

L'historien et la photographie

Anne-Marie Granet-Abisset

Citer ce document / Cite this document :

Granet-Abisset Anne-Marie. L'historien et la photographie. In: Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie, n°2-4/1995. Photographie, ethnographie, histoire. pp. 19-36;

doi : <https://doi.org/10.3406/mar.1995.1561>

https://www.persee.fr/doc/mar_0758-4431_1995_num_23_2_1561

Fichier pdf généré le 04/04/2018

Résumé

La photographie a joué longtemps en histoire uniquement le rôle d'illustration. Malgré les difficultés inhérentes à la nature même de ce genre iconographique et les résultats incomplets qu'il fournit, nous plaidons pour lui reconnaître le statut de source, tout en rappelant la nécessité d'une méthode de lecture et d'analyse adaptée.

La familiarité des sources non écrites, des sources orales en particulier, explique notre volonté de prendre aussi en compte cette autre source, majeure pour saisir les faits et surtout les représentations. En acceptant le caractère éminemment subjectif de la photographie, on peut la questionner comme tout document iconographique. Mémoire et trace, elle trouve sa légitimité documentaire dans la complémentarité avec d'autres sources, surtout si l'on veille à constituer un corpus significatif. Signe de ce lien dialectique qui lie passé et présent, la photographie s'insère parfaitement à notre sens dans le travail de l'historien.

Abstract

Granet-Abisset (Anne-Marie). — The historian and photography.

For a long time photography in history has only played the role of illustration. Despite the difficulties inherent to the very nature of this kind of iconography and the incomplete results it provides, we are in favor of having it recognized as original material, being well aware that a suitable method of reading and analysis is necessary.

The use of non-written sources, particularly oral sources, explains our will to also take into account this other source, imperative to seize the facts and representations. In accepting the highly subjective character of photography one can question it as any iconographic document.

Memory and proof, it finds its legitimacy in combination with other sources, especially if one is careful to set up a relevant corpus. Symbol of this dialectic bond between past and present, photography perfectly fits, in our opinion, into the historian's work.

L'historien et la photographie

Anne-Marie Granet-Abisset

« **T**ARD venue dans le discours de l'historien, l'image y joue un rôle assez comparable à celui que tient le névrosé dans l'ordre médical. Au lieu de renvoyer aux concepts et aux catégories que l'ordre historique s'est construit, l'image renvoie aussi bien à d'autres images : elle formule ainsi un type autonome de discours. En ce sens, qu'elle soit photographie ou film, reportage ou fiction, l'image met en cause à la fois le dispositif et le contenu du discours historique. Double impertinence » (1).

Lorsqu'en 1978 M. Ferro introduit le concept « image » dans le dictionnaire de *La Nouvelle Histoire* (2), il fait preuve d'une certaine irrévérence pour ne pas dire d'iconoclasme. Ce ton polémique de 1978 est fort heureusement dépassé. Il n'empêche. Réfléchir aux rapports entre histoire et image et plus précisément entre photographie et histoire n'est toujours pas banalisé. *A fortiori*, l'utilisation des photographies comme source originelle dans les recherches historiques et comme document dans le cursus des études universitaires est loin d'être généralisée.

Aborder un tel sujet est passionnant mais vertigineux. Il nécessite sans aucun doute un travail approfondi tant par la réflexion, les analyses que les exemples choisis (3). Ces quelques pages ont été pensées comme une introduction ou plus exactement comme l'état d'une recherche en cours, d'une étape dans la réflexion sur les niveaux d'intérêt que l'historien du contemporain doit entretenir avec cette source de premier plan même si elle génère des difficultés qui lui sont spécifiques. En d'autres termes, peut-on élaborer une analyse scientifique sur la base de photos-documents ou doit-on réserver irrémédiablement à la photographie le statut d'illustration ? C'est donc particulièrement consciente des limites de notre travail et de l'angle d'observation retenu que nous plaçons la réflexion qui va suivre.

(1) M. FERRO, article « Image » in J. LE GOFF (ss la dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 246.

(2) *Ibid.*

(3) Travail auquel nous nous consacrons actuellement.

LA PHOTOGRAPHIE DANS LE CHAMP DES SCIENCES HUMAINES

Dans l'ensemble iconographique, même en restreignant le champ aux images fixes, la photographie, cette innovation encore récente du XIX^e siècle (4), ne bénéficie pas auprès des historiens du même intérêt ou du même statut que les autres images. En effet, depuis de longues années déjà, à la suite des historiens d'art, on a pris l'habitude d'utiliser les œuvres, essentiellement picturales, non seulement pour en étudier les caractéristiques plastiques ou esthétiques mais comme un support de l'histoire des mentalités ou des courants artistiques (5). Les affiches ou encore les caricatures bénéficient d'un crédit grandissant dans le champ de l'histoire culturelle ou de l'histoire politique, comme l'attestent par exemple les travaux de C. Delporte (6). Sauf en de rares exceptions, on réserve uniquement à la photographie le statut d'illustration, de simple corroboration de l'écrit, sans jamais lui reconnaître le statut de source à part entière. Rares sont les ouvrages, même récents, qui l'utilisent dans cette perspective. On peut citer les *Images de la France de Vichy, images asservies et images rebelles*. Cet ouvrage collectif (7) présente un véritable corpus commenté, qui intervient comme support de connaissances par ailleurs inventoriées. Avec ces images en majorité officielles (8), observées à travers le prisme de la propagande et de la contre-propagande, les auteurs s'inscrivent dans le champ de l'histoire politique et utilisent les démarches empruntées aux études sur la caricature. Ils s'intéressent en particulier à la manière dont l'image conditionne et façonne l'opinion publique. Enfin, la période concernée n'est pas indifférente. En effet, les « années noires » suscitent des enjeux et font l'objet de relectures successives. De ce fait, elles permettent toutes les approches et stimulent des démarches novatrices.

