

**Valérie Vignaux, « Fernand Bignon, photographe professionnel et cinéaste amateur : de l'art à la mémoire »,**

**Catalogue exposition Fernand Bignon photographe et cinéaste, Musée Montebello, Trouville-sur-Mer, Cahiers du Temps, 2010, pp. 110-117.**

Fernand Bignon aura réalisé près d'une centaine de films en 8mm 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 scènes fictionnelles, telle cette adaptation du conte de Perrault *le Petit Chaperon rouge*<sup>1</sup>, 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 expérimente le cinéma, il a déjà une longue expérience de l'image fixe, il a été proche des pictorialistes au cours des années 1920, exposant dans de nombreux salons où plusieurs de ses photographies ont été distinguées et depuis 1930, il exerce 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 les films, 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, 8mm, 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-Normandie<sup>2</sup>, ont été titrés et découpés en chapitres grâce à l'ajout de cartons intermédiaires. Chaque film dure en moyenne une quinzaine de 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, c'est sans doute un des rares corpus où il paraît réfléchi car à plusieurs reprises, Fernand Bignon 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 ?

### **Photographe professionnel et cinéaste amateur**

Fernand Bignon réalise ses films en 8mm, 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 proches<sup>3</sup>. En effet, le Kodascope emploie une pellicule 8mm, inférieure et donc de qualité moindre<sup>4</sup>, au Pathé-Baby, gamme d'appareil basé sur une pellicule de 9,5mm, commercialisée depuis 1922 par

<sup>1</sup> *Le Petit Chaperon rouge ou la rêve de Jacqueline, 1936, n°0145H0065*

<sup>2</sup> Je remercie très sincèrement Agnès Deleforge qui m'a permis d'étudier ces images.

<sup>3</sup> 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 Fernand Bignon photographe*, Alizée production/France 3, 2006. Je remercie Frédérique Closier qui m'a communiqué ce document.

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

la société Pathé, et qui très certainement, fut la technique préférée des amateurs dans l'entre-deux-guerres<sup>5</sup>. 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 1937<sup>6</sup>, 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 dédié à la photographie et au cinéma, on constate que ses regards ne se sont portés que sur les vitrines photographiques ou sur les photographes amateurs, et rien ne vient témoigner de la présence du cinéma pourtant très largement exposé. Néanmoins, aux lendemains de la seconde guerre, il déclarait qu'il aurait aimé être photographe de cinéma, et dans ces propos il témoignait de son intérêt croissant pour les images animées ; avec ce métier, il imaginait sans doute qu'il aurait pu concilier ses deux passions.

Le film le plus ancien conservé date de 1933. Intitulé *Gisors 1933 scènes diverses*<sup>7</sup>, Fernand Bignon y assemble par l'intermédiaire d'intertitres des scènes empruntées à la vie quotidienne : convalescence de sa fille Fernande, sa première communion, jeu entre elle et sa cadette Jacqueline, Fête dieu et kermesse... Autant de moments empruntés 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 et aidé par son épouse, ils provoqueront l'événement en organisant à foison les réunions dominicales qui, autour d'un pique-nique champêtre, réunissent amis ou familles et lui permettent de réaliser nombre d'images photographiques ou cinématographiques. Devenu metteur en scène d'une convivialité familière, il augmente aussi de cette façon le cercle des spectateurs car à la famille proche, s'ajoutent les amis et connaissances invités 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 dans 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, en raison de la faible sensibilité de la pellicule cinématographique, de composer à la lumière du jour, 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 ainsi une place décentrée par rapport aux siens, puisqu'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 rapidement s'affirme comme toujours mobile. 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 transitent indifférenciés d'un support à l'autre et l'on trouve par exemple, des compositions associant personnages à animaux dans ses images fixes ou animées. Lorsqu'il agence par le montage des situations diverses, le film est intitulé « pêle-mêle »<sup>8</sup>, et un préambule montre des clichés qui, grâce à l'arrêt caméra, se disposent seuls sur un panneau, en un « pêle-mêle » ; or le terme n'appartient qu'à la photographie. Association d'images enregistrées en des temps et des

---

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

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

<sup>7</sup> *Gisors scènes diverses, 1933*, n°0145H001.

