ROLAND BARTHES ET L'ANTHROPOLOGIE VISUELLE : AUTOUR D'UN ALBUM D'ENTERREMENT

Etienne Samain

"Il n'y a pas d'image simple.
N'importe quelle image, quotidienne,
fait partie d'un système, vague et compliqué,
par lequel j'habite le monde
et grâce auquel le monde m'habite"

Jean Luc GODARD *Ici et Ailleurs*, 1974.

Barthes serait-il un anthropologue ?

Barthes, tout au long de sa vie, fut un *extraordinaire observateur* des choses de ce monde, des hommes et des faits de culture. La curiosité de son regard est présente en tous les domaines : depuis ces petits flashes de l'existence sociale, consignés dans ses *Mythologies* (une lutte libre, une photographie de l'abbé Pierre entouré de dignitaires de l'Église Catholique, d'autres photographies d'acteurs fameux réalisées dans le Studio Harcourt... cinquante six textes autour de l'actualité sociale), passant par la littérature, par la mode, par l'empire des signes, par les fragments d'un discours amoureux, par le grain de la voix, par le susurrement de la langue. Barthes avait tout pour être un grand anthropologue et sans doute l'était-il sans le savoir pleinement.

Barthes, d'autre part, en observant avec une telle précision, avait - comme la plupart des anthropologues - la nécessité, la compulsion viscérale d'interpréter et de représenter cette observation en *écrivant*. Ce qu'il observait était toujours le *prétexte* pour élaborer un *texte*. Ceci dit, - mieux que beaucoup d'anthropologues, cette fois -, il s'est toujours intéressé à l'image, l'image photographique en particulier.
Les réflexions de Barthes sur la photographie se dédoublent en parcours complémentaires. C'est, d'abord, la recherche de la "signification" dans la photographie, l'interrogation autour du *studium*, autour de ce "masque" culturel que toute photographie offre et avec lequel elle se présente. Masque, que dans les *Mythologies* (1 957), "Le message photographique" (1 961) et la "Rhétorique de l'image" (1 964), Barthes cherche à dévoiler et à expliciter. Ensuite, ce sera la recherche de la "signifiance", de l'essence de la photographie, de son *punctum*, cet "hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)". Volte-face de la photographie quand, cette fois, elle me regarde et, dans son miroir, interroge mon regard et ma propre existence. C'est l'horizon que définit *La*

chambre claire. Note sur la photographie (1980), le dernier livre de Barthes, son autobiographie, son testament, le *degré zéro* non plus de l'écriture mais de son propre *regard*, un regard posé sur son enfance et sur sa mère qu'il vient de réanimer et qu'il pense retrouver.

*

Comme anthropologue, je voudrais, dans un premier moment, revisiter les concepts de *studium* et de *punctum* de Barthes et voir comment ils pourraient effectivement servir et enrichir le travail d'autres collègues qui, conscients des impressionnantes transformations de la *communication* humaine (sans laquelle l'anthropologie ne pourrait exister), pensent qu'il ne suffit plus seulement de *décrire* les hommes et leurs cultures, mais de nous les donner, aussi, à voir, à entendre, à sentir, à toucher de près. Plutôt d'ailleurs que de parler d'une anthropologie à peine visuelle, il serait bon de penser, sans retard, à la constitution d'une anthropologie sensorielle.

Pour étayer concrètement ce projet, je présenterai, dans un second temps, un album de 19 photographies retraçant les étapes d'un rituel d'enterrement comme il s'en réalisait encore en Belgique, à la fin des années cinquante.

Repenser le *studium* et le *punctum* de Roland Barthes

Il est bien possible que le lecteur, connaissant l'œuvre de Barthes (du second Barthes, l'auteur de *La chambre claire*[i]) et l'admiration que je porte autant au penseur qu'à son travail, puisse imaginer que - présentant un album d'un rituel d'enterrement - je parlerai de la photographie et de sa relation avec la mort, de la photographie en tant qu'elle est un "coup et une coupe" dans le temps et l'espace (Philippe Dubois[ii]), de la photographie en tant que moment d'une rupture décisive entre un "cela est" et le "ça-a-été" de Barthes. Ce ne sera pas l'objet premier de cette communication.