En posant la photographie comme objet, bien des domaines d'étude sont à envisager. C'est surtout à l'histoire de la photographie que sont consacrés les ouvrages des historiens, prenant la suite de celui, déjà ancien, de G. Freund (9). En réalité, depuis les travaux de M. Ferro et de P. Sorlin, l'image animée, en d'autres termes le cinéma, a davantage attiré

(4) A. SAYAG, J.-C. LEMAGNY (dir.), *L'invention d'un art*, Paris, Centre G. Pompidou Éditions, 1989, et G. FREUND, *Photographie et société*, Paris, Points Seuil, 1974.

(5) Prenons par exemple les travaux de B. Cousin sur les ex-voto provençaux, iconographie aux limites de l'objet et de l'œuvre. B. COUSIN, *Le miracle et le quotidien : les ex-voto provençaux, images d'une société*, Aix-en-Provence, 1987.

(6) C. DELPORTE, *Les crayons de la propagande : dessinateurs et dessin politique sous l'occupation*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

(7) D. PESCHANSKI, Y. DURAND, D. VEILLON, P. ORY, J.-P. AZEMA, R. FRANK, J. EICHART et D. MARÉCHAL, Paris, La Documentation française, 1988.

(8) Empruntées pour l'essentiel au fonds iconographique des Services d'information et de propagande de Vichy dont la Documentation Française est dépositaire.

(9) G. FREUND, *Photographie et société*, *op.cit.*

les recherches, que ce soit sur son histoire ⁽¹⁰⁾, sur les rapports entre cinéma et histoire ou sur les phénomènes de cinéphilie. Les manifestations du centenaire du cinéma risquent encore d'accentuer cette tendance.

Les publications les plus nombreuses sur l'image ne sont pas le fait des historiens. Un premier ensemble provient des sémiologues, qui privilégient les éléments techniques et esthétiques ainsi que l'analyse de l'image pour elle-même ⁽¹¹⁾. Parmi ces productions, certaines sont centrées sur la photographie ⁽¹²⁾. Cependant, cette démarche très spécialisée reste loin de nos préoccupations, même si nous reconnaissons la nécessité de connaître un langage minimum et de comprendre la spécificité de la photographie. Dans cette catégorie, quelques travaux nous paraissent très intéressants car leurs auteurs s'inscrivent dans une démarche d'historiens. C'est en particulier l'ouvrage de L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images* ⁽¹³⁾, ou encore ceux de D. Serre-Floersheim, *Quand les images vous prennent au mot* et *Le passé réfléchi par l'image* ⁽¹⁴⁾. Sans se consacrer spécifiquement à la photographie, ces deux auteurs essaient de réfléchir à la façon dont les images peuvent devenir des documents pour l'historien, en s'attachant en parallèle à en donner des clefs de lecture. En cela, ils nous semblent particulièrement fondamentaux.

Une deuxième tendance, plus esthétisante voire stylistique, est celle des ouvrages présentant des collections soit d'expositions, soit de photographes célèbres. En général, ces publications procèdent d'un parti pris esthétisant, plus exactement d'un choix de montrer une logique muséale ou un corpus d'œuvres ⁽¹⁵⁾. Les textes d'accompagnement sont souvent un commentaire littéraire : deux modes de création artistique regroupés. Ces corpus, aussi intéressants soient-ils, sont difficiles à utiliser en tant que document ⁽¹⁶⁾. Certains catalogues cependant entrent dans une logique documentaire. C'est en particulier le cas de celui de R. Doisneau, accompagnant l'exposition de ses clichés datant des années 40, présentée au Centre d'histoire de la résistance et de la déportation de Lyon ⁽¹⁷⁾. Le corpus est

(10) M. FERRO, *Cinéma et histoire*, Paris, Points, 1977 ; P. SORLIN, *Sociologie du Cinéma*, Paris, Aubier, 1977 ; M. LAGNY, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992. Un exemple : J.-P. BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, 1992.

(11) Citons par exemple, *Faire/défaire l'image*, Dossier MScope, Versailles, 1993 ; M.-C. VETTRAINO-SOULARD, *Lire une image : analyse de contenu iconique*, Paris, A. Colin, 1993, ou encore, J. AUMONT, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, pour en rester au niveau des manuels.

(12) P. Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan université, 1991 ; R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

(13) L. GERVEREAU, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte, 1994.

(14) D. SERRE-FLOERSHEIM, *Quand les images vous prennent au mot ou comment décrypter les images*, Paris, Les Éditions d'organisation, 1993 et *Le Passé réfléchi par l'image*, t. 1, *Le moyen-âge et le XVI^e siècle*, Paris, Les Éditions d'organisation, 1994.

(15) On peut citer par exemple les catalogues des expositions du Centre Georges Pompidou.

(16) Un bon exemple concerne une publication récente sur un des plus célèbres photographes du XIX^e siècle : *Nadar, les années créatrices : 1854-1860*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994.

(17) *Doisneau 40-44 ; œuvres du photographe Robert Doisneau pendant la guerre, 18/02-07/05 1994*, Lyon, 1994.

important, qui allie la dimension esthétique au caractère documentaire : une source de premier plan puisque ces photos sont souvent identifiées et datées.

Beaucoup plus proches de nos préoccupations sont les recherches développées par les géographes, les anthropologues ou les sociologues, à la fois dans les thèmes traités et dans le rapport à l'objet photographique. Certes, les objectifs diffèrent entre ces disciplines. Mais toutes, de près ou de loin, font intervenir la photographie comme document ou comme objet d'étude. Il n'entre pas dans notre propos de présenter les démarches des uns et des autres. Dans cette même revue les spécialistes s'y consacrent avec talent. L'intérêt vient de cette complémentarité des regards et des démarches ⁽¹⁸⁾. L'ouvrage commun d'ethnohistoire de J.-N. Pelen et D. Travier, *L'image et le regard. Les Cévennes et la photographie : 1870-1930* ⁽¹⁹⁾, montre de manière sensible et rigoureuse, en analysant plusieurs types de corpus, comment la photographie est un domaine ouvert et mobile, à la confluence de plusieurs interrogations et peut susciter une approche pluridisciplinaire stimulante, renouvelant les connaissances sur un certain nombre de thématiques.

