

« Paroles au dos : écritures populaires et supports photographiques. »

Anxo Fernández Ocampo
Université de Vigo.

Résumé

Notre contribution décrit les usages de consommation de photographies dans des villages du Nord-Est de la Galice de 1955 à 1960, dans le but d'éclaircir le rôle de la photographie de village comme support d'expression verbale. Elle part pour cela d'une enquête sur les récits de vie du photographe Miro de Xanuco, ainsi que d'une lecture traductologique de documents photographiques écrits au verso, dans un contexte de communication entre migrants et gens restés au pays.

Les épitextes des supports photographiques s'avèrent en effet particulièrement favorables aux usages discrets de l'écriture en langue vernaculaire, renforcés par toute sorte de pratiques orales.

1. Terrains, usages

L'étude concerne une commune au nord-est de la Galice, dont les villages se situent presque toujours à flanc de montagne, donc à mi-chemin entre les ressources du fond de la vallée et les prés des sommets. L'eau court en surface, formant de très nombreux ruisseaux parcourus d'engins hydrauliques à l'abandon. L'étroitesse des vallons rend visible d'un versant à l'autre la décomposition des espaces et le réseau des chemins et des sentiers. La lecture en dégradé de ces espaces encourage donc une pensée et un discours qui tient compte du mouvement et des changements sensibles. Pour signaler une personne ou un évènement quelconque du paysage, les habitants font référence à sa position par rapport aux tonalités chromatiques de la couverture végétale, à la terminologie des parcelles et, bien sûr, au canevas dense des lieux-dits.

En ce qui concerne la situation linguistique, rappelons que jusque dans les années 1980 l'espagnol était la seule langue autorisée de l'enseignement et de l'administration. Pourtant quelques textes imprimés en galicien (souvent des almanachs et quelques nouvelles littéraires) circulaient, qui permettaient à la population d'entretenir une lointaine familiarité avec des solutions graphiques pour leur langue. Poèmes populaires, lettres et messages étaient également composés en galicien sur des supports éphémères (Fernández Ocampo, 1997). La langue galicienne ne rentrera dans l'enseignement public qu'après le rétablissement de la démocratie en Espagne. Auparavant, et pendant toute l'ère moderne, l'espagnol est presque la seule langue écrite à laquelle sont exposées les classes populaires ayant accès à l'instruction.¹

Le manque d'industrialisation et de réseaux de communication, et aussi le fait de ne pas avoir participé à la Grande Guerre, font que les couches rurales de la société n'accèdent que tardivement aux usages photographiques. Ces circonstances justifient l'étude des pratiques photographiques des années 1950-1960, qui signifieront au village l'éclosion de la photo comme thérapie à la séparation géographique de l'émigration.

¹ La situation évoluera à partir de 1981, date d'approbation du Statut d'autonomie portant reconnaissance du galicien comme langue de la Galice, ainsi que sa co-officialité avec l'espagnol.

Les archives domestiques présentent d'abord des formats moyens que l'on accroche dans la salle à manger, de rares portraits de studio du tout début du XXe siècle, sévèrement retouchés, ou des portraits avec plus de perspective réalisés par des photographes ambulants sur fond peint, souvent à l'occasion de la visite d'un membre de la famille émigré aux Amériques. Le migrant, qui monnaie le portrait, y figure souvent en habit blanc qui tranche sur les costumes sombres des paysans.

Vers le milieu des années 1920 émergent quelques objets et éléments de décor de la culture locale. Il arrive alors aux photographes ambulants de « simuler l'artifice », autrement dit de remplacer les fonds peints par le paysage local, en mettant les sujets en perspective par exemple devant des meules de foin, jugées plus prospères que des camélias. Ainsi, l'imagerie bourgeoise va se traduire dans des formules mieux lisibles par la société rurale, donc dans des images plus *comparables* entre elles, au niveau des équilibres symboliques du système paysan².