Je reprendrai, oui, Roland Barthes, quand il établit sa fameuse distinction entre le *studium* et le *punctum* de la photographie. Une distinction entre la photographie en tant qu'elle est une image qui se présente à mon intellect comme un "objet d'étude", comme le terrain d'un savoir et d'une culture que je peux chercher à comprendre, dévoiler et énoncer sous les formes de la science (l'*obvie* de la photographie) et, d'autre part, la photographie en tant qu'elle est une image qui s'offre à mon affect comme un "détail" qui me "pointe", qui me transperce existentiellement, me blesse, m'émeut ou m'anime, un silence qui me fascine ou qui me perturbe (l'*obtus* de la photographie).

Nous savons que, dans *La chambre claire*, le *studium*, c'est-à-dire l'*obvie* de la photographie n'allait plus intéresser directement Barthes. Il cherchait, alors, à comprendre et à élucider la seule question du *punctum*, de l'*obtus* présent dans la photographie (le "détail" mais aussi le "temps", insérés et congelés en elle). Ceci étant, il s'agirait pour nous reprenant cette double catégorisation barthésienne, de voir dans quelle mesure la distinction

entre *studium* et *punctum*, transposée dans le champ de l'anthropologie, ne pourrait acquérir et se charger de nouvelles significations. Significations qui ne se réduiraient plus à cette dichotomie entre, d'une part, "ce qui se présente à mon intellect" et, de l'autre, à "ce qui s'offre à mon affect".

Pour ce faire, je présenterai, plus avant, un album de famille - un album singulier, il est vrai - dans la mesure où il cherche à dépeindre, visuel et séquentiellement (dans un quasi-mouvement cinématographique), le cérémonial [un "ordre établi"] d'un enterrement. Comme anthropologue, je vais me pencher effectivement sur un thème et "objet d'étude" ou, comme dirait Barthes, sur un évident *studium* photographique, en conséquence sur ce que l'auteur qualifierait d'*obvie* de la photographie. Avant de réaliser ce parcours et de présenter cet *obvie*, je voudrais, toutefois, soulever trois questions qui ne sont pas innocentes.

Dans la séquence des 19 photographies que nous verrons sous peu, je me demande : 1) que pourrait bien représenter cet *obvie*, un concept qui prétend définir "ce qui se présente tout *naturellement* à l'esprit?". 2) serait-ce, d'autre part, que cet *obvie*, dans notre cas, est aussi obvie qu'il pourrait le paraître? 3) serait-ce, enfin, que l'*obtus* devrait se réduire "à ce qui s'offre à mon affect" par opposition "à ce qui s'offre ou s'offrirait à mon intellect", comme Barthes le laisse clairement entendre?

Je ne cherche ni à faire l'apologie de Barthes, ni à le critiquer. Je pense que Barthes avait raison, en 1980, quand il soulevait cette distinction *exploratoire* et *heuristique* entre l'*obvie* et l'*obtus,* entre le *studium* et le *punctum*, tous deux présents *dans* la photographie. En faisant cette distinction, Barthes balisait de nouvelles lumières un monde encore rempli de ténèbres. Fin observateur et, en ce sens, un anthropologue né, il esquissait dans *La chambre claire* les préludes d'une entreprise qui se serait avérée beaucoup plus ample, ne fusse la mort qui devait l'emporter ou à laquelle il voulait s'en remettre. Barthes (et je me réfère à la très belle expression qui traverse - cette fois - l'œuvre d'un autre grand penseur : Gregory Bateson), recherchait la "structure qui relie", dans la photographie, l'*obvie* à l'*obtus*, l'*intellect* à l'*affect* mais, également, - et cette fois en dehors de la photographie proprement dite - la "structure qui relie" ces quatre éléments à lui, Barthes, et le propre Barthes à nous tous, ses lecteurs, et nous tous (lui et nous), à cette mère (la sienne, Henriette, au *Jardin d'Hiver*) qui ne pouvait exister véritablement que pour lui.

Pour découvrir cette "structure qui relie", Barthes (comme Bateson) a dû, dans un premier moment, réfléchir à la nature singulière des pôles (cognitif et affectif) qui, aussi bien dans la photographie comme dans tout acte de contemplation d'une image, se trouvent engagés et, pour ainsi dire, entrelacés, dessinant en quelque sorte une structure, une trame profonde, subjacente à toute tentative de compréhension des *représentations* humaines.

