



Samedi 3 octobre 2015
Chapelle Saint-Libert
TOURS

Journée d'étude

PHOTOGRAPH[i]ES

Un langage de l'image

Organisée par
Les Archives départementales d'Indre-et-Loire
En partenariat avec
La Société archéologique de Touraine

Entrée libre sur réservation
Renseignements et inscriptions :
02 47 60 88 88



SOMMAIRE

Faire l'histoire d'un photographe, les sources archivistiques.

Hervé Lestang.

Les excursions de la Société photographique de Touraine, dans les années 1900, occasion d'émulation entre les photographes, puis de grandes séances de conférences-projections.

Pierre Hamelain (Société archéologique de Touraine).

La photographie en tant que médium interartistique dans l'oeuvre de Rodin La Danse de Shiva

Katia Légeret (Université Paris 8).

Exposer et conserver les photographies

Anne de Mondenard (Centre de recherche et de restauration des musées de France).

Photographie et diaporama : sauvegarde et mise en valeur du patrimoine

Gérard Lhuillery (Caméra Photo Club du Lochois).

Constitution et analyse d'un corpus de photographies anciennes sur l'archéologie : l'exemple de Toulouse et présentation du projet sur Tours

Emilie Trébuchet (Institut national de recherches archéologiques préventives).

La photographie, poétique de l'éphémère

Olga Yardin (Archives départementales d'Indre-et-Loire).

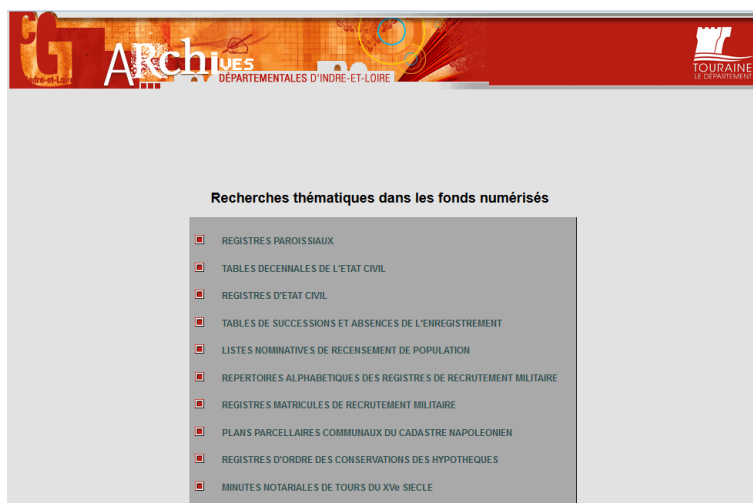
Faire l'histoire d'un photographe

Hervé Lestang a entamé un travail de recensement systématique des photographes d'Indre-et-Loire en 1992 qui l'a mené à établir des biographies. Il anime le site web Portrait Sépia (<http://portraitsepia.fr/>) et est co-auteur de l'ouvrage *Le verso du cliché – Photographes de Touraine (1839-1939)*.

Longtemps les photographes sont restés des inconnus. Le professionnel qui se cachait sous le voile noir de sa chambre photographique n'intéressait guère les historiens. Situation paradoxale pour une profession qui nous a laissé beaucoup de trace de son activité : les portraits vendus dans les brocantes ; ceux qui, rassemblés en album, sont conservés par les familles sont, en soi, des documents d'archives. Pourtant, il a fallu attendre le dernier quart du XXe siècle pour que les photographes sortent peu à peu de l'ombre. Chose inimaginable il y a quarante ans, les études et les expositions sur les grands photographes du XIXe siècle se sont multipliées. Les professionnels ayant exercé dans telle ville, tel département ou telle région font l'objet de recherches approfondies. Même s'il reste beaucoup à faire, le curieux dispose aujourd'hui d'une documentation imposante : livres, catalogues d'exposition, sites Internet.

Pendant plus de vingt ans, je me suis intéressé aux photographes d'Indre-et-Loire, essentiellement les professionnels, sur une période longue qui va de la diffusion du daguerréotype dans les années 1840 jusqu'à 1939. Un siècle de photographie en Touraine. Cela m'a amené à dépouiller des archives connues de ceux qui s'intéressent à l'histoire de leurs ancêtres et d'autres qui le sont moins. Quand j'ai commencé mon travail en 1992, les recherches se faisaient exclusivement dans les services d'archives et les bibliothèques. La mise en ligne progressive d'archives, qui a débuté en 2002 avec les actes d'état civil, a grandement facilité le travail des chercheurs et des généalogistes. Aujourd'hui, celui qui veut étudier l'histoire des photographes de sa ville commencera tout naturellement par consulter le site du service des archives départementales concerné.