La transcodification timide du décor bourgeois en paysage foncier préfigure très probablement les usages de notre objet d'étude. Cependant cette transformation languit pendant longtemps, certainement à cause des effets de la Guerre Civile espagnole de 1936-1939. À partir des années 1950, les décors peints sont définitivement remplacés. Le paysage, les maisons, les parcelles, les rivières rentrent dans les compositions. S'ensuit l'abandon du statisme et la recherche d'une certaine historicité.

Quant aux petits formats, leur conservation domestique n'a jamais lieu dans des albums – luxe alors cher en milieu paysan – mais en tas dans des enveloppes, des boîtes en carton ou en fer-blanc. Ces enveloppes ou ces boîtes sont généralement entreposées dans le buffet de la salle à manger³, un meuble anthropomorphe qui préside l'espace réservé au repas de fête.

Le tas de photos incite au commentaire généalogique. C'est un jeu de cartes, un chapelet que l'on égrène. Cet exercice apparaît comme une stimulation de l'ordre de la parenté, de la mémoire collective et de l'équilibre des connaissances, à travers les mêmes questions : La photo a été prise où ? Qui est sur la photo ? Qui manque sur l'image ? Le partage des photos est une activité sacrée qui ne commence qu'après les formalités d'accueil accomplies. Il faut avoir pris le café et avoir épuisé les sujets de conversation courants avant que la maîtresse de maison aille chercher la boîte. Il arrive aux habitants de les regarder seuls, de temps en temps. Mais cette pratique n'est pas un geste quotidien⁴, tant est vif le sentiment que les photos doivent intervenir dans un rite collectif.

Du point de vue de sa consommation, la photographie de village, glosée au dos, est un objet d'échange privilégié dans une économie des rapports symboliques, a fortiori si l'on tient compte du manque de cartes postales, et principalement de cartes postales « du pays ». Les premières cartes postales du bourg ne verront d'ailleurs le jour que dans les années 1970, lors d'un certain sursaut de développement urbain.

² C'est le cas de Pedro Brey, maître d'école et photographe amateur averti, dont la production alterne décor peint et fond de décor naturel (en ce qui concerne son activité dans les années 1919-1930, voir Acuña 2004). Notre cas d'étude, cependant, n'est pas représentatif du patrimoine photographique galicien dans son ensemble, car nous n'abordons que la consommation *émique* de photographies réalisées par un professionnel issu des couches populaires, dans un espace géographique relativement éloigné des centres urbains de diffusion de la photographie.

³ Des photographies « serrées » dans une boîte et gardées dans une « pièce d'apparat » (Bourdieu et Bourdieu, 1965, 168).

⁴ Il arrive alors de confier à des proches que l'on a enfreint le principe du partage : « l'autre jour, j'ai regardé les photos et j'ai revu [...] » (María do Fondo, communication personnelle, Bogo, juin 1995).

2. Miro

L'étude concerne des photographies prises par Edelmiro Méndez Novo, surnommé Miro de Xanuco⁵, un photographe de village établi sur la commune d'A Pontenova. Le corpus examiné se compose de photos prises entre 1955 et 1960, conservées dans le fonds domestique d'Ángel do Fondo (Ángel Fernández Méndez), cousin de Miro. Une partie des clichés ont été postés à Ángel par son frère Manuel, auteur des gloses que nous analysons ici. Miro étant décédé, nous avons travaillé à partir du récit de vie fourni par sa femme, Pilar de Sandunguero⁶. Nous avons également eu recours auprès de tous nos interlocuteurs à la photo-élicitation d'après les clichés de Miro.

Outre la consultation systématique des archives domestiques, lettres et photographies, nous avons réalisé un inventaire culturel visuel (Collier et Collier, 1986) au domicile de la veuve de Manuel do Fondo, à la recherche de supports d'écriture toujours visibles (calendriers gribouillés, étiquettes de trousseaux de clés, etc.) afin de préparer notre regard aux formes de l'écriture ordinaire.

Ángel do Fondo a 27 ans lorsqu'il embarque avec Miro à destination de la République Dominicaine. Miro n'y restera que quelques mois, assez, cependant, pour décider de devenir photographe. Ángel, lui, restera sept ans sur l'île. Pendant ces années-là, il recevra de la correspondance de son frère Manuel, que Miro fournira en photos.