Une structure profonde (cognitive et affective) présente *en* toute photographie mais, en même temps, une structure profonde qui *excéde* et dépasse le simple "champ" matériel, le territoire palpable de la photographie, connectée qu'elle est à d'autres structures relationnelles et communicatives, qui lui sont externes : l'*Operator* et le *Spectator* de Barthes, celui qui fait la photographie et celui qui la contemple ; mais encore et de nouveau Barthes et chacun de nous ; nous tous et nos histoires particulières ; nos histoires

particulières et les histoires de nos parents ; l'histoire des fœtus que nous fûmes tous un jour et, avant cela, l'histoire de la naissance de l'animalité et l'histoire de l'émergence de la vie et de la mort. Mais encore, l'histoire de la naissance de l'ombre et de la lumière (sans laquelle il n'y aurait jamais eu de photographie possible) ; l'histoire de tous ces yeux qui apprennent à voir et à ne plus voir ; l'histoire des représentations humaines et de la perspective ; l'histoire des images que je me fabrique et celle des images que vous concevez, vous aussi, quand nous cherchons, les uns et les autres, à nous comprendre. Toutes ces histoires sont écrites en moi et en vous, même si elles ne sont pas immédiatement lisibles en nous, ni en Barthes, ni en Bateson.

C'est au sein de ce cadre réflexif et existentiel de la "structure qui relie" que je vous donne à penser cet album de photographies.

Un singulier album de famille

Je recevais, voilà un peu plus de quinze années, ce petit album. Un album de famille. Un album, il faut en convenir, singulier, vu qu'il réunissait, sous forme de séquence, 19 photographies, P&B, format 10,5X15, réalisées par un photographe professionnel, en Belgique, au cours de l'hiver 57, à la demande d'une famille qui venait de perdre un parent : dans le cas, un digne et bien joyeux grand-père.

Sur la couverture, noire et cartonnée, de l'album apparaissent, imprimées en lettres argentées, ces dires : "Ter Nagedachtenis" (ce qui, en langue flamande, signifie : "En Mémoire", "En Souvenir"). Il s'agit, pour être court, d'un "reportage" photographique de l'enterrement du grand-père[iii], un homme d'un peu plus de 86 ans, qui aimait beaucoup les carottes, les "carottes cuites pour la seconde fois" comme déjà se construisait la légende autour de l'ancêtre.

Par un petit matin glacé, en janvier 1957, il alla voir son jardin et, sans nul doute, se mit à souhaiter une prochaine récolte de jeunes carottes. Pour sûr, il avait dû rêvasser plus qu'il ne fallait. De retour en sa demeure, il avait pris une pneumonie et allait devoir mourir. Comme il était bon chrétien et recevait, tous les premiers vendredis du mois, l'eucharistie, ses proches, percevant (qu'il y a des limites à tout) que son état physique empirait, appelèrent le curé de la paroisse pour le couvrir de l´onction des malades. Soit dit en passant : le bon prêtre ne tarda pas à venir et qui plus est, voulut réconforter le vieil homme. Il disait au grand-père : "Monsieur Viktor, ça va s'arranger, vous savez ! Mais nul n'ignore que les agonisants sont toujours beaucoup plus lucides que les vivants. Voilà pour quoi le grand-père répondit au carabin bien intentionné en des termes qu'on ne pouvait plus clairs : "Monsieur le Curé, ce sera mon dernier voyage et il va être très très très bon" ! C´est ainsi que s'en fut le grand-père Viktor.

Si vous me demandiez comment se déroulait le cérémonial d'enterrement, en Belgique, il y a près de cinquante ans, j'aurais beaucoup de peine à vous répondre avec quelque précision. Nous verrons, toutefois, dans la séquence des photos qui suivront qu'il devient possible de

raviver, avec une netteté qui arrive à surprendre, des couches entières de souvenirs et d'émotions cachées dans l'obscurité de notre mémoire. Plus encore, ces photographies vont nous conduire à découvrir des associations et des réseaux de significations que, même étant de corps présent à l'enterrement du grand-père, nous n'aurions probablement pas même soupçonnés.