Utilisant les études d'A. Bazin, Ch. S. Peirce, R. Barthes ou J. Derrida, les sociologues ont, à la suite de P. Bourdieu ⁽²⁰⁾, intégré la photographie dans leur champ de recherche, développant des analyses à la fois sur la signification de l'acte photographique, sur celle des productions photographiques elles-mêmes comme sur les usages sociaux de la photographie. A ce propos, le dernier ouvrage de Bertrand Mary ⁽²¹⁾, abordant la photographie par la pratique sociale qu'elle génère, est particulièrement suggestif.

Les géographes classiques et les ethnologues attribuent davantage à la photographie le rôle d'un document-source, soit dans l'apparente objectivité de la prise de vue pour attester d'un phénomène géographique qui peut alors être exemplaire ou modélisé, soit pour présenter un geste, un outil, un objet, un matériau, un paysage travaillé par l'homme, etc. Cependant la dimension de la représentation, la saisie de l'homme photographié se donnant à voir sont constamment présentes dans les photos de groupes ou dans les portraits individuels que capte l'ethnologue. Bien au-delà de l'illustration, de la pseudo duplication d'un réel, la photo dit autre chose. C'est cet autre chose qui devient alors matière à analyse.

(18) Comme le prouve aussi une des dernières livraisons d'*Ethnologie française* consacrée aux *Usages de l'image*, A. Colin, 1994, t. 24, n° 2.

(19) J.-N. PELEN, D. TRAVIER, *L'image et le regard. Les Cévennes et la photographie : 1870-1930*, iconographie de M. Sinic, Montpellier, Presses du Languedoc, 1993.

(20) Notamment avec son ouvrage *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Édit. de Minuit, 1965, publié avec L. BOLTANSKI, R. CASTEL, J.-C. CHAMBOREDON.

(21) B. MARY, *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993.

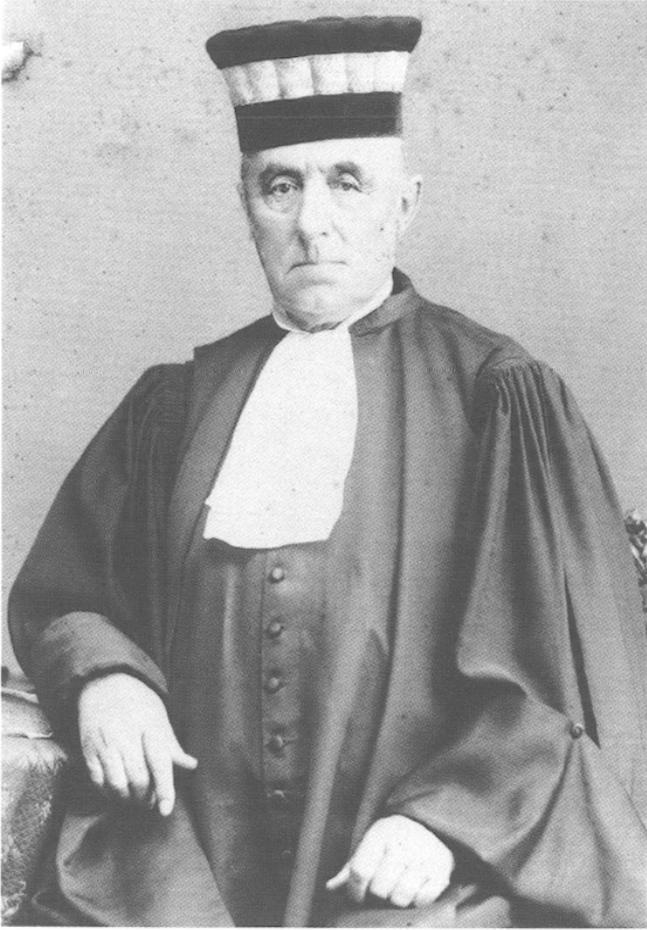
L'historien peut lui aussi partager ces mêmes sujets, aussi bien que les démarches évoquées. Dans les champs ouverts par la photographie, les domaines de recherche ne manquent pas. Contentons-nous d'en évoquer quelques-uns. En premier lieu, en liaison avec l'histoire générale des techniques, un axe concerne les techniques photographiques, à la fois dans le matériel comme dans les supports (plaques de verre, pellicule, couleur, etc.). L'évolution de ces techniques, depuis le daguerréotype jusqu'aux instantanés, n'est pas sans conséquences sur la manière de photographier comme sur les photographes eux-mêmes. Un autre champ concerne justement les catégories de photographes et par là le type de photographies qui constituera le corpus : photographies officielles, photographies de presse, travaux de professionnels — célèbres ou inconnus —, productions d'amateurs, photographies événementielles ou scènes mémorables de la vie familiale. Avec la place et le rôle de la photographie dans le quotidien, que ce soit dans les espaces privés ou publics, bref avec la pratique sociale, on s'inscrit au cœur de l'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Enfin, l'évolution des thèmes photographiés depuis l'avènement de la photographie, sans oublier les aspects économiques, peut donner lieu à des travaux inédits.

Mais notre réflexion ne vise pas seulement à faire une revue des nombreuses thématiques que l'on pressent. N'oublions pas le sens de notre interrogation initiale : comment la photographie peut-elle — si elle le peut — et pourquoi doit-elle être considérée comme une source par les historiens ?