Miro de Xanuco, photographe anonyme, s.d.

La vie de Miro rappelle celle d'un autre photographe dont la production nous est heureusement connue : Virxilio Vieitez (Sendón et Suárez Canal, 1998). Tous deux ont le même âge lorsque survient leur déclic professionnel. Tous deux sont alors des émigrants ; en Catalogne dans le cas de Vieitez, en République Dominicaine dans le cas de Miro. Tous deux opèrent entre 1950 et 1980, installent leur laboratoire au bourg, partent en campagne photographique pour les pièces d'identité au début des années 1960. À cette époque-là ont lieu les premières campagnes systématiques de délivrance de la carte d'identité. Les photographes de village, agréés pour réaliser les photos d'identité, mettront à profit leur mobilité pour dresser le portrait de l'ensemble de la population locale. À l'instar des autres photographes de village, Miro est devenu un médiateur dont les photographies

⁵ Miro veut également dire « je regarde » en galicien.

⁶ Pilar Díaz Linares, que nous remercions. Enquête du 17 avril au 26 juin 2010.

vont sanctionner le passage entre l'identité de village et l'identité nationale et administrative, au croisement des systèmes onomastiques du village⁷.

Miro excellait à photographier ses sujets lors de rencontres dans la campagne, qu'il parcourt en qualité de sonneur de gaïta et de photographe. Miro, d'ailleurs, se déplaçait souvent d'un village à un autre, l'appareil photo en bandoulière et la gaïta à l'épaule, sac par derrière et bourdon par devant. Cette continuité entre la fonction de sonneur et de photographe ne frappait personne, la photographie étant une affaire de jeunesse, de moments arrachés à la vie commune avec les adultes (Dacos, 2002, 57 ou encore Bourdieu et Bourdieu, 1965, 171), en dehors des événements ritualisés (mariages, enterrements, photos d'identité). Ainsi Miro convoquait-il les jeunes autour de lui, soit pour un bal improvisé, soit pour une photo de groupe au travail ou à la fête.

Instrument de modernité, certes, mais surtout d'appropriation des outils de la modernité, dans le sens du *regard oblique* adapté par Dacos (2002), c'est-à-dire appropriation technique et adaptation d'une pratique aux valeurs villageoises. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les mots de Pilar quand elle affirme que Miro était le photographe « de tout le monde », qui s'efforçait d'interpréter le cadre de leur existence. Son appartenance à la culture locale le pousse évidemment à composer ses vues en fonction des mêmes logiques de sensibilité paysanne : ordre social, richesse, parenté, esthétique.

Dacos signale également (2005, 204-205) les efforts de la photographie de village pour dépasser le déterminisme auquel les formes paysannes sont soumises. Selon notre expérience, cependant, il ne nous semble pas que cette adaptation aux registres paysans provienne nécessairement d'une résistance à des critères dominants, et donc notre analyse risquerait d'être faussée si nous tablons dès le départ sur l'opposition entre modèles savants et populaires, du moins en tant que principe récurrent. Si les habitants répondent à un défi, c'est avant tout au défi de créer du cosmos et de laisser une trace de leur activité sur le paysage. À ce propos, et à partir d'expériences de lecture de l'espace — et en l'occurrence sur des terrains galiciens —, Bergeret avance que si les habitants ont le pouvoir d'agir sur les proportions matérielles, l'élévation ou le placement de certaines structures, c'est parce que ces actions naissent avant tout d'un besoin d'interrogation de l'espace, et du désir d'y placer les signes de leur existence (Bergeret et Fernández Ocampo 2009).

À sa façon, le photographe ambulant compose (avec) le rapport sujets / paysages, cadrant de manière à montrer plus ou moins de surface végétale, c'est-à-dire en reconstruisant une proportion acceptable entre les composants sociaux et paysagers. En tant que construction, tant textuelle que visuelle, la représentation du paysage trahit en effet les normes d'inscription des habitants sur les lieux sur lesquels s'ordonnent leurs activités. Or ces activités renvoient à des actes dynamiques, des travaux, des parcours ou tout simplement des rencontres dans lesquels un élément étranger ou connu vient bouleverser l'agencement du monde : des lieux où il (se) passe quelque chose. Et ces actes dynamiques sont précisément exprimés dans le discours par des verbes de mouvement.

