



**HAL**  
open science

# Représentations individuelles et collectives de l'intime au quotidien (France, années 50 – 60). Mythologies de l'intime, photographie et identité pop.

Magali Nachtergaele

► **To cite this version:**

Magali Nachtergaele. Représentations individuelles et collectives de l'intime au quotidien (France, années 50 – 60). Mythologies de l'intime, photographie et identité pop.. 2008. hal-00558564

**HAL Id: hal-00558564**

**<https://hal.science/hal-00558564>**

Preprint submitted on 22 Jan 2011

**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.

**Magali Nachtergaele**

**Université Paris 7 – Diderot**

**Représentations individuelles et collectives  
de l'intime au quotidien (France, années 50 – 60).**

**Résumé / Abstract :**

La France des années cinquante voit apparaître un phénomène nouveau : la standardisation des foyers. Ce processus est essentiellement perceptible à travers les images véhiculées soit par la publicité, soit par des représentations du quotidien et de l'intime. On peut en effet se demander si les représentations publiques ne façonnent les intérieurs, pour faire du lieu le plus intime (le foyer), un modèle standard qui n'a plus de singularité. Comment, dans ce cas, retrouver son « individualité » ? comment se démarquer et exister en tant qu'individu unique ? L'album photographique sert en quelque sorte de contre-représentation médiatique : les photos de famille vont à travers un rituel scénographié, redonner à ces « clichés » à tous les sens du terme, une valeur sacrée. Le foyer contient alors ses images, portées parfois au rang de culte. L'espace intime n'en reste pas moins le lieu d'un paradoxe, celui d'une sacralisation par les images d'une histoire familiale singulière qui renvoie toutefois à des pratiques de masse. À partir d'exemples littéraires, d'études sociologiques et structuralistes, cet article, extrait d'un travail plus vaste sur la notion de « mythologie individuelle », explore un aspect des pratiques collectives de l'image, dans les sphères privées et publiques. Il tente également de mettre à jour les contaminations réciproques de ces représentations de l'intime au quotidien, spécifiquement à travers la généralisation de la photographie tant dans la presse ou la publicité que dans le cercle individuel.

\*\*\*

Depuis l'essor de la presse illustrée jusqu'à la généralisation des téléviseurs, la photographie et les images opèrent depuis plus d'un siècle une invasion inexorable des espaces publics et surtout privés. Et cette contamination visuelle n'est pas seulement un phénomène que l'individu moderne

subirait passivement puisqu'en effet, l'image est entrée de manière parallèle dans le cercle individuel comme objet *et* comme pratique à part entière<sup>1</sup>. Dès 1888, le Kodak avait permis de se passer des services d'un photographe professionnel et par conséquent, comme le fait remarquer Gisèle Freund, de « se photographier soi-même<sup>2</sup> » et de ne plus aller dans des studios spécialisés. Quant au portatif Leica, il avait déjà fait des débuts discrets en 1925. Après la Seconde Guerre mondiale, la démocratisation de l'appareil photographique met cet « art moyen » à la portée de tout le monde lorsque Kodak commercialise à partir de 1963 l'« Instamatic », léger et pratique, qui sera vendu à plusieurs millions d'exemplaires dans le monde jusqu'en 1972<sup>3</sup>. Ainsi, l'appareil-photo entre dans les foyers et la photographie « amateur » produit une quantité incommensurable de clichés qui garnissent les tiroirs des commodes et les albums de famille.

Avant d'aborder les pratiques de représentation collective de l'espace intime, nous verrons comment l'album de photographies familial indique, à travers une scénographie rituelle, une récurrence de motifs censés accroître l'individualité et constituer une histoire familiale unique. Cependant, cette façon d'écrire le roman familial avec des clichés personnels renvoie en fait à des stéréotypes : l'espace intime, dès les années 50, est codé autour de la notion de « foyer modèle » et de rites de solennisation, essentiellement caractéristique de l'univers petit-bourgeois. Les représentations collectives éclairent alors la mise en conformité de l'espace intime malgré la tentative permanente de l'individu à affirmer sa singularité, dans un monde envahi par des images traversant l'espace public et privé.

### ***La scénographie de l'espace intime et le culte des images***

En contrepartie du réalisme extra-ordinaire brandi par la presse, la photographie s'impose chez l'amateur comme une pratique centrée sur un quotidien scénarisé au gré des prises de vue. Si un soupçon généralisé se propage autour des images, dans le cercle intime, elles restent nimbées d'une confiance affective qui les intègre pleinement dans l'illustration du grand récit familial, une

prérogative anciennement réservée aux élites aristocrates ou tout du moins de haute lignée. La scénographie fictive des menus événements de la vie peut alors, sans vergogne, se produire au sein de la famille bourgeoise, friande de mythologies familiales, qui cherche à construire son identité à travers un récit (son *storytelling*) de génération en génération. Son grand album en images, le très daté album de photos, s'apparente formellement à celui d'une revue qui fournirait, sur le modèle de la micro-biographie apparue notamment dans le magazine bien nommé *Life*, les chroniques illustrées de chacun de ses membres. C'est dans ce contexte, marqué par ces modèles modernes véhiculés par la presse et l'idéologie bourgeoise, que Pierre Bourdieu publie en 1965 son étude collective sur les pratiques de la photographie en France, une pratique qui traverse les sphères publiques et privées. Son approche sociologique contribue alors à déplacer la conception de l'image comme un seul produit iconique pour la resituer dans le contexte d'une *praxis*, en définissant sa symbolique dans le cercle privé comme un objet de culte familial<sup>4</sup>.