Selon les départements, la mise en ligne est plus ou moins avancée. En Indre-et-Loire, le site des archives départementales est un bel outil de travail qui propose aux chercheurs une large palette de services.



Page du site des AD37 Recherches thématiques dans les fonds numérisés

Tenter de retracer l'histoire d'un photographe, c'est d'abord s'intéresser à un individu qui, parfois, n'a exercé ce métier que pendant une brève période de sa vie. En premier lieu, il faut interroger les sources classiques de toute recherche généalogique.

Le photographe, un individu parmi d'autres

Les actes d'état civil – (série 4 E)

- L'acte de naissance : Il nous renseigne notamment sur la profession qu'exerçait le père du futur photographe ; métier qui se transmettait souvent de père en fils.
- L'acte de mariage : Il nous donne des informations précieuses sur l'origine sociale de la future épouse qui parfois était la fille du photographe chez lequel son mari s'était formé. Si les futurs époux sont domiciliés à la même adresse, on peut supposer que le mariage est venu régulariser une union libre et permettre de légitimer des enfants nés hors mariage. Il est aussi important de savoir si le mariage a donné lieu à un contrat passé devant notaire. L'apport de l'époux était souvent constitué de son matériel de photographe ou de son fonds de commerce. L'identité des quatre témoins (jusqu'en 1897, les femmes ne pouvaient être témoins sur un acte de mariage) est intéressante. Le futur pouvait choisir comme témoin le photographe chez lequel il travaillait ou l'un de ses frères qui exerçait le même métier.
- L'acte de décès : Il nous renseigne sur la situation du défunt. Etait-il photographe en activité ? propriétaire ? rentier ?

Les actes notariés – (série 3 E)

- contrat de mariage : si les futurs époux ont passé un contrat, il en sera fait mention dans l'acte d'état civil (voir supra). Au XIXe siècle, la plupart des photographes se mariaient sans contrat.
- Contrat d'apprentissage : Les ateliers de photographie les plus prospères étaient des petites entreprises qui comptaient plusieurs salariés dont de jeunes apprentis. Leur embauche pouvait donner lieu à un contrat d'apprentissage passé devant notaire.
- Cession de fonds de commerce : Au XIXe siècle, la vente d'un atelier de photographie se faisait soit sous la forme d'un acte sous seing privé (voir infra) ; soit par acte authentique passé devant notaire. Ces actes notariés nous fournissent des renseignements sur la valeur du fonds et donnent le détail de tout le matériel utilisé.
- Inventaire après décès : Pour organiser la succession d'un photographe, son notaire pouvait dresser un inventaire après décès de ses biens. Leur fonds de commerce était un élément important du patrimoine des professionnels qui étaient encore en activité.

Mutation par décès - (série 3 Q)

Tenu par l'administration fiscale, l'enregistrement des mutations par décès permet, en quelque sorte, de « radiographier » le patrimoine laissé par un défunt. Les éléments de l'actif et du passif sont détaillés : fonds de commerce, propriété immobilière, rente, dette. La recherche sera complétée en consultant l'inventaire après décès si un notaire en a dressé un (voir supra).

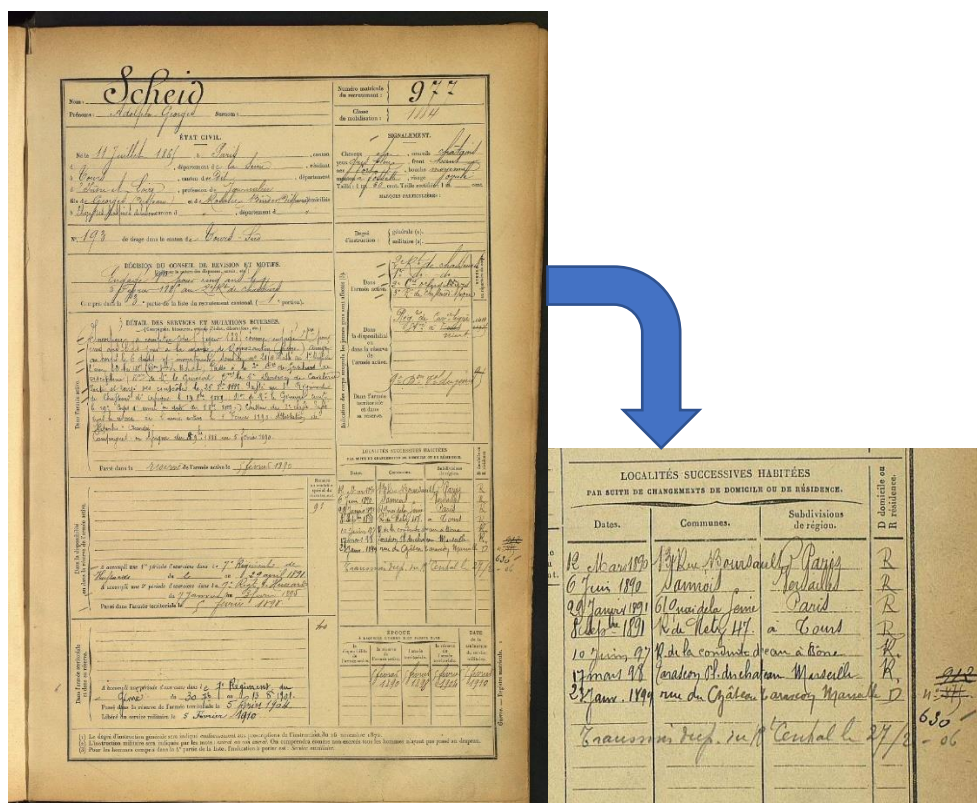
Le photographe, un citoyen parmi d'autres