⁷ Ainsi, par exemple, au nom *émique* de Miro, formé du prénom et du nom de la maisonnée (Miro de Xanuco), correspond le nom officiel, composé du prénom, du premier nom de famille du père et du premier nom de famille de la mère: Edelmiro Méndez Novo.

3. Quatre photographies de Miro

Nous avons sélectionné quatre tirages argentiques de Miro, appartenant aux archives domestiques d'Ángel do Fondo. Le premier a été offert par Miro à son cousin. Les trois autres ont été postés par le frère d'Ángel, Manuel, de Galice en République Dominicaine. Nous les intitulerons *Escale en Jamaïque* (1955), *Terrage* (circa 1957), *L'aire à battre* (1957), et *Le jour de l'enterrement du Neto* (1958).

Sans abandonner la pratique de son premier métier de cordonnier, Miro apprend des rudiments auprès d'un photographe de village appelé Lombardero, et réalise ses premiers clichés, qu'il développe au laboratoire de son mentor. Mais c'est au terme d'un voyage d'émigrant que sa vocation sera décidée. En 1955, avec son cousin Ángel, Miro émigre en République Dominicaine emportant dans sa valise son appareil photo et sa gaïta. Au terme d'un séjour de quelques mois aux Caraïbes, exposé aux pratiques photographiques du milieu urbain à Saint-Domingue, Miro prend la décision de rentrer au pays et de devenir photographe.

Escale en Jamaïque (1955)

À l'aller, alors que le voyage de Vigo à Saint-Domingue touche à sa fin, le paquebot fait escale à Kingston. Cette escale prend très vite l'allure d'un rite de passage pour ces émigrants plongés dans une société à composante noire, étonnés par la variété des produits industriels des vitrines. Le groupe de Miro finit par rencontrer un vendeur de coquillages dans un parc en ville. Ángel se place le premier à droite. Miro s'accroupit pour cadrer et implique son regard dans celui, désabusé, du vendeur. Une lecture proxémique de la photo suggère l'impuissance communicative entre le groupe, qui fait mine de goûter aux coquillages, et le vendeur, aux mains ballantes.



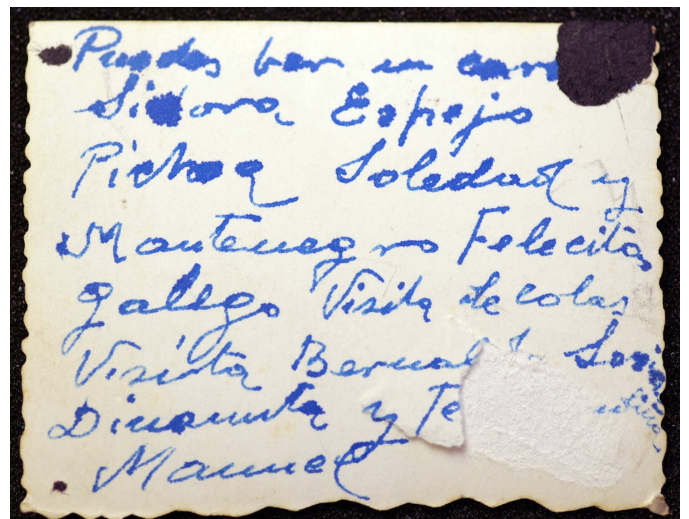
Les photos suivantes font également partie des archives d'Ángel, mais sont des éléments qui ont été systématiquement adressés par Manuel à son frère Ángel.

Des masses de paysage participent très souvent à la construction de l'image chez Miro. Suivant Dacos (1997) à propos de rapport entre superficie occupée par les personnages et superficie occupée par le paysage, nous avons constaté que Miro tendait à consacrer le quart inférieur droit du support au côté productif des sujets de l'image. Ce quart revient donc généralement aux représentations de la production agricole, des animaux ou des propriétés.