Malgré le fait que la photographie soit une pratique de masse, les résultats de cette photographie amateur ne correspondent pas à l'iconographie de la sphère publique, comme les images qui sortent des agences publicitaires ou professionnelles. Dans le cadre de la photographie commerciale destinée à la diffusion publique, le reportage photographique et documentaire, les publications ou les expositions de photos s'inscrivent dans une histoire collective qui s'oppose à la pratique individuelle de l'image. Cette dernière a pour vocation de rester dans le cercle familial ou intime et participe d'un rituel domestique. Pierre Bourdieu signale la fonction d'intégration de la photographie suivant ce qu'il appelle « un rite de solennisation » familial. Pour appuyer son propos, il explique cette sacralisation de l'intime par l'image en usant d'un lexique aux consonances religieuses : « la pratique commune est nécessairement rituelle et cérémonielle, donc stéréotypée tant dans le choix de ses objets que de ses techniques d'expression ; piété d'institution, elle ne s'accomplit que dans des circonstances et lieux consacrés, attachés à solenniser le solennel et à sacraliser le sacré<sup>5</sup> ». La pratique de la photographie constitue donc un moment sacralisant dont le résultat prend une valeur de relique familiale ou intime, bien que la plupart des clichés familiaux soient fortement stéréotypés et sans grande variation d'un foyer à l'autre.

Revenant sur le thème vingt-cinq années après cette étude sociologique, un numéro de la revue aujourd'hui disparue *La Recherche photographique* avait été consacré à « La Famille ». Richement illustré, le numéro spécial montre que les photographies de famille traversent le siècle, passant de mains en mains et témoignant d'un quotidien tronqué : réduit à quelques scènes, il ne répond qu'à des impératifs déterminés par le code social d'une photographie destinée aux archives familiales. On ne retiendra donc d'un mariage que les sourires radieux de tous sur la photographie de groupe, malgré les petites agaceries et tensions toujours de mises en de telles circonstances. André Rouillé remarque alors que l'album, « manichéen et stéréotypé, rassure : c'est un lieu de certitudes, de stabilité et de réconfort<sup>6</sup> ». Les personnages aux attitudes naturelles ou posées, les objets pris religieusement en photo comme des voitures au début de siècle ou les portraits de groupe à l'occasion d'un repas ou d'un mariage peuplent ces livres tous identiques et témoignant pourtant chacun d'une histoire singulière. Les lieux communs familiaux participent des « mythologies familiales » qui rencontrent parfois les grands mythes modernes. En effet, les représentations se font poreuses, lorsque le médium utilisé est le même dans l'archive personnelle et la fabrique de l'histoire collective.

Le point de vue de Maurice Fréchuret, ancien directeur des musées d'art contemporain de Saint-Étienne et de Bordeaux, au sujet des « photographies de mariages » prolonge l'analyse de Bourdieu lorsqu'il les désigne comme des « icônes familiales ». Mais, en reprenant la question de Michel Leiris, « en quoi consiste *mon sacré* ? », Fréchuret tente de montrer en quoi « le sacré sourd dans les menus faits de la vie quotidienne » et « en quoi, [...] il réussit à échapper à sa mutation en un sacré froid et distant<sup>7</sup> ». Car si les grandes divinités siègent dans une Olympe inaccessible, les familières pénates occupent l'espace domestique comme des petits dieux à portée de main. L'expression métonymique « regagner ses pénates » qui signifie rentrer chez soi consacre le foyer en espace premier du mythe domestique. Et Mircea Eliade le fait remarquer : « l'habitation comporte un aspect sacré et, par là même, qu'elle reflète le Monde<sup>8</sup> ». Toutefois, cet espace sacré de la maison s'articule autour d'espaces et objets hétérogènes qui ont une valeur symbolique plus ou moins forte. L'exemple de l'intérieur d'Hugues Viane, dans *Bruges-la-Morte* qui est le premier roman illustré de

photographies, témoigne de cette hiérarchisation des objets dans laquelle les photographies de sa femme défunte occupent une place centrale et forment un véritable culte de la disparue. Le culte de l'image du mort répond à un désir de cohabitation avec lui. Edgar Morin explique par ailleurs que : « Même lorsque les morts ne logent pas chez les vivants, ils y demeurent localisés [...] par un substitut figuratif du mort réel (poupées de bois des Ostiaks, tablettes des chinoises, photos des « chers disparus ») qui servent de support à la fois à la présence du mort et au culte qu'on lui rend<sup>9</sup> ».

Dans *Bruges-la-morte*, roman symboliste du belge Georges Rodenbach publié en 1892, Hugues Viane est veuf. Il décide de s'installer à Bruges, ville célèbre pour ses canaux et sa culture catholique fervente, pour vivre le deuil de sa femme. Son intérieur est organisé de manière à faire un culte de la défunte, à la manière du personnage joué par François Truffaut dans son film *La Chambre verte* (1978, tiré du roman d'Henry James, *The Altar of the Dead*). Dans le film, comme dans le roman de Rodenbach, la sacralisation des photographies de la défunte dans *Bruges-la-Morte* montre en effet de façon extrême comment l'image forme un territoire sacré détenteur d'un pouvoir qui touche la sensibilité de l'individu au plus profond. L'exemple, s'il est romanesque renvoie à des sentiments intenses toutefois vraisemblables mais aussi à l'illusion perfide d'un retour du mort par son image que suggère la *mimesis* photographique. Lorsque Viane invite Jane, le sosie de sa femme défunte, chez lui pour la première fois, il souhaite lui faire porter les vêtements de la morte afin qu'elle ressemble encore plus à l'original. Malgré les déceptions successives, il persiste à vouloir faire de la danseuse un double de sa femme jusqu'à ce qu'une véritable profanation déchire le rideau de l'illusion. Jane, le mauvais double, regardant négligemment la photographie de la morte déclare soudain : « Tiens, en voilà une qui me ressemble<sup>10</sup> » et se met ensuite à jouer avec la précieuse tresse-relique conservée dans un globe de verre. Viane éclate alors, se jette sur elle et l'étrangle, ne supportant pas la confrontation entre le corps trivial de Jane et les reliques indicielles de la défunte, objets sacrés dont la pureté doit restée inviolée.