<sup>8</sup> *Pêle-Mêle, 1938*, n°0145H0022.

situations multiples qui ultérieurement deviendront des « Éphémérides »<sup>9</sup> car à l'instantané photographique, il a substitué une réflexion sur la durée ou sur la temporalité filmique, en partie induite par le montage. Aguerri et curieux, Fernand Bignon investit alors des formes propres au cinéma. Il s'essaye par exemple au film « comique » ou « à chute », lorsque nous suivons les aventures de Jacqueline qui, découvrant un lapin dans la forêt, le comble de soins attentifs, pour au final s'en délecter<sup>10</sup>. Film « à effet » ou « fantastique » lorsqu'il emploie le trucage par substitution, inventé par Georges Méliès et nous découvrons la table du pique-nique se dresser seule<sup>11</sup> ; il peut alors s'extraire de la voiture pour convier les uns et les autres à partager ce repas installé comme « par magie ». Film « documentaire » encore pour ce voyage intitulé *Lourdes et les Pyrénées*<sup>12</sup> qui ressemble à un « film de géographie » car grâce à des intertitres particulièrement soignés, composés à partir de photogrammes, chaque lieu, village, montagne 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. Difficultés qui 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. La pratique cinématographique semble plus immédiatement divertissante, tandis que la photographie pouvait s'avérer contraignante, voire cruelle, puisqu'il obligeait parfois ses sujets à garder la pose dans des situations inconfortables ou longues, 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 films et photographies, perçoit les différences inhérentes aux médiums et nous transmet ses réflexions à travers ses regards, ses assemblages, mais aussi dans ce qu'il nous dit des relations qu'il entretient avec ceux qui contemplent ses images. 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 qu'il montre ses films mais aussi des sujets empruntés au catalogue Kodak : films burlesques, Charlot ou autres, dessins animés, documentaires ou long-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 Vincennes<sup>13</sup> 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, avec cet usage autre, concourent encore à la cohésion familiale. Fernand Bignon s'autorise parfois des intertitres moqueurs et on imagine aisément les rires de ceux qui les découvrent, comme lorsque nous voyons les femmes de la famille en conciliabule, alors que l'intertitre commente : « grave dissertation » ; ou encore, pour illustrer le texte « résultat des examens », il filme un pot de colle en gros plan<sup>14</sup>. La caméra est aussi indiscreète et il s'autorise des regards que les autres ignorent. Il filme ainsi, à son insu, une jeune femme qui, pour enfiler un maillot de bain, se déshabille pudiquement dissimulée derrière un

---

<sup>9</sup> *Ephéméride*, 1939, n°0145H0023

<sup>10</sup> *Forêt de Lyons*, 1934, n°0145H0008.

<sup>11</sup> *Ephéméride*, 1939, n°0145H0023.

<sup>12</sup> *Lourdes et les Pyrénées, mai 1936*, n°0145H0017.

<sup>13</sup> *Paris, Zoo*, 1935, n°0145H0011.

<sup>14</sup> *Ephéméride*, 1939, n°0145H0023.