En mettant en correspondance les schémas de parenté avec l'organisation des participants sur l'image des photos de noce, Segalen a dévoilé les usages du rendu visuel de la famille sur la photo, qui sert alors d'instrument pour composer ou recomposer les alliances (Segalen 1972). Il ressort de cette analyse que les photos de groupe sont des représentations *émiques* des schémas de parenté et d'alliance, que les groupes ont appris à composer en posant devant un appareil. La pose a changé la façon de se tenir ensemble, et seul le regard photographique explique cette pratique de positionnement spatial, donc de figuration dans un paysage.

Terrage (circa 1957)

Par des prises de vue en plongée, Miro découpe ses personnages sur un champ qui est à la fois un sol agricole (*pagus*) et un espace de lecture (page). Si l'écriture ordinaire se caractérise par la variabilité des supports, l'écriture populaire en milieu rural exploite la signification agraire du sillon, et l'imaginaire des supports-parcelles. Ainsi les personnages sont des figurants actifs sur le substrat culturel et linguistique dans lequel ils évoluent.



Au premier rang, assis à gauche, Manuel tient le *gadaño* et le *rodo*, les deux outils caractéristiques du travail collectif de *terrar*, c'est-à-dire *terrera*, remonter la terre au sommet des parcelles trop pentues, avant les semailles. L'épître devient ici un sociogramme (Bourdieu et Bourdieu, 1965, 167) : Manuel y énumère au verso les noms des membres du groupe (Soledad, Visita, Felicitas...) et les noms des maisonnées (Colás, Bernalda, Dinamita...). Le quart productif montre l'amoncellement de terre et les paniers à lattes de châtaigner servant à la transporter.

L'aire à battre (tirage du 18 octobre 1957)



Manuel, autorité technique et propriétaire de la batteuse, se dresse en chemise blanche à côté du moteur de la machine. Sur Manuel se croisent les lignes de fuge de l'appareil et de l'alignement de la main d'œuvre. Dans son ensemble, la composition fait l'étalage des compétences et des spécialisations, selon le sexe, des participants au battage.

Autant que la position corporelle et le cadrage du photographe, il est important de considérer dans la photographie de village la position des sujets qui, cette fois, n'ont pas adopté les attitudes de pose préconisées par les premiers photographes de village dans le premier quart du XXe siècle. Les villageois des années 50 ou 60 participent activement à la mise en scène et à la recomposition des relations sociales devant l'appareil, à tel point que Miro ne donne pas d'ordres. Il se place, et s'engage alors un croisement de regards qui mène au cadrage. Les cadrages en surélévation confèrent aux séries de photos de Miro une qualité ethnographique certaine : comme dans *Terrage*, *L'Aire à battre* est un texte-image sur la société du travail, résultant de l'imbrication des espaces, des procédés techniques et de la main d'œuvre apportée par chaque maisonnée. Le dispositif photographique vient enregistrer durablement le patrimoine immatériel et le savoir-faire technique.

Non seulement le regard du photographe est oblique par rapport aux usages de studio et aux paysages citadins, mais les sujets participent activement à la composition de « leur » photo. Cela explique l'implication systématique de Miro auprès de ses sujets, en ce qui concerne les instantanés à l'intention moqueuse.

Sur le corpus des photos de travail prises par Miro, les rapports quantitatifs sont certainement importants, tant par le nombre des participants que par la masse soulevée (herbe, terre) ou déplacée (attelages). Le quart productif est ici rempli par la meule. De là part la séquence narrative en suivant la courroie de transmission de la machine vers l'arrière-plan, où se déploie la main d'œuvre et où s'entasse le foin.

Le jour de l'enterrement du Neto (tirage du 7 avril 1958)

En comparant la correspondance et les photographies écrites de notre corpus, nous avons constaté que l'écriture vernaculaire se manifestait plus volontiers au dos des photographies : c'est là, comme dans l'étiquette du trousseau de clefs, qu'elle s'affranchit le mieux des conventions et des formulations apprises dans la langue dominante.