La réaction impulsive de Viane fonctionne comme un dénouement de l'intrigue, qui bien qu'excessif, n'en est pas pour autant tenu pour invraisemblable<sup>11</sup>. Le blasphème proféré par un intrus

dans l'espace intime du foyer provoque une réaction violente et même sans conduire forcément à une pulsion criminelle : elle existe en fait de façon latente dans l'espace pacifié de la « maison » puisque « chaque mythologie familiale dote [...] les objets d'une aura sacrée<sup>12</sup> ». La photographie fait partie de ce monument familial qui raconte l'individu à travers une collection d'objets amoncelés au fil du temps, comme en témoigne le traditionnel agrégat de photographies sur les divers meubles de la maison qui deviennent autant de petits autels domestiques<sup>13</sup>. Tous ces fétiches et reliques de famille revêtent la valeur mythique des documents historiques de première main. L'individu a la responsabilité de les préserver mais aussi de produire les siens afin de s'inscrire à son tour dans le récit de la saga familiale immémoriale.

Cette saga, autrefois réservée aux familles aristocratiques qui constituaient leur arbre généalogique, se généralise : les racines familiales sont remplacées par des « photographies de racines », comme l'écrit Hélène Cixous. Elle ajoute que ce lieu qui commémore la généalogie familiale est comme un « album en ruines à respecter » parce que, selon ses mots : « c'est la mémoire même<sup>14</sup> ». Cette métaphore de l'arbre est récurrente, même Roland Barthes dans *La Chambre claire* l'utilise au sujet du seul cliché personnel qu'il présente dans son essai. Il s'agit d'un portrait de son arrière grand-père maternel, flanqué de deux jeunes enfants qui sont sa grand-mère et son grand-oncle et qu'il intitule « La Souche ». L'icône familiale est censée représenter pour Barthes « le lignage [qui] livre une identité plus forte<sup>15</sup> ». Ainsi, la reconnaissance de certains traits distinctifs viennent attester de la filiation de l'individu, par une trace physiognomique qui transparait dans l'air de famille, un trait de visage commun qui révèle comme une preuve miraculeuse de l'inscription de l'individu dans une lignée<sup>16</sup>. Mais l'album de famille, « mosaïque d'instantanés anodins et solennels, des instantanés fétiches de la famille », reste avant tout pour André Rouillé « une fiction en image<sup>17</sup> ». Il configure en effet, à la manière d'un roman, ce grand récit historique qu'est la généalogie familiale dans un livre dont les photographies sont autant de paragraphes. L'album en fait ne « réfère pas à une famille singulière » mais pourrait être celui « d'une pratique familiale<sup>18</sup> » plus générale.

### *Le rite photographique et la solennisation du quotidien*

Pierre Bourdieu utilise la figure symbolique du triangle, reprenant la géométrie dont parlait Cartier-Bresson, pour expliquer le dispositif solennel qui préside à une prise de vue photographique. À la traditionnelle mise en co-présence de l'appareil et du sujet que les théoriciens de la *praxis* photographique considèrent comme une structure minimale, Bourdieu ajoute le facteur géographique qui fait du lieu un élément essentiel au processus de solennisation. Toutefois, ce n'est pas un lieu déjà habité qui plante le décor dans lequel le sujet photographié va prendre place. L'ensemble compose au sens le plus strict une *situation* qui est immortalisée à un moment donné, sans pour autant qu'elle ait pour vocation de créer un événement. Au contraire, Pierre Bourdieu conclut que « la logique de solennisation réciproque des personnages et du décor tend à faire de la photographie un idéogramme qui élimine de l'environnement tous les aspects circonstanciels et datés<sup>19</sup> » comme s'il fallait concentrer la focalisation sur le sujet *en situation* et non sur ses possibles interactions avec son milieu. Bourdieu prend l'exemple d'un album de vacances où, « de Paris, dans la collection de J.B., il ne reste que des signes intemporels, [...] un Paris sans histoire, sans Parisiens, sauf par accident, bref, sans événements<sup>20</sup> ». Il est intéressant de voir alors que la prise de vue elle-même constitue l'événement, même anodin, et qu'aucune information n'est contenue dans l'image hormis celle d'une présence.

La symbolique du lieu est un *topos* récurrent tant dans l'archive familiale que dans les récits autobiographiques. Cette mise en relation triangulaire qui intègre le lieu comme espace de l'expérience était déjà à l'œuvre dans *Nadja* d'André Breton où les espaces nommés, la rue Lafayette ou la place Dauphine, faisaient partie d'un palimpseste urbain déjà inscrit dans une mythologie moderne, celle de l'agitation des grands boulevards ou des catacombes et réseaux souterrains. Ainsi, l'intégration d'un sujet pris en photo dans un espace donné, même s'il est peu connu, rend compte de son lien avec des valeurs collectives partagées ou témoigne d'une tentative de création d'un tel lien entre un individu et un espace sacralisé par la communauté. Pour extrapoler le cas choisi par Bourdieu, la photographie de J.B. dans un coin isolé du Trocadéro ou sur la place de la Bastille, un jour de pluie, ne dit rien d'autre que cette inscription du sujet dans un espace rendu mythique par l'opération

solennelle de prise de vue. Ce processus de sacralisation de territoires *a priori* profanes persiste, ce que constate Mircea Eliade, dans des espaces sillonnés par l'homme non-religieux. Il cite précisément pour appuyer son propos un exemple qui lie directement un sujet intime avec un *locus* particulier : « le paysage natal, le site des premières amours, ou une rue ou un coin de la première ville étrangère visitée dans la jeunesse<sup>21</sup> ». Ces lieux, marqués par une expérience singulière et personnelle, constituent les fragments sacrés d'une histoire personnelle augmentée par les images.