MÉMOIRE ET TRACE

Notre intérêt pour la photographie n'est ni neutre ni fortuit. Il s'inscrit dans notre démarche de recherche qui considère la source orale comme une source à part entière pour l'histoire. Par extension naturelle pourrait-on dire, toute archive non-écrite trouve sa place à la fois dans la réflexion problématique et méthodologique mais aussi suscite curiosité et attrait. Il nous paraît essentiel, lorsque l'on s'intéresse à la parole de s'intéresser aussi à l'image. Le concept même d'ethnotexte ⁽²²⁾ induit cette ouverture à des archives variées dont la photographie est au premier chef l'une des composantes, au même titre que la correspondance, les cahiers de compte, et tout ce qui constitue le domaine étendu des archives privées. Inscrivant notre réflexion dans cette optique, les corpus qui sous-tendent nos propos proviennent d'amateurs comme de professionnels ayant en

(22) Que nous préférons à celui de source orale. Malgré son apparent hermétisme, il a une compréhension plus réelle et plus large de la source orale. Cf. J.-C. BOUVIER, H.-P. BRÉMONDY, P. JOUTARD, G. MATHIEU, J.-N. PELEN, *Tradition orale et identité culturelle, problèmes et méthodes*, Paris, CNRS, 1980.



1. Antoine Puy, Château-Queyras. Arch. privées Sourd.

commun la vocation initiale d'une diffusion privée. Ces précautions ne sont pas formelles. Toute photographie est destinée à être regardée. Elle est donc cette rencontre entre un producteur, un sujet devenu objet et enfin, bien évidemment, un récepteur qui peut être le sujet lui-même mais aussi des descendants ou, par le jeu des transmissions d'archives, un chercheur.

Lorsque l'on sollicite la mémoire d'informateurs pour constituer des sources orales, la photographie joue un double rôle : ethnotexte et donc source primaire, mais aussi support de l'expression de cette mémoire. Lequel d'entre nous, s'il est un fidèle habitué des enquêtes avec témoin, n'a-t-il pas eu l'expérience de la boîte à photos ou du cadre placé en évidence sur le meuble principal de la pièce de réception qui, tout à coup, permet au souvenir de ressurgir de l'oubli ? Les actes de remémoration à partir des images, les discours autour de la photographie que l'on redécouvre avec attention, parfois dans le partage du souvenir entre informateurs, peuvent servir de point de départ à l'enquête.

La photo suggère, la photo questionne. Bien souvent, la lecture d'une photo ou d'un corpus de photos permet d'envisager des thématiques, des questions, si ce n'est une problématique. Lorsque l'on observe par exemple la photographie d'Antoine Puy (1816-1903), juge de paix et propriétaire foncier de Château-Queyras ⁽²³⁾ (photo 1), on est en droit de s'interroger sur la réalité de la situation économique habituellement évoquée pour ces sociétés montagnardes, à savoir une relative égalité dans la pauvreté si ce n'est la médiocrité, au XIX^e siècle. Même interrogation lorsque, recherchant l'origine sociale des migrants saisonniers ou définitifs et les causes de ces migrations, on évoque la nécessité pour des familles telles que celle d'Antoine Puy. Même si son attitude est figée, cet homme, saisi dans son habit de cérémonie, assure, avec une tranquille prestance, sa fonction. Sous l'habit avantageux se perçoit la respectabilité mais aussi la sérénité d'un homme d'une belle stature, peu soumis aux inquiétudes d'un quotidien, bref un notable local. Il correspond à la clientèle privilégiée des photographes de la deuxième moitié du XIX^e siècle : pris dans un cadre neutre mais avec les attributs du statut social, le portrait photographié remplace pour la bourgeoisie moyenne le portrait commandé par les classes supérieures auprès d'un peintre. L'historien

(23) Hautes-Alpes.

regrettera l'incertitude concernant la date du cliché (non indiquée) mais retiendra un renseignement intéressant : la signature, le nom du photographe et le lieu mentionné, Tours ⁽²⁴⁾. Or, dans cette ville, s'est installée une des filles d'Antoine Puy pour y faire du négoce avec son mari.

Cet exemple permet de rappeler plusieurs faits. En tout premier lieu le statut social que la photo permet d'attribuer au personnage. Derrière l'apparente objectivité, il y a l'acteur qui décide de se faire photographier, de se donner à voir, et cela dans un contexte particulier. Il y a aussi le producteur qui va comprendre ou sentir des éléments très subjectifs du personnage et qui, par sa prise de vue, sa mise en scène, son cadrage, la lumière et l'ombre qu'il choisit, donne à voir. Au-delà du réel, on est, comme le dit J. Molino, dans la logique d'une ressemblance avec le réel ou d'un substitut du réel ⁽²⁵⁾. Il y a enfin l'historien qui regarde, qui saisit, comprend ou s'interroge et, dépassant les premières impressions, essaie d'analyser.

Pourtant, si comme l'objet la photographie permet surtout l'élaboration d'un discours, elle est aussi trace du réel. Elle permet la vérification d'éléments momentanément occultés ou qui ont définitivement disparu. En ce sens, elle prend le caractère d'une source irremplaçable. A la différence des autres catégories d'images, la photographie, malgré son caractère intrinsèquement subjectif, ne peut exister, ne peut être impressionnée que si le modèle a réellement existé devant l'objectif. Il n'y a pas de création d'après mémoire en laboratoire ou en atelier comme pour certaines peintures.