L'enfant est debout sur le muret de lauzes, comme le veut la coutume, car il est fréquent que les plus jeunes y circulent, laissant la place dans le chemin aux vaches et aux chars. Ce chemin surélevé était également emprunté avec aisance par tout un chacun, quand trop d'eau ou de boue inondaient le chemin. Ce jour-là, Miro croise l'attelage conduit par Manuel et son fils, et grimpe sur le muret. C'est de ce muret que Miro cherche son angle.

Manuel choisit d'envoyer la photo à son frère et, dans un exercice de photo-élicitation, il écrit un mot au dos de l'image, rédigé au départ en espagnol. Cependant, ça et là percent des mots ou des passages en galicien (signalés en italique) :

Aquí puedes ver a	Voici ton
tu sobrino arrima	neveu appu
do a una <i>aguilla</i>	yé sur une <i>aiguilla</i>
da y en el <i>chau</i>	de ⁸ et au <i>petit plateau</i>
de la <i>Canceliña</i> pu	de la <i>Canceliña</i> car
es en ruta de	en route pour aller planter
sembrar	des pommes de terre le jour
patatas el dia do	de l'
enterro do Neto	<i>enterrement du Neto</i>

Force est de constater que Manuel ne suit pas de critères calligraphiques et qu'il provoque la troncation irrégulière de certains termes (pu / es) ; cependant il respecte scrupuleusement le rythme sur chaque ligne, en alignant six ou sept syllabes à la fois, en organisant son texte sur le support comme s'il s'agissait de deux quatrains de poème populaire.

⁸ *Aiguillade* : aiguillon.

L'alternance entre l'espagnol et le galicien concerne l'utilisation et la position des noms propres. Le nom propre ne se greffe pas innocemment aux éléments de la langue commune, ni à l'oral ni à l'écrit. Il mérite donc, de par son caractère sacré, une délimitation graphique — c'est le cas, par exemple, du cartouche égyptien. Même si cette délimitation n'est pas toujours tracée, elle demeure dans les intervalles en blanc entre les unités de la langue écrite. Or, les noms propres appartenant à une langue différente, même transcrits, s'articulent difficilement au reste du discours et risquent de troubler autour d'eux la continuité morphologique et syntaxique.

C'est ce qui se passe dans le texte de Manuel. Les *realia* en galicien, tant qu'ils ne sont que des substantifs communs, sont simplement introduits à la place du terme en espagnol (*aguillada*). Par contre les toponymes (*chau da Canceliña*) et les anthroponymes (*Neto*) bouleversent la structure et projettent leur influence sur les articulations, prépositions et articles les liant au texte, qui basculent vers le galicien.

Qui plus est, le Neto était un personnage très connu, ayant appris le métier d'horloger à New York. La date de son décès est donc une référence pour la société locale. Or c'est l'évènement de sa mort qui est également raconté sur la photo. La langue vernaculaire ne se contente pas de percer en amont de l'anthroponyme Neto, mais s'étend sur toute la locution qui fait référence à l'évènement.

Ainsi, le modèle correct en espagnol « *el día del entierro del Nieto » est une structure impraticable, et à sa place Manuel écrit « el día *do enterro do Neto*. »

Retournons à présent au recto et traçons quelques lignes de fuite. Dans le quart de l'image consacré à la force de travail, sous je joug, deux vaches attendent de repartir. Le timon du char est visible, ainsi que la peau de chien (*mulida*) entre les cornes des vaches. L'échine des vaches, les prés en pente, la courbe du muret, l'inclinaison de l'aiguillade et le corps droit de Manuel pointent vers le lieu de destination annoncé sur l'épitexte. À la place du ciel, le chemin se perd à l'horizon.



Manuel a donc accompli une traduction intersémiotique de la photo, en replaçant les personnages, en étalant le patchwork linguistique des lieux-dits en fonction du cheminement narratif composé par Miro. Manuel, comme d'habitude lui-même représenté sur la photo, ne peut *traduire* l'image qu'en énumérant des noms propres, des catégories spatiales et des activités techniques qu'il ne sait dire qu'en galicien.