Mais si quelques scories « crypto-religieuses » persistent dans les mythologies modernes et les stéréotypes individuels, des voix comme celles d'Henri Lefebvre s'élèvent pour revaloriser un quotidien qui ne se livrerait pas par l'envers ou la face cachée du décor mais à travers un corps à corps direct avec la réalité. En 1947, il remet en cause cette logique du quotidien, dans *Critique de la vie quotidienne*. Il prône un retour à un quotidien plat et banal, celui de tous les jours et pas seulement des jours exceptionnels où quelque chose advient, reléguant le hasard objectif et les miracles sur le même plan de l'idéologie judéo-chrétienne. La quête du « merveilleux » dans un quotidien rationné (les cartes de rationnement pour le pain ne disparaissent qu'en 1947 en France) paraît obscène à certains, surtout lorsque des photographes comme Lee Miller, ancienne assistante de Man Ray, ramènent les premiers clichés de la libération par les Américains des camps de concentration allemands. Michael Sheringham, dans son très bon livre sur les pratiques du quotidien depuis les surréalistes à nos jours, résume la position d'Henri Lefebvre à cet égard : « Citant les témoignages de ceux qui ont survécu aux camps nazis de la mort, dont celui de David Rousset, Lefebvre soutient que l'inhumanité d'Auschwitz, bien qu'extrême, ne devrait pas être mise de côté comme si elle appartenait à « un autre univers »<sup>22</sup> ». Cette radicalité dans la rationalisation du quotidien marque une rupture nette avec l'univers merveilleux prôné notamment par les surréalistes : « On promettait un nouveau monde, et il ne s'agissait que des mystères de Paris<sup>23</sup> », dénonce Lefebvre. Ainsi, selon lui, le goût surréaliste de l'irrationnel est voué à une dégradation : « Le rite tend à devenir geste. [...] Le mythe devient légende, récit, conte, fable, anecdote, etc.<sup>24</sup> ». Lefebvre est, on le comprend, plus proche d'une conception du réel telle que Georges Bataille l'avait fait apparaître dès 1929 avec la revue *Documents* où les

photographies jouaient le rôle de témoin fidèle d'un réel brut et détaché des interventions esthétisantes du photographe.

De cette invention d'un nouveau quotidien, il est important de noter un changement de cap qui s'oppose au paradigme surréaliste du merveilleux quotidien ou crypto-religieux. La mise au premier plan de la vie de tous les jours replace l'individu dans un environnement mis à plat, désacralisé, presque déshumanisé. Toutefois, les articles de Barthes et l'analyse d'Eliade en 1957 ou plus tard l'étude de Bourdieu en 1965 le montrent : le territoire de l'homme profane n'est pas exempt de zones sacrées ni de processus mythographiques même s'il ne s'articule plus autour d'un merveilleux que révéleraient les photographies ni par l'irruption exceptionnelle d'un événement qui transcenderait la banalité de la vie<sup>25</sup>. Il incombe à l'individu moderne de s'emparer de son quotidien et de l'organiser pour en faire un tableau singulier dans lequel il prendrait place comme dans un décor scénographié par ses soins.

La pratique de la photographie dans le dispositif triangulaire décrit par Bourdieu participe de cette revalorisation de la simple situation vécue au quotidien. Les moyens, quant à eux, ne changent pas : l'apparence objective de la photographie combinée à sa capacité de mise en scène emporte aisément les suffrages du grand public qui peut fabriquer les images de sa propre vie et élaborer dans son album sa micro-biographie. Pour replacer cette pratique dans une époque, le discours situationniste, énoncé par Guy-Ernest Debord et la revue *L'Internationale situationniste*, entérine ces pratiques photographiques et sa revalorisation subjective puisque c'est dans le non-événement qu'apparaîtrait la vraie vie. Les situations fugaces, immortalisées par l'image, n'échappent pas à ce processus de solennisation nécessaire même à l'homme profane. Et comme seule la vie quotidienne dirait quelque chose *de* l'individu *sur* l'individu *à* l'individu, clament les situationnistes, reprenant le refrain de la critique marxiste : il semble naturel que ce quotidien adhère au sujet moderne comme une seconde peau. L'idée que les objets environnants et les lieux expérimentés constitueraient l'identité même se dessine en creux du discours contestataire des situationnistes, se propageant insidieusement dans l'opinion commune. L'environnement de l'individu et l'enchaînement des situations vécues

formeraient l'histoire intime de ce dernier, ce qui a pour effet paradoxal de donner une légitimité à la notion d'« art de vivre » (largement exploitée par l'économie de marché) alors au centre des préoccupations modernes.

