographique, où grâce à des intertitres particulièrement soignés, composés à partir de photogrammes, chaque lieu, village, montagne

8 - *Pèle-mêle*, 1938, n° 0145H0022.

9 - *Éphéméride*, 1939, n° 0145H0023.

10 - *Forêt de Lyons*, 1934, n° 0145H0008.

11 - *Éphéméride*, 1939, n° 0145H0023.

12 - *Lourdes et les Pyrénées*, mai 1936, n° 0145H0017.

ou rivière est très précisément situé et nommé. Toutefois lorsqu'il envisage le cinéma de fiction et la direction d'acteur pour une adaptation du *Petit Chaperon rouge*, il se voit contraint de morceler ses prises de vues au gré des disponibilités et du bon vouloir des uns et des autres, et le film ne sera achevé, aux dires de ses proches, qu'en raison de son opiniâtreté. Ces difficultés expliquent sans doute que son sujet préféré demeure sa fille cadette, Jacqueline, dont le jeune âge assure à la fois le goût du jeu et une certaine maniabilité ; Jacqueline qui, par la suite, travaillera à ses côtés au laboratoire et au magasin de photographie. Par ailleurs, la pratique cinématographique semble plus immédiatement divertissante que la photographie, qui pouvait s'avérer contraignante, voire cruelle lorsque parfois le maître obligeait ses sujets à garder la pose dans des situations inconfortables afin de capter l'instant de lumière le plus harmonieux. Il déclarait d'ailleurs préférer photographier les paysages... mais ses proches, qui sont ses premiers spectateurs, voulaient se voir à l'image.

Fernand Bignon, qui réalise à la fois films et photographies, perçoit les différences inhérentes à chacun des médiums et nous transmet ses réflexions à travers ses regards, ses assemblables, mais aussi dans ce qu'il nous raconte de ses relations avec le public. Le jeu, présent au moment des prises de vues cinématographiques, est manifestement encore à l'œuvre lors de l'organisation des montages, qui souvent semblent conçus en prévision de la projection. Et son public, bien que composé d'intimes, est très certainement exigeant. Il faut rappeler que les séances réunissent la famille mais aussi les amis, et que Bignon y présente ses films mais aussi des sujets empruntés au catalogue Kodak : films burlesques, Charlot, dessins animés, documentaires ou longs métrages de fiction. Cette présence du public, on la devine principalement dans les relations entre textes et images. Lors des visites au jardin d'acclimatation ou au zoo de Vincennes¹³, par exemple, les prises de vues témoignent d'un moment passé en famille, mais le montage, qui associe au nom de l'animal son portrait cinématographique, paraît très proche d'un ouvrage illustré. La composition permet une projection commentée où chacun peut faire l'expérience de la faune africaine en découvrant de visu ces animaux étranges. Le film, d'apparence didactique, semble moins personnel car les proches sont passés au second plan ; toutefois les images, parce qu'elles sont devenues un support d'apprentissage partagé, concourent encore à la cohésion familiale. Fernand Bignon s'autorise parfois des intertitres moqueurs et l'on imagine aisément les rires de ceux qui les découvrent, comme lorsque nous voyons les femmes de la famille en conciliabule et que l'intertitre commente : « grave dissertation » ; ou encore lorsque, pour illustrer le texte « résultat des examens », il filme un pot de colle en gros plan¹⁴. La caméra est aussi indiscreète et se permet quelques regards inquisiteurs. Il filme ainsi, à son insu, une jeune femme qui, pour enfiler un maillot de bain, se déshabille

13 - Paris, Zoo, 1935, n° 0145H0011.

14 - Ephéméride, 1939, n° 0145H0023.



Ephéméride

PIQUE-NIQUE !

PIQUE-NIQUE !



pudiquement dissimulée derrière un rocher¹⁵. Le caméraman n'a pas dévoilé sa présence, ou alors a coupé au montage un éventuel regard de la jeune femme qui aurait pu indiquer qu'il était découvert. Fernand Bignon joue ainsi avec son public en anticipant sur les effets de surprise. Lorsqu'il actionne sa caméra, il est isolé et pourtant avec les autres. Il filme pour eux, mais affronte seul l'épreuve du regard. Enfermé dans son laboratoire, à l'écart de la demeure familiale, opérant le développement ou le montage de ses images, il devient son premier spectateur ; il partagera ces représentations avec les siens, mais après avoir effectué un choix certain.