Par ailleurs, les bords du rectangle de carton au verso limitent l'épanchement du discours et contraignent à la brièveté.¹⁰ Ces conditions formelles sont à peu près les mêmes que celles des quatrains de huit syllabes de la littérature traditionnelle, riches en noms propres, consacrés à caractériser des lieux précis. L'écriture au dos de la photo évoque aussi un autre genre populaire très particulier dans ces espaces villageois : le « portrait textuel » d'une personne disparue, qui survit dans la mémoire collective en tant que forme en prose associée à des paroles ou un événement, une histoire courte ou une forme parémique. Ces portraits sont des anecdotes construites sur des faits mythiques vécus par des gens connus mais déjà décédés. L'évènement rapporté est à l'origine de telle affirmation ou de telle nouveauté : ainsi, l'effort cosmogonique est-il distribué parmi les ancêtres de la communauté.¹¹ La manière de renseigner ces portraits est certes codifiée par une énonciation de noms propres et de la généalogie de la maisonnée, cependant ce genre présente des analogies intéressantes avec la technique de l'instantané mise en œuvre par Miro : une tranche de vie est soumise à l'interprétation collective d'un auditoire. Cet auditoire mobilise alors ses connaissances pour replacer l'image dans l'ordre de leur existence.

Reste à savoir si les pratiques discrètes d'écriture sur les supports photographiques ont contribué à transmettre des possibilités d'usage du galicien pendant l'étape de son interdiction ? Il sera nécessaire d'analyser des *corpora* plus vastes afin de valider cette hypothèse.

4. En guise de conclusion : photos / médiums en quête de traduction

Le champ du savoir de la traduction n'est plus aujourd'hui étranger aux disciplines de l'ethnographie ou de l'anthropologie (par exemple Buzelin, 2004 ; Laplantine, 2003, 237 ; Tymoczko, 2007), et concerne la circulation de toute sorte d'objets, ainsi que des processus et des acteurs qui n'appartiennent pas nécessairement aux couches sociales lettrées et légitimées. Dès lors, nous n'hésitons pas à inscrire notre cas d'étude dans une démarche traductologique complexe.

Les approches conventionnelles tablent sur une distinction originelle entre texte / image, comme deux dimensions qui entretiennent différents degrés de complémentarité. Or l'approche traductologique, notamment par le biais de la paratraduction – selon laquelle traduire est précisément reconstruire les rapports intersémiotiques de tout péri-texte iconique –, signale que tout matériel paralinguistique (image, son, voix et autres) est compris dans l'objet à traduire, à tel point que nombre de processus de traduction agissent sur l'icone sans transformer de texte (Yuste Frías, 2008).

Dans notre cas d'étude, la complémentarité des modes photographique et verbal rappelle la tension caractéristique des supports multilingues, une tension qui est le résultat d'une dialectique entre les représentations des systèmes mis en présence. Ce rapport se complexifie lorsque les couches de langues sont en dialogue recto verso avec des photographies : le mode de composition et de consommation de la photo glosée suppose un courant – donc une traduction – intersémiotique incessant entre photo et texte.

¹⁰ Dans le même esprit que les *texto* de nos jours. Concernant la parenté des systèmes du téléphone portable et de la carte postale, voir Rogan Bjarne, « An Entangled Object: The Picture Postcard as Souvenir and Collectible Exchange and Ritual Communication », *Cultural Analysis*, n° 4, p. 1-27, 2005, p. 18.

¹¹ Nous avons auparavant décrit ce mécanisme, dans le cas des productions parémiologiques galiciennes, dans Fernández Ocampo, 1997.

Toutefois la traduction n'est pas seulement une affaire intersémiotique. La culture matérielle étant riche en registres d'activité traduisante (Fernández Ocampo, 2010), les photos peuvent être considérées comme d'intéressants produits d'un transfert. Avant leur stockage patrimonial, les photos accomplissent une *translation* entre l'Europe et l'Amérique : or nous avons recours au paradigme de la traduction également parce que, comme nous l'avons vu précédemment, les photographies jouent un rôle majeur de médiation.