C'est donc dans une ambivalence, à la charnière des années cinquante et soixante, que sont mis en tension deux aspects du dispositif de représentation de l'individu. D'une part, on reconnaît un désir de permanence dans le mythe modernisé – ce grand récit formateur ramené massivement à une dimension individuelle – et d'autre part, la critique structuraliste amorce la remise en cause de la matière constitutive de ces mythes – leur démystification<sup>26</sup>. Cette culture de la révélation se double d'un retour en force au rationalisme qui nimbe la critique de l'époque ; de plus, la méfiance à l'égard des images semble proportionnelle à l'engouement qu'elle suscite dans la masse. L'intérêt de Roland Barthes pour les différentes « mythologies » des années cinquante se place dans une perspective globalisante dont le point de départ reste toutefois majoritairement l'image de presse. En 1957, son recueil d'articles *Mythologies* révèle la domination du code petit-bourgeois qu'il tente de démonter de façon méthodique au sein des représentations publiques. Il touche non seulement à une critique de la vie sociale, répondant à la demande de Saussure (qu'il lit au moment de rédiger sa postface sur « Le Mythe, aujourd'hui »<sup>27</sup>) d'étudier « la vie des signes au sein de la vie sociale<sup>28</sup> », mais aussi à l'imaginaire de l'individu plongé dans cette « vie de signes ». Barthes synthétise donc à travers la notion plurielle de « mythologies » le processus ambigu de mythologisation à l'œuvre dans la société moderne, un processus tiraillé entre un rationalisme radical ambiant et la nécessité individuelle de se doter d'une identité au sein de la masse des « choses ».

Les diverses réponses à cette culture qui semble toujours vouloir pour reprendre les termes de la sociologue Kristin Ross « aller plus vite et laver plus blanc » ne tardent pas à émerger tant dans les productions littéraires, artistiques que théoriques<sup>29</sup>. Si le Nouveau Roman a replacé les choses au cœur du récit, l'exemple du premier roman de Georges Perec, *Les Choses*, sous-titré « Une histoire des années soixante » témoigne du véritable problème à la fois éthique et identitaire de cette prégnance des « choses » dont les images meublent et modèlent le paysage<sup>30</sup>. Michael Sheringham fait par ailleurs

remarquer que Georges Perec avait assisté en 1962 et 1963 au séminaire de Roland Barthes intitulé « Inventaire des systèmes de significations contemporains » où il avait développé ses premières études sur la rhétorique de l'image<sup>31</sup>. On voit alors mieux comment le contexte culturel, idéologique et littéraire dans ses paradoxes et sa multiplicité à la fin des années cinquante et du début des années soixante détermine les formes théoriques que Barthes choisit pour replacer l'individu, qu'il soit auteur ou mythologue, au centre de ce monde d'objets et d'images qui vont constituer son identité historique.

La « critique de la vie quotidienne » par Henri Lefebvre, et dans une certaine mesure celle de Roland Barthes, témoignent d'un autre phénomène. Les notions de masse et de collectivité naguère revendiquées par les surréalistes pour mettre en péril l'individualisme bourgeois tendent désormais vers une mise en conformité de chacun à partir d'un modèle commun. Celui-ci s'incarne dans l'image du foyer modèle auquel les individus s'efforcent de ressembler : l'idéologie et l'esthétique dominantes en Europe de l'Ouest après la Seconde Guerre proviennent principalement des États-Unis. Le photomontage *pop* de l'artiste anglais Richard Hamilton *Qu'est ce qui rend nos foyers aujourd'hui si différents, si attrayants?* (1956) dénonce sur le mode ironique les nouvelles préoccupations plastiques et personnelles de l'individu occidental : la lune en guise de plafond, le cinéma parlant à l'affiche en toile de fond, un phonographe, une pin-up et un culturiste dans le salon forment le décor du nouvel intérieur d'un foyer moyen<sup>32</sup>. Hamilton épingle aussi bien la conformité du « foyer actuel » que sa soi-disant « différence » qui le rend si « attrayant » : on peut en effet se demander en quoi il possède une originalité propre alors qu'il représente un parfait stéréotype.

### ***L'intime, une valeur collective***

L'intime, c'est-à-dire au sens étymologique ce qui est le plus à l'intérieur, n'est plus seulement la maison et l'espace domestique sacré : tout le monde a droit à une intimité matérielle et conforme. Le partage de ces représentations privées dans la sphère publique ont pour effet que, dans la vie de tous les jours, « le banal devient extraordinaire, et l'habituel devient « mythique »<sup>33</sup> », commente Henri Lefebvre en 1958. La porosité entre les représentations collectives et privées montre

que l'espace sacré du foyer et les mythologies modernes se rejoignent. Dans le collage d'Hamilton, la fenêtre du foyer est à la fois une vitrine qui exhibe les occupants et une ouverture qui fait entrer le spectacle à la maison. C'est également, ce que l'on peut constater chez Hamilton, l'époque de la valorisation des arts ménagers qui font de la femme au foyer un modèle féminin adepte des nouveautés technologiques domestiques : aspirateur, réfrigérateur, télévision, etc. Henri Lefebvre identifie d'ailleurs en 1956 dans la presse féminine, « formulés, systématisés, [...] les mythes et la mythologie moderne<sup>34</sup> » et Roland Barthes reconnaît exactement à la même époque dans le magazine féminin *Elle*, un « véritable trésor mythologique<sup>35</sup> ». La photographie publicitaire y clame en effet, par exemple, que les réfrigérateurs Frigéco s'achètent de mère en fille depuis 1927 comme un objet fétiche qui incarne une nouvelle forme de filiation et d'identité familiale : son revers est la mise en conformité de la famille avec un stéréotype publicitaire<sup>36</sup>.