rocher<sup>15</sup>. Le caméraman n'a pas dévoilé sa présence, ou alors a coupé au montage le regard de la jeune femme qui aurait pu indiquer qu'il était découvert. Fernand Bignon joue ainsi avec son public car il anticipe sur des effets de surprise à venir. Lorsqu'il actionne sa caméra, il est isolé et pourtant avec les autres. Il filme pour eux, mais réalise seul, l'épreuve du regard. Enfermé au laboratoire, à l'écart de la demeure familiale, opérant le développement de ses images ou leurs montages, il devient le premier spectateur de ses visions : représentations qu'il leur offrira en partage, 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'artifices tandis que les séjours récurrents au bord de l'eau ou en 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 accentuées par les motifs des vêtements car les femmes de la famille paraissent avoir revêtu leurs plus beaux vêtements. 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 défilement des paysages vu d'un train ou encore, grâce à l'ascenseur de la Tour Eiffel<sup>16</sup>, il découvre 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 car les images sont réalisées pour être partagées lors de la projection. Or, aux côtés des images pensées pour autrui, se découvrent aussi des sujets où les textes et les montages ne paraissent renvoyer qu'à soi, là 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 semblerait qu'en multipliant les images, Fernand Bignon ait souhaité arrêter le temps, conservant dans le papier photographique des instants volés à la vie, à l'imminence de la mort, et ses premiers tirages valorisent souvent des gestes saisis au quotidien. Il a été placé en apprentissage chez sa tante à Caen pour apprendre le métier d'horloger, et expérimente tout d'abord la photographie en ses moments perdus. Il affirme rapidement un goût certain pour la technique et l'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, il s'installe avec sa jeune épouse, fermier 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, tandis que les salons lui permettent de voyager avec ses photographies, réellement ou en pensée, à travers la France ou 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 s'imaginer photographe de profession. Grâce à la photographie, il s'est construit une identité en propre

---

<sup>15</sup> *Faits divers*, 1937, n°0145H0047.

<sup>16</sup> *Paris, Zoo*, 1935, n°0145H0011.

et bien que cela soit courant en ces temps, le fait d'appeler son magasin de son nom : « 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 donnée, 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 avec le 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 sublimé lorsqu'il filme par exemple son épouse, recueillie, en 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 cadre<sup>17</sup>. Et s'il enregistre en images animées les communions de ses filles Fernande et Jacqueline, il documente 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 Angelys, 1934 »<sup>18</sup> et nous découvrons la fillette arborant un appareil en mains propres, un boîtier Kodak. Un plan plus large la place de profil photographiant 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 photographique 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, avec le cinéma, par le montage, Fernand Bignon rappelle qu'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. 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 »<sup>19</sup>. 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 mis 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

---

<sup>17</sup> *Côte d'Emeraude, 1949*, n°0145H0054.

<sup>18</sup> *La-Roche-Guyon, 1933*, n°0145H0003.

<sup>19</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, 7<sup>ème</sup> Art, Cerf, 1987, p. 14.

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 bains où sont plongés les portraits format carte d'identité, puis une main qui présente à la caméra, en gros plan, une carte et une photo. Il agit en témoin, mais ses regards et ses textes bien qu'objectifs, simplement descriptifs, donnent à entendre un point de vue critique. Le choix du texte « Garde aux câbles »<sup>20</sup> qui introduit des hommes chargés de veiller sur les réseaux électriques ou télégraphiques, souligne l'absurdité d'une telle activité. Fernand Bignon a abandonné le lien 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, alors qu'il filme la communion de Jacqueline, le film est composé en trois temps<sup>21</sup>. 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 celle-ci une fois 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 et qu'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. Second temps du récit ménagé par le montage, nous les découvrons alors qu'ils marchent dans les ruines et nous reconnaissons grâce aux vitraux brisés, l'église où la jeune fille a communiée. Dernier temps, le film s'achève sur le portrait photographique de la fillette dans sa robe blanche, et on reconnaît la pose qu'il a précédemment organisée. Le montage nous a fait partager les interrogations de Fernand Bignon quant à la teneur des temps : comment continuer alors que tout n'est que ruines, et il semble proposer en réponse à cette question, une image photographique : le portrait de son enfant.

Les images réalisées par les amateurs témoignent des changements des temps. 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 ceux qui sont ses proches, on découvre dans l'herbe un phonographe et dans la pénombre de la maison un projectionniste qui diffuse des images<sup>22</sup>. Si elles documentent les 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 »<sup>23</sup>. 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, à travers leurs regards se dessine un chemin qui nous permet d'accéder de façon diffuse certes, mais rare, à l'intime.

---

<sup>20</sup> *Ruines Gisors, 1939*, n°0145H0057.

<sup>21</sup> *Communion, 1940*, n°0145H0072.

<sup>22</sup> *Pessac, 1936*, n°0145H0064.

<sup>23</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, p. 28.