Dans le contexte galicien moderne, les usages de l'écrit et l'alliage entre écriture et photographie sont avant tout la conséquence de l'exode rural et de l'émigration. À l'instar de la lettre, la photographie cherche à rétablir les rapports de la communauté, mais produire et consommer des photographies va permettre de questionner la diversité culturelle d'une façon totalement différente. Il y a dans la photographie une alliée précieuse comme médium pour interpréter le monde : c'est en fixant le regard du vendeur jamaïcain que Miro arrive à montrer le désœuvrement du groupe d'immigrés.

Références bibliographiques

- Acuña X. Enrique, « Pedro Brey, ou a parroquia retratada », dans Brey Pedro, *A parroquia retratada*, Xunta de Galicia, p. 19-24, 2004.
- Bergeret Yves et Fernández Ocampo Anxo, *Signes et levées de pierre. Le clos et l'ouvert en Galice / Signos e pedras erguidas. O choído e o aberto en Galicia*, collection T&P, vol. 3, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2009.
- Bourdieu Pierre et Bourdieu Marie-Claire « Le paysan et la photographie », *Revue française de sociologie*, vol. 6, n° 2, p. 164-174, 1965.
- Buzelin Hélène, « La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances », *Meta*, vol. 49, n° 4, p. 729-746, 2004.
- Castillo Gómez Antonio, « De la suscripción a la necesidad de escribir », dans Castillo Gómez Antonio (éd.), *La conquista del alfabeto. Escrituras y clases populares*, Madrid, Ediciones Trea, p. 21-51, 2002.
- Collier John et Collier Malcolm, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, 2e éd., Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986.
- Dacos Marin, « L'œil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950) », *Ruralia*, n° 1, p. 36-64, 1997.
- Dacos Marin, « Le regard oblique. Diffusion et appropriation de la photographie amateur dans les campagnes 1900-1950 », *Études photographiques*, n° 11, p. 45-67, 2002.
- Dacos Marin, « Regards sur l'élégance au village. Identités et photographies, 1900-1950 », *Études photographiques*, n° 16, p. 199-209, 2005.
- Fabre Daniel, *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L/Bpi-Centre Pompidou, 1993.
- Fernández Ocampo Anxo, « (Re) creación involuntaria, atribución e transmisión de paremias no ámbito rural », *Paremia*, n° 6, p. 201-204, 1997.
- Fernández Ocampo Anxo « Poèmes populaires de Galice », *Poésie 97*, p. 96-105, 1997.
- Fernández Ocampo Anxo, « Devins sur le pas de la porte : notes pour une anthropologie visuelle du seuil en Galice », *Conserveries mémorielles*, n° 7, [en ligne] <<http://cm.revues.org/435>> (consulté le 20 juin 2010), mars 2010.
- Gibelli Antonio, « Emigrantes y soldados. La escritura como práctica de masas en los siglos XIX y XX », dans Castillo Gómez Antonio (éd.), *La conquista del alfabeto. Escrituras y clases populares*, Madrid, Ediciones Trea, p. 189-223, 2002.
- Goody Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

Laplantine François, *De tout petits liens*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

Pâquet Martin, « Notes sur le témoignage photographique et la mémoire », *Conserveries mémorielles*, n° 4, p. 80-87, 2007.

Segalen Martine, « Photographie de nocces, mariage et parenté en milieu rural », *Ethnologie française*, tome 2, n° 1-2, p. 123-140, 1972.

Sendón Manuel et Suárez Canal Xosé Luis, *Virxilio Vieitez*, Vigo, Álbum, 1998.

Tymoczko Maria, *Representing Others: Translation, Ethnography and the Museum*, Amsterdam, St Jerome, 2007.

Yuste Frías José, « Penser en traduir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada » *Pensar la Publicidad*, vol. II, n° 1, p. 141-170, 2008.