La caméra de Fernand Bignon est parfois plus impressionnante, plus abstraite et les images deviennent énigmatiques alors qu'il tente de cerner dans un regard la beauté environnante. Dans l'obscurité de la nuit jaillissent les lumières des feux d'artifice tandis que les séjours récurrents au bord de l'eau ou dans la nature sont l'occasion de filmer la sensualité du monde. Miroitement de la lumière, jeux d'ombres sur les visages, caresse de l'eau ou des feuillages, blancheur poudreuse des paysages enneigés ; variations en blanc et gris où dansent les motifs des vêtements des femmes, qui paraissent avoir revêtu leur plus belle tenue ; géométrismes des points de vue lorsque les formes arrondies des chapeaux se découpent sur le ciel ou lorsque le regard perspicace de Fernand Bignon dévoile la modernité industrielle. Il utilise les moyens de locomotion pour filmer le mouvement : un paysage qui défile vu d'un train ou encore, grâce à l'ascenseur de la tour Eiffel¹⁶, l'enchevêtrement des structures métalliques alors que la ville disparaît dans la perspective. La mobilité du point de vue déréalise le monde et révèle au regard une nouvelle abstraction, interdite à la photographie.

À travers ces descriptions se perçoivent les interrogations de Fernand Bignon, ses expériences quant aux éventuelles parentés ou différences entre la photographie et le cinéma. Dans ses mains, la caméra est un objet ludique qui rend patent, dans le partage, le lien affectif qui unit les uns aux autres, les images devant être partagées lors de la projection. Or, aux côtés des images pensées pour autrui, l'on découvre aussi des sujets où les textes et les montages ne paraissent renvoyer qu'à sa propre intimité : ces scènes où le cinéma filme la photographie et où le regard entre en réflexion.

De l'art à la mémoire

Fernand Bignon est orphelin et autodidacte, et son goût passionnel pour les images est très certainement lié à sa propre histoire. Il a perdu son père alors qu'il n'était âgé que d'un an et il paraît avoir réalisé ses premières photographies l'année de ses dix-sept ans, année où sa mère décède. Il

15 - *Faits divers*, 1937, n°0145H0047.

16 - *Paris, Zoo*, 1935, n°0145H0011.

semblerait qu'en multipliant les images, Fernand Bignon ait souhaité arrêter le temps, conservant dans le papier photographique des instants volés à la vie, contre l'imminence de la mort, et ses premiers tirages valorisent souvent des gestes saisis au quotidien. Il entre comme ouvrier horloger, à Caen, et expérimente la photographie à ses moments perdus. Il affirme rapidement un goût certain pour cet art et expose ses clichés dans les salons, sous la houlette de la Société Caennaise de Photographie, dont il devient membre à partir de 1911. Aux lendemains de la guerre, devenu fermier, il s'installe avec sa jeune épouse à Mutrécy, un village d'une centaine d'habitants à proximité de Caen. La reconnaissance qui accompagne ses épreuves le conduit à correspondre avec d'autres artistes, tandis que les salons lui permettent de voyager avec ses photographies, réellement ou en pensée, à travers la France et l'Europe. Ainsi, la photographie lui aura permis de transcender son milieu d'origine. Reconnaissance et passion font qu'au début des années 1930, il s'autorise enfin à se considérer photographe de profession. Grâce à la photographie, il s'est construit une identité propre et, bien que cela soit courant en ces temps, le fait d'appeler son magasin par son patronyme (« Photo Bignon ») ne nous semble pas anodin. Son magasin jouxte d'ailleurs une librairie baptisée « La Pensée » ; et on se plaît à imaginer ce que la façade aurait donné s'il avait choisi comme enseigne « Le Regard ».