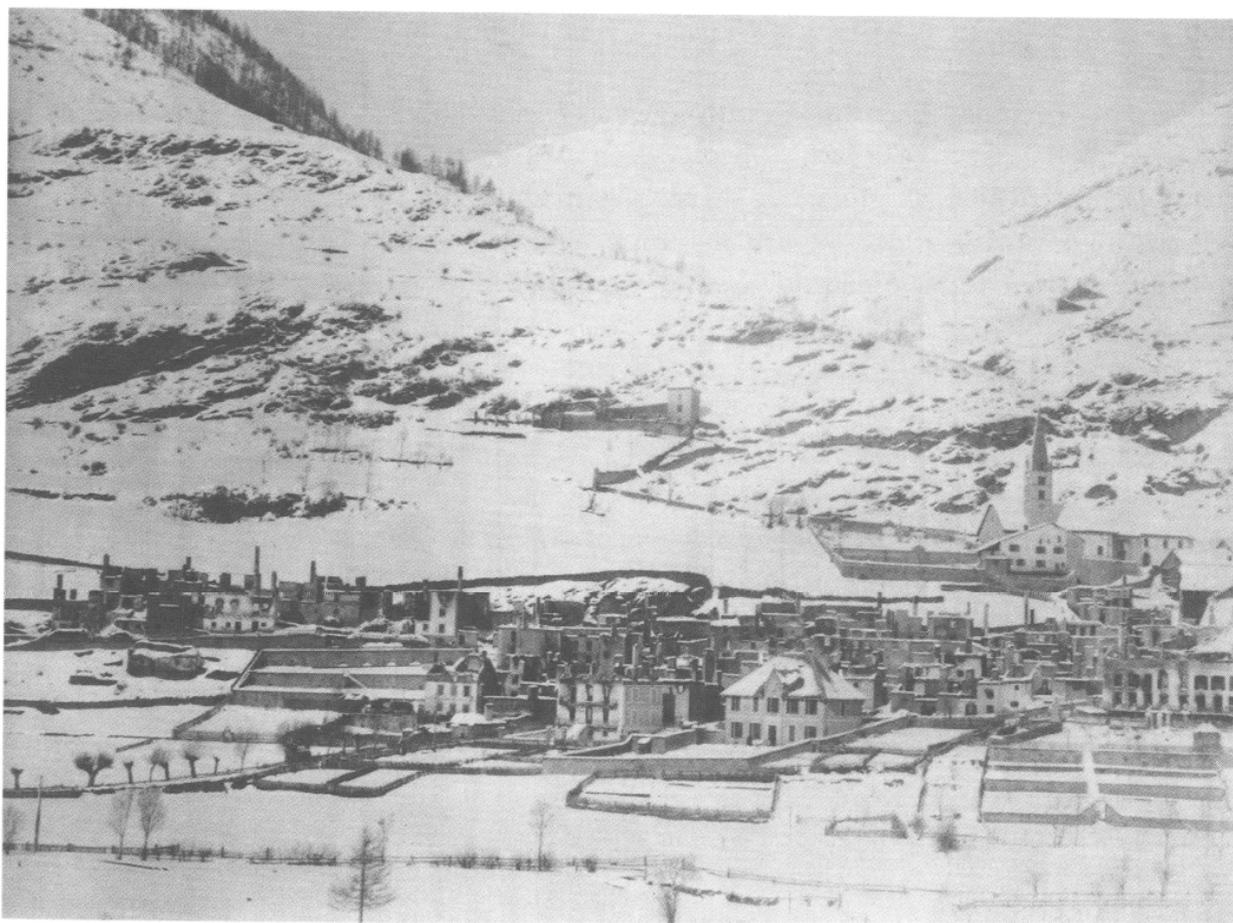
Ainsi, lorsque l'on observe une photo du village d'Aiguilles (Queyras) prise dans les années 1880-1890 (photo 2), on est frappé par la disposition à la fois enchevêtrée et alignée de ce village. On est surtout étonné par l'allure des maisons de type urbain, en bordure de village, à la fonction uniquement résidentielle qui, *a priori*, détonne dans ce village de montagne (1 400 m d'altitude). Au premier plan les jardins, autrefois consacrés au potager, sont remplacés par des jardins d'agrément avec des plantations d'arbres et de petits pavillons de bois destinés à la réception, lors des après-midi ensoleillés et chauds de l'été. Un mode de vie se perçoit à la simple observation attentive du cliché. Mais ce cliché est aussi la trace de ce que pouvait être l'organisation et la réalité du paysage de ce village avant les catastrophes naturelles qui l'ont frappé (les inondations très importantes de 1957), ou même avant la modification du village liée à de nouvelles constructions (le grand hôtel et le château de l'Auche en 1902), sans parler bien entendu des constructions les plus récentes. Un

(24) A l'arrière du cliché. En haut du cliché est apposé un entrelacs de lettres, signature du photographe.

(25) J. MOLINO, « Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites », *Ethnologie française, Usages de l'image, op.cit.*, pp. 177-185.



2



3

exercice minutieux et utile consisterait à comparer cette photo avec celle réalisée lors d'un des importants incendies qu'a connu le village (photo 3). Ce cliché pris par Rava, photographe professionnel, en janvier 1886 quelque temps après le sinistre datant du 17 janvier, permet une datation plus fine du premier cliché, nécessaire pour l'historien.

Prenons un second exemple sur un autre type de sujet. Dans le cadre d'un module d'apprentissage sur la constitution d'un corpus de sources orales, une de nos étudiantes de licence a choisi de démarrer ses enquêtes sur le mariage à partir des photographies pieusement conservées et préparées pour l'entretien, ou celles déjà mises en évidence chez ses informateurs. Cet exemple regroupe les deux niveaux cités précédemment : mémoire et trace. En effet, la photo, support de la mémoire, ne sert pas seulement à accoucher du souvenir. Certes elle permet à l'informateur de retrouver l'ambiance de cette journée-événement mais aussi d'identifier avec certitude les participants, comme parfois ceux qui auraient dû être là. Dans le parcours mémoriel effectué sur le groupe photographié que le discours suit pas à pas, on découvre aussi la position affective, familiale et sociale de chacun, matérialisée par le cliché.

Les remarques que l'observateur se fait, induisant son questionnement, nécessitent d'autres éclairages. Dans ces villages d'un canton du Jura méridional ⁽²⁶⁾, les photos de mariage mettent toujours en scène des groupes restreints en nombre et aux tenues simples. Par la méthode des enquêtes associées, complétées par des recherches dans les archives administratives ⁽²⁷⁾, on apprend que le mariage est ici avant tout la réalisation d'une association économique. Généralement, la cérémonie ne donne pas lieu à des fêtes longues et dispendieuses, comme c'est le cas dans d'autres villages de l'Isère où le même genre de travail a été conduit.