Le photomontage de Richard Hamilton, réalisé à l'heure des *Mythologies* de Roland Barthes, réinvestit des éléments contemporains pour les intégrer à un contexte artistique, à la manière des photomontages dada. Les fragments prélevés dans des magazines ou sur des affiches publicitaires constituent la matière première du tableau pop' et proviennent de sources mythologiques de premier choix. La relecture du procédé dadaïste s'adapte toutefois à la représentation des nouveautés techniques, véhiculant une symbolique qui ne s'appuie plus sur le scandale, le principe de hasard ou du merveilleux moderne mais qui intègre une esthétique de la production de masse et du stéréotype. Ainsi, même si les éléments qui composent cette scène de la vie moderne se situent dans un univers anglo-saxon, ils participent en plein des mythologies barthésiennes dont on reconnaît, en opérant une légère translation, les équivalents français. La ménagère que l'on voit actionner le nouvel aspirateur a été découpée dans une publicité du même acabit que celle de Frigéco et fait écho à l'hygiéniste fragment consacré aux « Saponides et détergents ». Quant à la *pin-up* nue arborant un chapeau en forme d'abat-jour, elle semble une réponse américanisée à la pratique française du « Strip-tease » ; le plafond lunaire, nouvel horizon de la conquête de l'espace, est l'ouverture vers l'espace d'où les « Martiens » arriveront, etc.<sup>37</sup>. Barthes commente dans « Conjugales », ce renfermement sur la domesticité comme seul refuge au bonheur contemporain : « questionnaires « psychologiques », trucs,

bricolages, appareils ménagers, emplois du temps, tout ce paradis ustensile d'*Elle* ou de *L'Express* glorifie la clôture du foyer<sup>38</sup> ».

Cette iconographie moderne et populaire émerge à cette époque de façon récurrente dans le mouvement *pop'* qui marque l'esthétique des années soixante et dont le berceau se situe en Europe à l'Institute of Contemporary Art de Londres. Les membres de l'*Independent Group* (I.G.), qui s'y réunissent à partir de 1955 pour discuter de thèmes contemporains, se réapproprient la technique du collage et utilisent de façon privilégiée des iconographies tirées de revues, photographies et fragments de textes, pour intégrer ces mythologies du quotidien à leur pratique artistique. Leur point de vue est fort décalé par exemple de l'entreprise de mythification (qui tend vers cette froide sacralisation dont parle Maurice Fréchuret) à laquelle les surréalistes travaillent dans les années cinquante autour d'André Breton. La nouvelle avant-garde anglaise déplace les valeurs du sacré en liant la pratique de la vie au jour le jour avec celle de l'art, plus selon les modalités surréalistes originelles. Dans cet élan comparable à la même époque à celui des situationnistes, ils dénoncent pour leur part la fétichisation des objets et les représentations qu'en exploite l'économie de marché. L'utilisation de la photographie et plus particulièrement la photographie d'actualité a été déterminante dans l'émergence du *pop'art*, l'exemple de Richard Hamilton est révélateur d'une volonté de réappropriation des *mass médias*, un phénomène qui se développera de façon hyperbolique à New York avec Andy Warhol. Très tôt, les préoccupations de l'I.G., comme l'I.S. par ailleurs, tournent autour de la relation entre l'art et la vie quotidienne. Leur première exposition intitulée *Parallel of life and art* montée en 1953 au I.C.A. est symptomatique de l'intrication entre médias, technologie et redéfinition de l'environnement comme des représentations dynamiques du monde, au plus près de la vie moderne<sup>39</sup>.

La notion de culture populaire regroupe les protagonistes de l'I.G. malgré leurs différentes spécialités (art, architecture, *design*, critique, ...) autour d'une culture urbaine de la *série* : cette culture comprenait les films de cinéma, la publicité, la science fiction ou la musique « pop ». Les inspirations qui président aux diverses productions plastiques proviennent quant à elles, à la suite de Marcel Duchamp, d'objets courants, à la différence qu'ils participent plus dans la première période Pop d'une

mise en perspective sociale qu'artistique des objets. Pour les artistes Richard Hamilton ou Eduardo Paolozzi toutefois, l'esthétique populaire n'a pas besoin d'une habilitation particulière des artistes. Au contraire, elle existerait en soi : les artistes ne font qu'opérer des déplacements d'objets ou images d'un régime fonctionnel à un régime artistique. Par cette translation, ils confèrent une valeur sacrée aux objets choisis mais réciproquement, ils rendent à ces objets la dignité des sujets artistiques.

Comme la vie entre dans l'art, et inversement, Henri Lefebvre compte sur sa critique du quotidien pour contribuer en juste retour des choses à un « art de vivre » (dont la version marchande se mue ironiquement en « art ménager » qui connaît son apogée entre 1950 et 1960<sup>40</sup>). Les détournements de cette marchandisation des objets courants ne tardent pas à cette époque. Le nouveau réaliste Arman, exhibant ses *Accumulations* à partir de 1959, avait réalisé une série de *Poubelles* qui donnaient l'impression que « n'importe quelle ménagère pouvait avoir du Arman dans sa poubelle »<sup>41</sup>. Cependant, ces artistes confirment l'annonce de Lefebvre en 1945 réaffirmée en 1958 par lui que « l'art de vivre deviendra un art véritable » et permettra à l'individu de se fabriquer jusqu'à ce que « la vie toute entière – la vie quotidienne – devienne œuvre d'art<sup>42</sup> ».

### ***Conclusion***

Il est bien entendu significatif de noter la concomitance de l'apparition du Pop'art en 1953 et la rédaction régulière dans la revue de Maurice Nadeau *Les Lettres nouvelles* de la « Petite mythologie du mois » par Roland Barthes entre 1954 et 1956<sup>43</sup>. Un intérêt commun, sociologique et esthétique, anime alors les théoriciens dont les travaux critiques portent sur les objets et les représentations du quotidien populaire, en opposition aux modèles bourgeois. Mais ces objets, visibles sur des formats éphémères comme les magazines ou ancrés dans la nouveauté d'une carrosserie de voiture déjà démodée quelques années plus tard, s'opposent à une culture noble et classique incarnée par le livre relié ou la grande peinture. Par exemple, l'apparition du nouveau « Livre de poche » en 1953 participe de la miniaturisation de la littérature et de son accessibilité, comme la musique s'écoute désormais à domicile sur des gramophones. La distance entre culture haute et basse, traduction littérale de ce que

les anglais distinguent comme la *high and low culture*, s'atténue : les mythes olympiens et les mythes modernes se croisent donc dans un espace intermédiaire où le grand modèle semble se doubler systématiquement de sa version miniature. Ce phénomène s'applique alors aux petites mythologies modernes, qui se déclinent mensuellement dans un format réduit, démontrant leur capacité à éclore dans une fraîche actualité et à sacraliser des objets ou des représentations avec lesquelles l'individu est au contact dans sa vie de tous les jours.