Je veux dire ceci : les vieux souvenirs que les photographies de l'enterrement de ce grand-père ravivent, aujourd'hui, en moi (en nous) ou, pour mieux dire, qu'elles "ressuscitent", ne se limitent pas à de simples réminiscences congelées et confinées dans le temps et dans l'espace. En réalité, la propre matérialité toujours visible de ces réminiscences s'est chargée, dans cet intervalle d'une cinquantaine d'années, de tout un *surplus de savoir* (dans mon cas précis d'un savoir d'ordre anthropologique et théologique) qui fait que de mêmes signes toujours inscrits sur la même pellicule, émergent, se révèlent et m'arrivent aujourd'hui chargés d'un poids additionnel de significations. Dire ainsi que la photographie ne peut qu'évoquer le "passé", qu'elle ne peut être que l'empreinte, la marque, la preuve et le "reste" de ce qui, inéluctablement, s'en fut, est une manière figée et étroite, stéréotypée et insuffisante, de la considérer. L'on a trop parlé de la photographie en termes de mort, de deuil, d'achèvement et, même, de néant. L'on ne l'a toujours que trop insuffisamment pensée et explorée dans sa manière et dans sa capacité de confirmer, d'évoquer, de susciter et de produire un discours sur l´"après", le "demain", l' "instant suivant" que, certes, elle ne montre pas mais que, toujours, elle pointe ou indique de quelque manière. C'est bien pour cela que nous aimons ouvrir nos albums de famille à nos amis, montrer les photos de nos enfants, les emporter en voyage...

Deux entrées et deux parcours

Au terme de ces considérations, je propose une double trajectoire d´immersion dans cet album. Dans un premier moment, nous regarderons les 19 photographies dans leur ordre de présentation. Ordre de présentation (de "conception" et de "montage"), organisé par le propre photographe (qui n'était pas un anthropologue). Dans la ligne évoquée plus haut, nous pourrions parler, avec Barthes, de l'*obvie* de l'album, de ce document en tant qu'il est un "champ d'étude". Dans une perspective plus anthropologique, nous pourrions parler, aussi, d'une recherche du *mode majeur de la réalité*[iv], c'est-à-dire, de ce registre de scènes, de moments et d´étapes qui, effectivement, ponctuent ce que les anthropologues appellent un "rite de passage". Dans notre cas précis, un rituel qui marque la séparation du mort de la communauté des vivants et, parallèlement, le rituel de sa réintégration nécessaire à la communauté des morts. Tout enterrement est un passage obligé dans la mesure où le défunt n'appartient déjà plus à la communauté des vivants mais n'est toujours pas réintégré à la grande phratrie des morts. Le mort "vit", pour ainsi dire, en marge (ou à la marge) de deux états d'existence antagoniques : la vie et la mort. Il est nécessaire ainsi de résoudre cette ambiguïté : le mort doit quitter le monde de la culture et retrouver celui de la nature. Il doit quitter sa maison pour retourner à la terre. Ce que nous observerons dans ce premier parcours sera donc la dimension *obvie* de ce registre photographique.

Dans un second moment, j'inviterai le lecteur à découvrir, dans ce même lot de photographies, ce que je nommerais, toujours avec Albert Piette, de *mode mineur de la réalité* Nous irons à la rencontre d'un ensemble de très petits détails, apparemment sans importance qui, toutefois, sont chargés de tout un poids additionnel de significations. Ce sera la dimension *obtuse (*et *revisitée)* de la photographie.

- Premier Parcours : un *rituel de passage*, l'*obvie* de Barthes

1

2

3

4

5

6

7

8

9

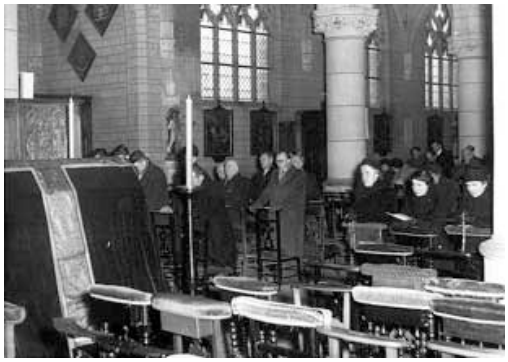
10

11

12

13

14



15

16

17

18

19

20

21

Commentaires :