L'enregistrement des images, fixes ou animées, est une expérience initiatique à la fois intime et impudique, où révélation et secret vont de pair. Cette ambiguïté de l'image photographique est perceptible à plus d'un titre. On la découvre tout d'abord dans le fait qu'il dissimule son passé de photographe amateur d'art lorsqu'il décide d'en faire son métier. Il faut rappeler encore, comme en témoigne sa fille Jacqueline, qu'on ne peut échapper à la fascination de la révélation lorsque l'image paraît dans le bain de développement. Et l'émerveillement est probablement comparable à celui du cinéma, où seul le faisceau de lumière dans la pénombre permet de découvrir sur l'écran le ballet incessant d'ombres fuyantes. La photographie argentique, qui est une empreinte, serait donc par essence mystérieuse, elle pourrait participer d'une sorte de panthéon familial. L'enregistrement du regard contribue à conserver ces instants fugitifs où l'on se sent en harmonie avec le monde. Instant sublime, par exemple, lorsque l'artiste filme son épouse, recueillie dans une chapelle maritime : le geste des mains croisées et son profil qui se découpe sur l'horizon entrent en résonance avec la beauté du lieu et du sentiment, rendus par le cadre¹⁷. Et s'il enregistre en images animées les communions de l'une et l'autre de ses filles, Fernande et Jacqueline, il évoque bien plus précisément la découverte de la photographie par la seconde. Un intertitre nous signale l'avènement (« Liline fait de la photographie, La Roque près les Andelys, 1934 »¹⁸) et nous découvrons la fillette arborant un boîtier Kodak. Un plan plus large la place de profil photogra-

17 - Côte d'Émeraude, 1949, n° 0145H0054.

18 - La-Roche-Guyon, 1933, n°0145H0003.



Port-Mort



phiant sa mère et ses sœurs assises sur un rocher. Le carton suivant introduit « Les premières œuvres » et nous la retrouvons alors qu'elle colle dans un album des clichés photographiques. Elle montre ses photos à la caméra et nous reconnaissons les vues réalisées sur les rochers. Le cinéma a été mis au service du geste et du regard photographiques et, dans cette attention portée à l'événement, Fernand Bignon témoigne très probablement de sa propre relation à l'image.

Le cinéma comme la photographie conservent la mémoire d'un regard contemplatif. Mais si l'image photographique enregistre indéfiniment la présence, Fernand Bignon rappelle que dans le cas du cinéma et du montage, il ne s'agit que d'une illusion. Alors qu'il nous montre le visage souriant de son beau-père jardinant dans sa serre, l'intertitre qui suit – et qui nous surprend car si différent de l'expression de joie qui vient à peine de s'achever – précise que nous venons de voir « son dernier portrait ». Dans ce montage entre texte et image, il a rendu manifeste ce paradoxe constitutif de l'argentique, mais il a aussi désigné ce qui différencie fondamentalement les deux techniques : film et photographie. L'enregistrement de la durée rend présente la mort à venir car « le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant [photographique] comme dans l'ambre, [...] ». Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement »¹⁹. Le texte ajouté au portrait a le ton d'un constat, il vaut pour tous et, parce qu'il ne dialogue avec personne en particulier, il instaure un spectateur anonyme qui excède la seule sphère familiale. Le procédé réapparaît alors qu'il filme l'entrée en guerre du pays et les changements inférés au quotidien en raison d'un basculement dans l'Histoire. Il semble raconter les événements à un spectateur étranger. Il écrit : « La guerre mit fin à nos sorties », avant de cadrer en gros plan un journal dont le titre annonce l'entrée en guerre. Dissimulé derrière sa fenêtre, il n'hésite pas à filmer les passages de l'armée allemande et braque encore sa caméra sur les ordonnances placardées aux murs avant de commenter : « Les sinistres affiches ». Il découvre à la caméra, dans des plans qui sont ceux du constat, les nombreux portraits, destinés aux papiers d'identité, qui lui sont commandés en raison des procédures de contrôle mises en place sous l'Occupation. Pour cela, il a simplement associé deux plans : le premier cadre les baigns où sont plongés les portraits format carte d'identité, le second révèle une main qui présente à la caméra, en gros plan, une carte et une photo. Il agit en témoin. Ses regards et ses textes, bien que simplement descriptifs, en apparence objectifs, donnent à entendre un point de vue critique. Le choix du texte « Garde aux câbles »²⁰, qui introduit des hommes chargés de veiller sur les réseaux électriques ou télégraphiques, souligne l'absurdité d'une telle activité. Fernand Bignon a abandonné l'aspect ludique qui le liait au groupe familial et, par l'entremise du montage, il nous transmet en images sa compréhension de la mémoire et de l'Histoire. En 1940, le film

19 - André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, 7^e Art, Cerf, 1987, p. 14.
20 - *Ruines Gisors, 1939*, n°0145H0057.