Il faut surtout retenir de ces exemples ponctuels, à la fois sur le plan géographique et sur le contenu de la recherche menée ⁽²⁸⁾, l'idée de la complémentarité stimulante et opérationnelle de la photographie avec d'autres sources, dans l'appréhension d'un phénomène. Complémentaire, la photographie l'est particulièrement de la source orale. Toutes deux partagent une même logique, celle de la mémoire et de l'oubli, celle de la présence et de l'absence, par le truchement d'un intermédiaire, l'enquêteur ou le photographe. Elles permettent certes de noter des faits, si ce n'est une réalité. Pourtant, ces sources sont surtout pertinentes pour saisir des représentations.

2. Aiguilles-en-Queyras, fin XIX^e siècle. Coll. Musée Dauphinois [M. D.].

3. Ruines du Village d'Aiguilles (Hautes-Alpes). Incendie du 17 janvier 1886. Cliché Rava. Coll. Arch. dép. H.-A.

(26) Lescheroux (Ain) est le centre des enquêtes.

(27) Registres d'état-civil, registres notariés et cadastre pour l'essentiel.

(28) Ces résultats sont ressortis d'un premier niveau de travail et d'analyse, et nécessiteraient un approfondissement.

REGARDS ET REPRÉSENTATIONS

Sans entrer dans des gloses méthodologiques sur les caractères et les spécificités de la photographie ⁽²⁹⁾, il faut en rappeler la complexité. Constamment, la photographie juxtapose et surtout mêle l'image d'une matérialité et l'image ou les images mentales qui lui sont associées. De façon concomitante, elle associe plusieurs niveaux : celui du sujet devenu objet ou qui consciemment se donne à photographier, celui du photographe qui traduit ou essaie de traduire les images qu'il discerne, le contexte dans lequel la photographie est prise, enfin le ou les récepteurs qui à leur tour perçoivent des images. On a affaire à un véritable message codé dont il faut arriver à percer la pluralité des niveaux de signification. Croire que l'on peut saisir la totalité du sens et de la symbolique de la photographie tient de la gageure. Sans en avoir cette prétention, il reste intéressant et non impossible de noter quelques perceptions, d'analyser soit l'acte photographique soit l'objet photographié. Cela permet en effet d'éclairer le sens d'un discours ou de comprendre des attitudes et des mentalités.

Prenons un cliché bien connu du public du Musée dauphinois puisque cette photographie, prise par H. Müller ⁽³⁰⁾ à Saint-Véran, au début du siècle, occupe une place bien en évidence dans l'exposition *Gens de Là-haut* (photo 4). Elle illustre le thème des échanges frontaliers. Dans la rue principale du village qui sert d'arrière-plan, le photographe s'est surtout intéressé aux personnages. Au premier plan un groupe attire l'attention de l'observateur. Il s'agit de trois hommes et trois femmes en mouvement, que l'on peut identifier par leurs costumes et leurs attitudes. Deux hommes sont en avant, apparemment les plus âgés (relativement) du groupe malgré la difficulté de lecture de l'image. Ces deux personnages, portant chacun une faux et s'appuyant sur un bâton, avancent avec une allure décidée, le regard fixant l'objectif. Le troisième homme, plus jeune, marche derrière, au même niveau que les femmes, et porte lui aussi un outil, difficile à identifier (faux ou fléau ?). Les femmes, habillées de couleurs très claires, sont jeunes ; l'une d'entre elles porte un tablier et toutes trois sont coiffées d'un foulard noué. Leur attitude est remarquable. Elles semblent beaucoup plus en retrait, à la fois dans le groupe et face au photographe (tête baissée). Ces six personnes se distinguent d'autres personnages présents dans la rue. L'opposition est surtout nette avec l'homme, également au premier plan, qui semble les regarder passer, campé devant la porte d'une maison (à noter l'inscription datant la

(29) Pour cela, se reporter aux ouvrages méthodologiques déjà cités. Ces ouvrages fournissent également une importante bibliographie. Et aussi l'article stimulant de J. Molino précédemment évoqué.

(30) Fondateur et premier conservateur du Musée Dauphinois.



construction ou la reconstruction de cette maison ; le cadrage ne permet pas de lire l'ensemble de l'inscription ; cette maison pourtant, jointe aux autres bâtiments visibles du village, l'église et le presbytère, permet de situer précisément l'emplacement de la scène). Cet homme, tout de noir vêtu et de façon élégante, coiffé d'un chapeau, porte la main au gousset de sa veste d'où s'échappe, brillante, la chaîne de sa montre. Derrière la réalité de la scène, le photographe a saisi deux mondes dans l'instantanéité et dans l'opposition entre l'ombre et la lumière crue de cette journée de début d'été. On « perçoit » la barrière invisible qui entoure le groupe des marcheurs. En légende, H. Müller a indiqué qu'il s'agit d'un groupe de Piémontais, venus s'engager comme domestiques pour la saison des lourds travaux d'été dans ce village de haute montagne (2040 m). Une hypothèse assez plausible laisse donc à penser que l'homme du premier plan est un de ces propriétaires faisant appel à leur service.

L'enquête orale complète nécessairement les éléments que la photographie ne permet pas d'avancer ⁽³¹⁾. Par exemple, la confirmation de la jeunesse des Piémontais, leur date d'arrivée au printemps, le rôle et la

4. Saint-Véran. L'arrivée des faucheurs piémontais. Cliché H. Müller, juillet 1917. Coll. M. D.

(31) Un témoignage oral très riche a permis de répondre aux interrogations posées par ce cliché et de compléter notre connaissance sur les domestiques piémontais saisonniers. (cf. O. Garcin, enquête n° 1, 1981). Nous utilisons fréquemment cet exemple comme introduction à l'utilisation croisée des ethnotextes avec nos étudiants de licence et de maîtrise.

5. Vue prise du Coulet. Au fond, le village d'Abriès. Cliché R. Blanchard, sept. 1921. Coll. Institut de Géographie Alpine.