1. L'album et son titre "Ter Nagedachtenis" (« En Souvenir" ou "En Mémoire"). Couverture, fond noir, avec inscriptions en lettres argentées et un motif de tressage en
2. "Foto Reportage", "Speciaal" [Spécial] et "Snel" [Rapide] "réalisé avec soin par J. Laenens". Une question : serait-ce que le défunt avait la même urgence à découvrir le "reportage" [v] réalisé à sa mémoire ?
3. (Rite de Passage). De fait, nous nous trouvons *à l'intérieur de* la maison du défunt, très précisément dans cette "pièce ou salle de devant", un espace - à l'époque - réservée aux grands moments de la vie familiale (baptême, première communion, fiançailles, mariage, enterrement...). On notera que le lieu est tapissé de rideaux noirs aux motifs argentés. Avec un peu d'ironie, l'on pourrait même évoquer l'existence de sels de nitrate d'argent et l'existence d'une plaque toujours sensible (le mort), présents dans la *chambre noire.*

   Détail important : la période de "veille" d'un mort pouvait, à cette époque de l'année (janvier), durer de trois à quatre jours. Je reviendrai plus tard sur les ingrédients symboliques de ce très riche document photographique.
4. (Rite de Passage). Le corps du défunt vient d'être *retiré de la demeure* où il avait vécu. On peut observer les draperies noires aux motifs argentés qui recouvrent, cette fois, la façade et, près de la porte d'entrée, le maître de cérémonie, attendant qu'un autre drap

noir soit étendu sur toute la surface du cercueil, pour organiser le cortège et marquer le départ.

5. Les hommes sortent d'abord, en *file indienne... l'un après l'autre*
6. Suivis des femmes, parentes proches, comme ici, sa fille et sa petite-fille, qui marchent *deux par deux*, *côte à côte.*
7. Parents déjà plus éloignés, autres petites-filles et nièces… et, finalement…
8. Hommes et femmes, amis et voisins de la famille du défunt, qui viennent, eux aussi, rendre un ultime hommage.
9. Le cortège s'est mis en route. Le photographe est monté sur un muret pour nous offrir un plan global de la cérémonie. Un puissant et typique cheval brabançon, lui aussi "habillé" à rigueur, tire le corbillard (le carrosse), qui pourrait être celui d'un Prince. Ingmar Bergman des *Fraises Sauvages* aimerait cette admirable photographie.
10. Du même angle, le photographe enregistre la *file* des hommes…
11. Et, de nouveau, le *cortège* des femmes.
12. (Rite de Passage). Le défunt, avant de *retourner à la terre*, doit *passer* par une autre "Maison", l'église qui fut, au long de sa vie, le lieu de sa vivance chrétienne. Autre *passage* obligé de ce rituel de séparation des vivants et d'agrégation à la nouvelle communauté : celle des morts. Le curé et le vicaire vont d'abord à la rencontre du défunt, priant et aspergeant le cercueil d'eau bénite. Une (avant-) dernière fois [la dernière aspersion se fera au cimetière avant que la bière ne soit *descendue* en terre], le corps du défunt doit être purifié avant de *pénétrer* dans le sanctuaire.
13. Barrette à la main, les prêtres attendent sous le portique de l'église *l'ultime entrée* du défunt.
14. Avec chapeaux, voiles ou mantilles noires, les personnes de sexe féminin entrent dans l'église. Elles occuperont la partie gauche du sanctuaire, la partie droite étant réservée aux hommes.
15. On notera que le cercueil se trouve au centre de la nef principale, à mi-distance entre le groupe (sacré) des prêtres… en position élevée et le groupe (profane) des laïcs en position rabaissée. Le cercueil a été placé sous une structure métallique recouverte d'un autre drap noir, le catafalque, en quelque sorte une autre "chambre noire".
16. Autre vue panoramique, de l'intérieur de l'église: les hommes à droite, les femmes à gauche, le cercueil au centre, sous sa petite tente. Devant une messe célébrée par trois prêtres (ce qui, à l'époque, représentait un certain luxe) !
17. Nous sommes arrivés au cimetière, dernière étape de ce rituel de passage : le défunt va quitter pour toujours le monde des vivants et rejoindre à la communauté des morts. Dernière recommandation et ultime purification avec la même eau bénite.

18 - 19 - 20 - 21. Enfin, le fils du défunt jette un rameau de gui (que lui a donné le chargé des funérailles) puis la petite-fille… la fille du défunt et, finalement sa petite-fille préférée.