de la communion de Jacqueline est composé en trois temps²¹. Les premiers plans présentent de façon abstraite, impersonnelle, des vêtements blancs posés sur un lit. Nous découvrons ensuite qu'il s'agit de la robe de communiant de la jeune fille. La cérémonie se déroule dans l'église et, une fois celle-ci achevée, Fernand Bignon fait poser sa fille dans le studio de prise de vue. Nous découvrons père et fille dans un même plan : tandis que la jeune fille pose sur un prie-Dieu, il installe ses projecteurs. Le texte souligne que le temps est « empreint des angoisses de l'heure » tandis qu'un fondu au noir clôt ce premier volet. Deuxième temps du récit ménagé par le montage : nous les découvrons qui marchent dans les ruines de l'église où la jeune fille a communié, que nous reconnaissons grâce aux vitraux brisés. Dernier temps, le film s'achève sur le portrait photographique de la fillette dans sa robe blanche, et l'on reconnaît la pose offerte précédemment. Le montage nous a fait partager les interrogations de Fernand Bignon quant à la notion de temps : comment continuer alors que tout n'est que ruines ? Il semble proposer, en réponse à cette question, une image photographique : le portrait de son enfant.

Les images réalisées par les amateurs témoignent combien les temps changent. Elles montrent comment les techniques d'enregistrement des images et des sons, qui se sont généralisées au vingtième siècle, ont considérablement modifié notre présence au monde. En 1936, la famille est en vacances et, alors que le caméraman filme ses proches, on découvre dans l'herbe un phonographe et, dans la pénombre de la maison, un projectionniste qui diffuse des images²². Si elles informent sur la succession des temps, les images animées amateurs, en gardant trace des regards dans ce dialogue incessant qui va du même à l'autre, témoignent encore de l'activité de mémoire. Interrogeant l'avènement des techniques argentiques, Roland Barthes le constatait : « Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au trouble (de civilisation) que cet acte nouveau apporte. Je voudrais une Histoire des Regards. Car la photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. »²³ Les images animées sur support argentique, produites par des amateurs, manifestent l'activité même du regard entre émerveillement, apprentissage et réflexion. Réalisées par des individus singuliers dont la relation au monde est faite d'images plus que de mots, ces œuvres dessinent, à travers des regards, un chemin qui nous permet d'accéder, de façon diffuse, certes, mais rare, à l'intime.

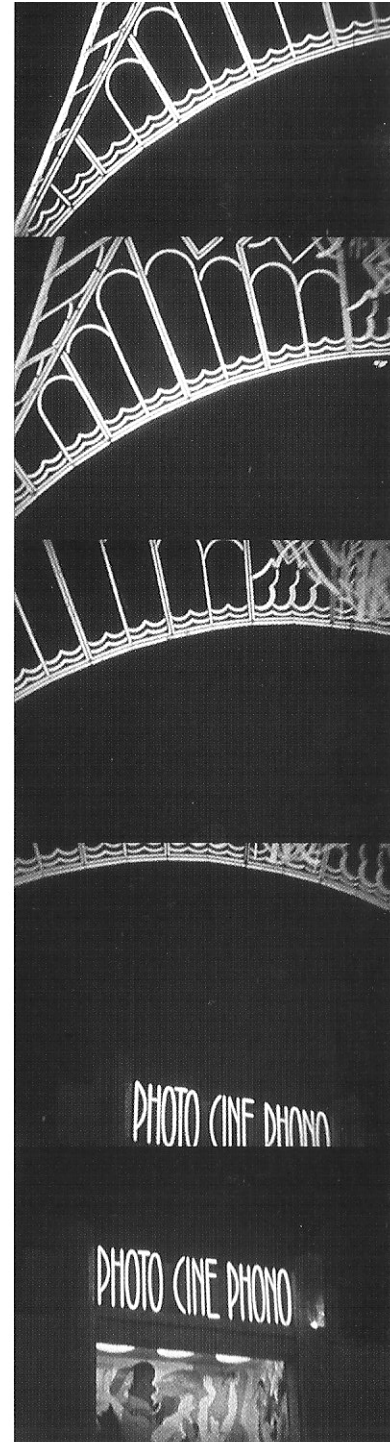
Valérie Vignaux

Maitre de conférence à l'université de Tours

21 - *Communion*, 1940, n°0145H0072.

22 - *Pessac*, 1936, n°0145H0064.

23 - Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, p. 28.



Paris expo 1937 (pavillon français)