6. La rue principale de Saint-Véran. Cliché H. Müller, 1924. Coll. M. D.

fonction de chacun (faucheurs pour les deux premiers, roussier ⁽³²⁾ pour le jeune garçon, chambrières pour les filles, employées aussi bien dans les travaux de la maison que pour les travaux des champs) et les relations entre Queyrassins et Piémontais. Nous pourrions poursuivre longuement sur ce seul exemple mais là n'est pas notre propos.

Pluralité des lectures et des interprétations, mais aussi au départ, pluralité des regards et des intentions. La mise en relation de plusieurs photographies sur un même thème, prises avec des logiques différentes, est toujours très intéressante.

Prenons deux sources, émanant l'une d'un géographe, R. Blanchard, l'autre d'un anthropologue, H. Müller. Nous disposons de deux corpus de clichés concernant le même terrain, le Queyras, et qui ont été pris dans les mêmes années, au début de notre siècle. Ces clichés traduisent leurs préoccupations différentes, qui président au choix du cadrage.

Pour le géographe, dans son apparente objectivité, il s'agit avant tout de fixer l'exemple pédagogique, qui permettra de faire comprendre un phénomène classiquement étudié : l'opposition des versants adret et ubac (photo 5). Sur ce cliché, les hommes sont lointains. Plus exactement, leur présence est indirectement attestée par l'occupation du versant adret : au loin, situé à la confluence de deux vallées, le village, groupé, exposé au soleil, et surtout, au premier plan, l'aménagement des terres cultivables. Induite directement par le cliché, ressort l'explication très physique des contraintes de l'espace pour une occupation humaine soumise aux aléas des pentes et de l'altitude, expliquant la taille réduite des champs accrochés et séparés par des taillis et broussailles. On remarque aussi la nature différente des cultures pratiquées. Les taches claires, les plus réduites, évoquent les champs agricoles, mais la majeure partie des pentes est laissée aux pâturages. A noter enfin deux routes ou chemins. La plus nette, rectiligne, suit le cours d'eau au fond d'une vallée en V modèle, alors qu'à mi-pente un chemin semble relier le village aux parcelles situées en altitude.

Pour l'ethnologue, l'angle d'observation est centré sur les hommes et leurs activités (photo 6). Le cadrage est orienté vers la maison, proposant de saisir sa dimension et son organisation : soubassement en pierre et superstructure en bois très importante, balcons courant sur la façade orientée au soleil, permettant à la récolte d'achever sa maturation et au foin (et au linge) de sécher. Les habitants sont aussi insérés dans le champ de la photographie, des hommes uniquement, en situation de pose et de pause après la journée de travail. Plusieurs générations sont ainsi rassemblées autour de l'*ouncle* ⁽³³⁾. A noter deux détails : la fontaine en bois en face de la maison, qui alimente le quartier, et le poteau et les fils électriques attestant de l'équipement précoce de ce village.

(32) Principalement chargé de mener le mulet pour le transport des récoltes.

(33) Terme dialectal empreint de respect et d'affection pour évoquer le chef de la famille, souvent élargie.



5



6

Sur cette même vallée et concernant le village voisin, un troisième document (photo 7) délivre un autre regard. C'est un autre type de document photographique qui, par sa destination et son support, appartient à une catégorie spécifique : la carte postale. Le cadrage semble familier. Ici, pourtant, le parti pris d'esthétisme est beaucoup plus grand. Le but du photographe en prenant son cliché, support de la carte postale,

7. Carte postale, début XX^e.



n'est que secondairement de cadrer le village de Fontgillarde. Destinée à être un outil au service du développement touristique, la photo présente tous les ingrédients du paysage de montagne habitée au début du siècle. Un premier plan cible le torrent pur, vivant et impétueux, qui partage la vallée où s'opposent adret et ubac. Le village est lointain et anonyme alors que l'on sent la présence d'une haute montagne aux allures répulsives en raison d'une brume et des versants enneigés en plein été.

En raison de leur date de prise de vue, ces trois clichés intéressent l'historien, mais à des degrés divers et dans des perspectives différentes. Le cliché du géographe, par sa précision et son angle de vue, permet dans son exemplarité de saisir beaucoup plus rapidement qu'une matrice cadastrale, qu'une enquête préfectorale ou qu'une interrogation auprès de témoins, la répartition et l'étendue des terres cultivées, ou de la forêt. À terme, il facilite des comparaisons avec les périodes précédentes ou suivantes. Il s'agit là d'un document au sens commun du terme, presque « objectif », dont la confrontation avec d'autres archives administratives est suggestive. La carte postale présente un aussi grand intérêt mais d'un autre ordre : la conception du paysage touristique et les critères retenus à l'époque pour délivrer un tel message. C'est à ce niveau que son utilisation devient intéressante. Mais, pour être significatif, ce type de document doit s'insérer dans un réel corpus : un exemplaire unique ne permet pas un traitement scientifique et l'élaboration de conclusions pertinentes, du moins significatives. Avec le regard de l'ethnologue, l'historien trouve un ensemble de renseignements qui lui font souvent défaut dans les archives. La photographie d'une maison, par exemple, lorsqu'elle est fixée par plusieurs clichés permet cette compréhension directe que les relevés architecturaux ou la description des registres notariés laisse toujours imparfaite.

C'est surtout par la fonction sociale de la photographie que nous touchons à cet aspect des représentations. Photographier ou se faire photographier n'est jamais neutre. On se place d'emblée dans le domaine du symbolique. Derrière le papier glacé ou mat, ce sont des discours sur l'ordre des gens, des choses et du monde qui sont implicitement développés.