L'album s'achève ici. Il ne nous présentera pas ce qui s'est passé après l'enterrement. Quelques informations complémentaires ne seront pas ainsi superflues. Généralement, surtout à l'occasion de la mort d'un grand-père chéri, la famille réservait un local (restaurant, bistrot) dans la localité pour recevoir parents et amis participants de l'enterrement. Une soupe bien chaude était servie, alors que les parents plus proches,

encore inconsolables, remémoraient déjà quelques-unes des facéties du défunt. Sans le savoir vraiment, ils faisaient un exercice d'histoire orale du premier degré. Puis, peu à peu, le climat de deuil se dissipait. Réunis autour d'une grande table, parents et amis se retrouvaient et, le vin ou la bière aidant, ils ravivaient de vieux liens d'affection et de tendresse. Le "Grand-père" était mort mais il conduisait la fête. Enfoui pour toujours sous six pieds de terre, "Grand-père" tressait, cependant, de petits et nouveaux nœuds : ceux de la "structure qui relie" dont j'ai parlé, les alliances que s'offriraient, en d'autres jours, en d'autres temps, d'autres amants de la vie et de cette structure qui lie la nature et l'esprit, l'affect et la pensée.

- Deuxième Parcours : le *mode mineur de la réalité* (Piette), l'*obtus revisité* de Barthes

Pour terminer, je propose de revoir quelques-unes des photographies et de découvrir en elles, ce que j'ai appelé la dimension "obtuse" ou, encore, le *mode mineur de la réalité,* présent en tout registre photographique.

a) Les "Sentinelles"

Commentaires :

- La chambre mortuaire: quatre hommes et aucune femme. Pourquoi?
- Quatre hommes – pour ainsi dire – "uniformisés" : tous de pardessus gris foncé ou noir, la main droite soutenant la gauche ; la main droite tenant un missel ou un chapelet, la gauche gantée.

- Quatre hommes dans une posture rituelle identique: debout, la tête inclinée, méditants.
- Quatre hommes placés dans une position hiérarchique: (de gauche à droite) le fils du défunt, son beau-fils ; ensuite les respectifs petits-fils qu'on ne peut confondre si l'on fait attention au profil des nez.
- Aux côtés de ces personnes, le scénario: le cercueil, un chandelier et, sur le mur, des tentures noires piquées de motifs argentés: le Christ crucifié et, à ses côtés, un ange de garde agenouillé. Le "mort" est en quelque sorte assimilé au "Christ crucifié" et les quatre hommes jouent un rôle semblable à celui de l'Ange (ou des deux anges !) de la tenture. Tous sont des "sentinelles" qui veillent le mort.
- Nous pouvons ainsi revenir au chandelier, un chandelier à douze branches, douze bougies aussi… référence aux douze tribus d'Israël, aux douze apôtres. Mais encore 12 clous sur le cercueil. Voilà toute une symbolique que la photographie nous révèle et qu'il importerait d'explorer.

***b) "Pour ne pas dire que je n'ai pas parlé de fleurs" ou* d'autres petits "modes" importants de la réalité**

Commentaire:

Intrigante, cette femme qui participe du cortège funèbre: elle observe tout et aura certainement beaucoup plus de choses à raconter que ce que l'album pourrait lui faire dire. Elle fera, à son retour, un tas d'autres commentaires : des vrais et des faux. Il n'est pas impossible qu'elle vienne même à parler de fleurs… introuvables à cette époque de l'année.

Une très brève conclusion:

Barthes avait raison quand il parlait de l'"obvie" et de l'"obtus", cherchant à retrouver l'image profonde de sa mère qui lui avait appris à découvrir, dire et penser les choses de ce monde. Gregory Bateson, lui aussi, avait raison quand il cherchait la "structure qui relie" les êtres vivants en ce monde. Et le grand-père Viktor avait encore raison quand, du haut de ses 86 années d'humilité et d'attention à la condition humaine, signalait qu'il était en partance, qu'il allait réaliser son dernier et "plus beau voyage". Tous, de fait, nous ne sommes que de passage.

Campinas, Juin 2007.