L'individu moderne dans la France des années cinquante se trouve donc aux prises avec deux forces qui conditionnent à la fois son appartenance à une collectivité qui se nourrit de petites mythologies et la nécessité de se créer une altérité singulière au sein même de cette mise en conformité massive. Ces forces le poussent donc, d'une part, vers un modèle petit-bourgeois véhiculé par des traditions et *habitus* sociaux et d'autres part, vers une singularisation, justement à travers la chronique familiale qui se matérialise dans les albums photographiques et les collections d'objets personnels. Les espaces privés et publics, bien qu'ils se mélangent et communiquent de plus en plus, imposent en fait un plus fort repli sur soi, puisque le moi seul reste le lieu ultime de la singularité. Le rapport qui lie alors le sujet moderne aux objets constitutifs de cet environnement problématise ses propres productions historiques. En effet, face à cette homogénéisation des intérieurs, la construction de l'individualité, au centre de ces représentations mythologiques, pose des enjeux majeurs qui se dessinent autour d'un quotidien subjectivisé, d'une collection d'objets et de représentations dont l'ensemble constitue par accumulation, une identité singulière : l'enjeu n'est plus alors seulement de créer, mais de *se* créer.

---

<sup>1</sup> La massification des images s'accélère avec l'appareil portatif miniature Kodak, une innovation de la firme américaine de George Eastman. Nadar le présente le 7 décembre 1888 à la Société Française de Photographie. La prolifération des images photographiques infiltre dès lors toutes les catégories sociales, car le procédé permet d'utiliser la pellicule souple et de multiplier les prises de vues. Agfa et Kodak commercialisent des films couleur à partir 1937, l'Agfacolor et le Kodachrome, à partir de 1949 en Amérique et seulement en 1952 en France que

la pellicule Kodacolor permet de tirer d'un négatif des épreuves papier bon marché et satisfaisantes (Freund, 195).

<sup>2</sup> *Idem*, 88.

<sup>3</sup> *Id.*, 194, « Entre 1963 et 1972, près de 60 millions d'Instamatic se sont vendus dans le monde » : « C'est l'ère de la *photographie de poche* » déclare le magazine *Time* qui y voit un événement révolutionnaire (*Time*, 26 juin 1972). Trois mois après, la firme Polaroid commercialise le SX-70, un autre modèle réduit qui permet en plus de développer les photographies en quelques minutes après la prise de vue.

<sup>4</sup> Plus récemment, Sylvain Maresca a conduit une étude sur « L'Introduction de la photographie dans la vie quotidienne. Éléments d'histoire orale » (Maresca, 61-77). Son article est le récit compilé de personnes âgées qui racontent leurs histoires personnelles avec la photographie : la première photo de soi, l'univers domestique, la pratique de la photographie, les cartes postales et le culte des photos sont les chapitres qui composent cette petite histoire contemporaine de la photographie.

<sup>5</sup> Bourdieu, 63.

<sup>6</sup> André Rouillé, « Éditorial », Rouillé dir., *La Famille*, 3. Pierre Bourdieu écrivait en 1965 : « il n'est rien qui soit plus décent, plus rassurant et plus édifiant qu'un album de famille », 54.

<sup>7</sup> Maurice Fréchuret, « Les Photographies de mariage, icônes familiales. », Rouillé dir., *La Famille*, 23. La citation de Michel Leiris provient de *Le Sacré dans la vie quotidienne* dans Hollier, 60.

<sup>8</sup> Eliade, *Le Sacré et le profane*, 51.

<sup>9</sup> Morin, *L'Homme et la mort*, 160.

<sup>10</sup> Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, 266.

<sup>11</sup> Ainsi, l'artiste Sophie Calle lors de sa première rencontre avec Hervé Guibert, lui confie une photographie d'elle à neuf ans à laquelle elle déclare tenir « comme à la prune de ses yeux ». Guibert, qui ne manque pas d'égarer le cliché, se verra claquer la porte au nez quand il se présente chez elle à une autre occasion. Le récit est raconté par Sophie Calle dans *Douleur Exquise*, 72-82. Une scène d'étranglement a également lieu dans une chambre d'hôtel à Tokyo entre les mêmes protagonistes, *idem*, 84 -85.

<sup>12</sup> Maurice Fréchuret, « Les Photographies de mariage, icônes familiales. », Rouillé dir., *La Famille*, 25-26. Roland Barthes gardera longtemps dans un tiroir comme une relique ou un fétiche, un petit bout de côte qui lui a été enlevé à l'occasion d'un pneumo-thorax en 1945, « La Côtelette », *Roland Barthes par Roland Barthes*, 640. Dans un autre registre, l'artiste Jane Birkin racontait dans un entretien avec Laure Adler avoir gardé les points de

suture de son père, d'après ses termes « personnage très romanesque » et atteint de la tuberculose, dans le tiroir de sa table de chevet (*A voix nue*, 5 juin 2007, France Culture). Des histoires similaires abondent dans chaque famille.

<sup>13</sup> C'est le propos du livre de Mary, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*.

<sup>14</sup> Cixous, « Photographies de racines », Rouillé dir., *La Famille*, 33.