Ainsi, au-delà du conformisme cérémoniel, en photographiant les temps forts de la vie familiale (mariage, enfants, etc.), la photographie permet, en solennisant, d'insérer la famille dans le groupe social. On se voit, on est vu et on se montre. Le photographe, professionnel ou amateur, donne au photographié une dimension sociale. Il permet aussi parfois de faire saisir l'image intérieure qu'il a pu capter et qui donne une clef de lecture du personnage. Cette fonction de reconnaissance est indissociable des représentations qu'elle génère. Dans cette perspective, les albums familiaux sont une source de premier ordre. Il faut remarquer, en

effet, que les sujets familiaux constituent l'essentiel des clichés privés. Lorsque des photographies de l'activité professionnelle existent, et qu'elles sont conservées, elles sont d'autant plus précieuses. Nous pensons ainsi aux photographies des employés d'une entreprise d'autocars. Ceux-ci, dans le cadre d'une recherche sur leur entreprise, ont confié leurs archives, qui les montrent posant au volant d'un modèle flambant neuf d'autocar à la fin des années soixante. Une approche passionnante, mais où il faut faire preuve de prudence et de doigté dans les conclusions.

APPRENDRE À LIRE LES PHOTOGRAPHIES

Après toutes ces remarques, on est en droit de se demander si insérer la photographie dans les sources à utiliser en histoire est légitime, si l'on peut à partir de ce document élaborer et développer un travail scientifique, ou si on doit finalement ne la considérer que comme une belle illustration.

Malgré les difficultés et les résultats souvent incomplets qu'elle fournit, nous plaiderions volontiers pour que, au-delà de l'intérêt ou de la méfiance que suscite la photographie, les historiens l'utilisent comme une source à part entière. Pour ce faire, il faut développer une démarche d'apprentissage et donner des clefs de lecture de la photographie comme on apprend à lire et à analyser un document écrit. Au-delà du vocabulaire spécialisé et de la connaissance de la technique photographique (cadrage, distance à l'objet, plans, angle de vue, éclairage...) qui permettent de dépasser les impressions premières, il faut poser à la photographie les mêmes questions qu'à n'importe quelle iconographie. Qu'est-ce qui est véritablement représenté, comment cela a-t-il été produit, comment cela est-il perçu ? Certes, il y a avec la photographie des difficultés spécifiques. Lorsque l'on décrit une photo, on se trouve confronté à ce lien complexe qui naît entre le photographe et l'observateur, comme entre le sujet et l'observateur ou entre le photographe et son sujet. Nous sommes plus habitués à l'univers des signes et du discours qu'à celui des images. Il faut pourtant arriver à saisir cet univers particulier.

Pour terminer, sans reprendre les remarques précédemment insérées ici et là, nous aimerions suggérer quelques pistes. Même s'il s'agit de sources différentes (le langage et l'image), les parentés et les complémentarités que nous avons relevées entre la source orale et la photographie peuvent être reprises sur le plan méthodologique. Ces deux sources sont éminemment subjectives et doivent être considérées comme telles. Lorsque l'on intègre cette dimension de subjectivité construite, on peut ne pas céder à la fascination et mettre en œuvre des outils d'analyse. La grande difficulté lorsque l'on a affaire à un corpus de photos, tient à la pauvreté des infor-



mations (date, personnages, contexte) quant à l'origine des clichés. Ces photographies ont été inscrites dans un moment historique donné. Elles renvoient à un passé, figé et arrêté par la mise en image. Pourtant l'historien doit utiliser ce temps et ce lieu précis, ne pas en rester à l'idée d'un espace-temps immobile mais au contraire intégrer ces références et les insérer dans un contexte. Pour compléter cette idée de contexte, ajoutons que l'enquêteur devient lui-même photographe lors de sa collecte, cherchant à permettre l'intelligibilité des discours obtenus par des éléments visualisables de l'environnement de son informateur. La maison est au premier chef une de ces clefs de lecture. En témoigne un cliché réalisé par

8. La maison de B. Brun. Cliché C. Joisten, 1977. Coll. M. D.

Ch. Joisten en 1977 après une enquête auprès de M. B. Brun à Pierre-Grosse ⁽³⁴⁾ (photo 8). On a une vue en élévation de ce type de maison caractéristique de la haute vallée de l'Aigue Blanche (Molines-Saint-Véran) avec les deux corps du logis, notamment la « fuste » ⁽³⁵⁾ en bois, constituée par les balcons-réserves et la grange, et le « caset » ⁽³⁶⁾, partie adjacente en pierre, construite ici non dans l'alignement classique du corps principal du logis mais en avancée. L'agencement particulier de cette maison s'explique sans doute par la présence d'un bassin avec croisette qui positionne aussi la bâtisse dans le village ou du moins le quartier.

D'une manière générale, une photographie considérée isolément est peu utilisable comme telle par l'historien. Pour une démarche rigoureuse, il faut recourir à un véritable corpus, qui permette des comparaisons et des conclusions à partir de séries. On cherchera alors des thématiques adaptées. La confrontation avec d'autres sources, orales et écrites, administratives et privées, est aussi la condition fondamentale pour faire ressortir à la fois la spécificité de l'apport de la photographie et en tirer de véritables analyses. Enfin, il faut savoir qu'avec ce type de source, les conclusions que l'on peut produire restent modestes et susceptibles de relecture.

Il reste que la photographie, comme la source orale d'ailleurs, est un des signes de ce lien dialectique qui lie passé et présent, présent et passé. L'histoire est connaissance et analyse du passé, relu par le prisme du présent. L'image donne à voir le passé, comme le dit si bien D. Serre, notre passé est réfléchi par l'image. Mais notre lecture renvoie et réinstalle la photographie dans le présent. Et c'est pourquoi à mon sens, elle s'insère particulièrement dans le travail de l'historien.

Anne-Marie GRANET-ABISSET
Université Lumière Lyon 2

(34) Hameau de Molines.

(35) Partie constituée de bois de mélèze entrecroisés, qui surplombe le soubassement en pierre de la maison.

(36) Le *caset* est essentiellement occupé par une resserre, notamment pour conserver les pains et autres provisions, et comprend la cuisine voire une ou deux chambres d'été.