ETIENNE SAMAIN

---

[1] Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
[2] Dubois, Philippe. *L'Acte Photographique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1988.
[3] Viktor Schilders (* 28.10.1870 – † 17. 01.1957).
[4] Je dois l'expression "le mode mineur de la réalité" à Albert Piette, sociologue belge, Maître de Conférences à l'Université de Paris VIII et membre du Centre d'Études interdisciplinaires des faits religieux du CNRS-EHESS. Il est l'auteur de plusieurs livres: *Les Jeux de la Fête* (1988), *Les Religiosités séculières* (1993) mais, aussi, *Le Mode Mineur de la Réalité. Paradoxes et Photographies en Anthropologie*, Louvain-La-Neuve,

Peeters, 1992 e *Ethnographie de l´Action. L´Observation des détails*, Paris, Métailié, 1996. Ces deux derniers ouvrages m'intéressent tout particulièrement dans la mesure où ils formulent des propositions audacieuses, un peu dans la ligne de *Balinese Character* de Gregory Bateson e de Margaret Mead [1942] et, me semble-t-il, susceptibles d'offrir une réflexion très nouvelle et fort intéressante à l'anthropologie visuelle. L'auteur présente le mode mineur de la réalité comme quelque chose qui s'interpose (un "paradoxe") d'une manière subtile entre la stricte conformité et obéissance aux choses sociales et ce qui représenterait une rupture complète de l'individu par rapport aux normes et règles de la vie sociale. Médiations du comportement social qui transitent entre la règle et la non-règle, les *modes mineurs de la réalité* sont des identifications et des constats de 'déviances' latérales et de dérisions pas nécessairement graves mais toujours extrêmement révélatrices. Attention distraite, attitudes insignifiantes, connivence de situations a priori incompatibles, mais toujours chargées de signification. Tout ce champ manque encore beaucoup d'un cadre théorique et d'une méthodologie adéquate. C'est dans cette ligne, cependant, que les travaux de Piette, après ceux d'Erving Goffman et de E.T. Hall, se situent et se développent. L'on comprendra que la photographie - en tant que *registre de l'éphémère* – y joue un rôle particulièrement décisif.

Abstract
In the 1950s it was common in Belgium to require a photographer to make photos of the funerals of beloved relatives. By presenting one of these family albums (produced in 1957), the author has the following aims: 1. to show that the sequential plot turns this visual document into an extraordinary anthropological "memorial" for the comprehension of a ***ritual of passage***; 2. to indicate how this document of visual memory has made the anthropologist recollect an amount of *other cultural information* which he previously imagined to be lost in his own memory; 3. to analyse the *relationship* between photography, memory and anthropology in the perspective and the reflective horizon of Roland Barthes.

Résumé
Il existait, en Belgique, dans les années cinquante du siècle dernier, la coutume de solliciter les services d'un photographe pour accompagner le rituel d'enterrement d'un être cher. En présentant l'un de ces álbums de famille (réalisé en 1957), l'auteur poursuit trois objectifs: 1. montrer comment un pareil document visuel se révèle être, dans sa trame séquentielle (19 photographies), un extraordinaire 'mémorial' anthropologique de compréhension d'uu *rite de passage*; 2. indiquer comment ce document de mémoire visuelle conduit l'anthropologue à retrouver *d'autres informations culturelles* jusque là perdues dans sa propre mémoire; 3. situer, de la sorte, les relations qui existent entre photographie, mémoire et anthropologie dans la perspective et à l'horizon de la dernière oeuvre de Roland Barthes, *La Chambre Claire*.

Etienne SAMAIN, professor titulaire du Programme du Programme de Post-Graduation en Multimédia de l'Úniversité d'État de Campinas (UNICAMP), São Paulo, est né em Belgique et réside au Brésil depuis 1973. Après avoir vécu au milieu de deux communautés indigènes de langue tupi, les indiens Kamayurá et les Urubu-Kaapor, étudiant leurs narratives mythiques, il publia *Moroneta Kamayurá. Mitos e Aspectos da Realidade Social dos Índios Kamayurá* (Rio de Janeiro: Lidador, 1991). Il travaille actuellement les questions relatives à une épistémologie e à une anthropologie de la communication imagétique, dans les lignes ouvertes par Gregory Bateson et Aby Warburg, Il est éditeur du *O Fotográfico* (São Paulo: Hucitec-CNPq, 2. ed., 2005), samain@unicamp.br