<sup>15</sup> Barthes, *La Chambre claire*, 873.

<sup>16</sup> La recherche d'un type familial apparaît comme un héritage de la physiognomonie du dix-neuvième siècle qui devait déterminer les caractéristiques des races et des familles, voir à cet égard Batut, *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*.

<sup>17</sup> Rouillé, « Un Album imaginaire », Rouillé dir., *La Famille*, 40.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Bourdieu, 61.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Eliade, *Le Sacré et le profane*, 28.

<sup>22</sup> Ce travail est grandement redevable à la méthodologie et l'approche de Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, 137, trad. de l'aut. Le texte en question de David Rousset est *L'Univers concentrationnaire*.

<sup>23</sup> Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, 127. En avant-propos de la seconde édition, Lefebvre précise qu'il a écrit son texte en 1945. (voir également Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*).

<sup>24</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>25</sup> Lefebvre rejette en force cette conception du merveilleux exceptionnel qui donnerait un sens à la vie de tous les jours : il considère au contraire que l'exceptionnel anéantit le quotidien et le frappe d'inanité. L'attente désespérée de l'événement merveilleux rend l'homme éternellement insatisfait et par conséquent, mélancolique, voir *Critique de la vie quotidienne*, 134.

<sup>26</sup> Lévi-Strauss donne le départ de cette analyse des mythes dans *Anthropologie structurale* (1958) particulièrement dans le chapitre « Structure des mythes », relayé ensuite notamment par Eliade dans *Aspects du mythe* (1963).

<sup>27</sup> Barthes, *Mythologies*, 823-868.

<sup>28</sup> Saussure, *Cours de linguistique générale*, 1916.

<sup>29</sup> Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc*, 1997.

<sup>30</sup> En 1966, Michel Foucault publie *Les Mots et les choses* et Simone de Beauvoir *Les Belles images* dans lequel la narratrice travaille dans une agence de publicité. Roland Barthes avait écrit en 1964 un article intitulé « Le Monde-objet » pour lequel il avait pris pour point de départ les peintures de Pieter Saerendam, contemporain de Vermeer, et dont les œuvres s’opposaient par le vide qu’elles mettaient en scène à l’abondance d’objets représentés dans la peinture hollandaise classique, Barthes, *Œuvres*, t. 2, 283-292.

<sup>31</sup> Le séminaire « Recherches sur la rhétorique » eut lieu l’année suivante en 1963-1964. Mais son article « Le message photographique » dans lequel il commente les codes dans la photographie de presse avait déjà paru dans *Communications* en 1961. Voir Barthes, « Inventaire des systèmes contemporains de signification : systèmes d’objets (vêtement, nourriture, logement) », *Œuvres*, t.2, 253-54. Notons que Jean Baudrillard, Luc Boltanski et Jean-Claude Milner y ont également participé.

<sup>32</sup> Hamilton, *Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?*, 1956. Contrairement à l’acception commune, ce n’est pas aux États-Unis qu’est apparu le *pop art* : Richard Hamilton, artiste anglais, a lancé le mouvement à l’Institute of Contemporary Art à Londres avec Eduardo Paolozzi en 1953.

<sup>33</sup> Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, 20-21.

<sup>34</sup> *Ibidem* : « la presse du cœur, la presse dite *féminine*. Nous y trouvons, formulés, systématisés, en fonction des besoins nouveaux et d’ailleurs obscurs, les survivances, les superstitions, les rites, les mythes et la mythologie moderne », 111.

<sup>35</sup> Barthes, *Mythologies*, 770.

<sup>36</sup> Publicité Frigéco, *Elle*, mai 1955 : « En 1927, ma grand-mère avait déjà son Frigéco, en 1935, ma mère, à son tour achetait un Frigéco, en 1955, moi aussi, bien entendu, j’ai choisi Frigéco ».

<sup>37</sup> Barthes, *Mythologies*, « Saponides et détergents », 699-700, « Martiens », 702-704, « Strip-tease », 785-788. Pour comparer encore le collage d’Hamilton aux *Mythologies*, on peut également rapprocher les mythologies sur « Le Plastique » dont le foyer semble abondamment pourvu ou celle sur « Le Music-Hall » avec le cinéma Warners (*theatre* en anglais) visible à travers la fenêtre.

<sup>38</sup> *Idem*, « Conjugales », 707.

<sup>39</sup> *Parallel of Life and Art*, cat. exp. du 11 septembre au 18 octobre 1953, ICA Londres, commissariat de Nigel Henderson, Londres, 1953 et *This is tomorrow*, cat. exp. du 9 août au 9 septembre 1956, collectif, London White Chapel Art Gallery, Londres, 1956.

<sup>40</sup> Le Salon des « arts ménagers » est inauguré en grandes pompes en 1954, voir François Porcile, *Les Années frileuses. 1954-1956 à la lumière des Mythologies de Roland Barthes*, 59', TF1, 1987. Également, « La Consommation de masse », épisode 3, « L'Apogée des salons ménagers. 1950-1960 », Emmanuel Laurentin, *La Fabrique de l'histoire*, France Culture, 1<sup>er</sup> mai 2007.

<sup>41</sup> Arman conçoit des accumulations comme *Grands déchets bourgeois*, 1959.

<sup>42</sup> Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, 214.

<sup>43</sup> La première mythologie « Le Monde où l'on catche » est parue en octobre 1952 dans la revue *Esprit*. Toutefois, les textes qui composent le recueil de 1957 proviennent des *Lettres nouvelles*, à l'exception de « L'Écrivain en vacances », paru dans *France Observateur*, 9 septembre 1954, supplément Lettres et arts, n°14, non paginé (le texte de Barthes est en première page).