Les registres matricules - (série 1 R)

L'année de leurs vingt ans, tous les hommes passaient devant le conseil de révision de leur domicile. Ceux qui étaient déclarés « bon pour le service » se voyaient attribuer un numéro matricule. Les registres matricules nous fournissent des informations sur chaque conscrit :

- Description physique
- Niveau d'instruction
- Métier exercé l'année de ses 20 ans (il pouvait changer par la suite)
- Historique de sa carrière militaire et de ses différentes affectations. Une rubrique qui est très détaillée pour tous ceux qui ont été mobilisés durant la Première Guerre mondiale.

Après son service actif, chaque homme qui était encore apte basculait dans la Réserve puis dans la Territoriale. L'Armée avait besoin d'être informée de ses changements de domicile. Ils étaient retranscrits sur les registres matricules. Ces informations permettent de retracer les pérégrinations professionnelles de certains photographes.



Registre matricule de Georges Scheid avec les localités successives où il a habité (FRAD037-1R626/1885).

Les listes électorales - (série 3 M)

Mise à jour tous les ans, la liste électorale politique –à ne pas confondre avec la liste d'émargement– précise le lieu et la date de naissance de chaque électeur inscrit. Certaines listes comportent en plus une liste d'additions (les nouveaux électeurs) et de retranchements en précisant le motif : décès, déménagement, perte des droits civiques. Au XIXe siècle, beaucoup de photographes changeaient souvent de domicile. La liste électorale est une source précieuse pour les suivre dans leurs déplacements.

	QUALIFICATION	DEMEURE	OBSERVATIONS
28	photographe	r. B. Salin 47	a Lusignan sans
29	jardinier	r. des Cognés 27	en au G. Luce sans
47	papetier	r. des Salles 47	

Extrait de la liste électorale de Tours 1891 (FRAD037-3M/425)

Les recensements de population - (série 6 M)

A partir de 1836, les habitants des communes françaises étaient recensés tous les cinq ans. Le recensement de 1871 a été reporté en 1872, celui de 1916 annulé. Rue par rue, l'agent recenseur, - excepté à Paris- dressait la liste nominative des personnes vivant dans chaque maison. Le registre était tenu en double exemplaire : l'un conservé dans les archives municipales ; l'autre dans les archives départementales mais il y a eu de grosses pertes. Certains services d'archives départementaux ne conservent aucun recensement du XIXe siècle.

Malgré ses imperfections (orthographe du patronyme erronée, lieu de naissance inexact...) le recensement permet de vérifier qu'un photographe était domicilié à telle adresse au moment du recensement, de connaître la composition du ménage, de savoir s'il avait un domestique ou pas. Il faudra attendre le recensement de 1906 pour que soit mentionné l'année et le lieu de naissance de chaque personne recensée et que l'on distingue le photographe « patron » qui travaillait à son compte et le photographe salarié. Pour ce dernier, l'agent recenseur devait préciser le nom de son employeur.

Bateau-lavoir	Moreau	Narcisse	1867	Seignos	chef	photographe Romain
	Meunier	Clémentine	1879	S. Avestin	femme	Blanchonnet

Extrait du recensement de Tours en 1906 où Narcisse Moreau, photographe chez Romain vit sur un bateau-lavoir (FRAD037-6NUM5/261/045).

Le photographe dans son cadre professionnel

Contrairement à d'autres commerçants, le photographe a laissé des traces de son activité professionnelles : les photos qu'il a prises. Au recto, mais surtout au verso de ces photos, on trouve des informations intéressantes :

- Nom du photographe et parfois celui de son prédécesseur ;
- Adresse de son atelier ;
- Succursales ouvertes dans d'autres villes ;
- Médailles remportées lors des expositions et des concours ;
- Procédés techniques employés : tirage au charbon inaltérable, atelier de pose électrique...



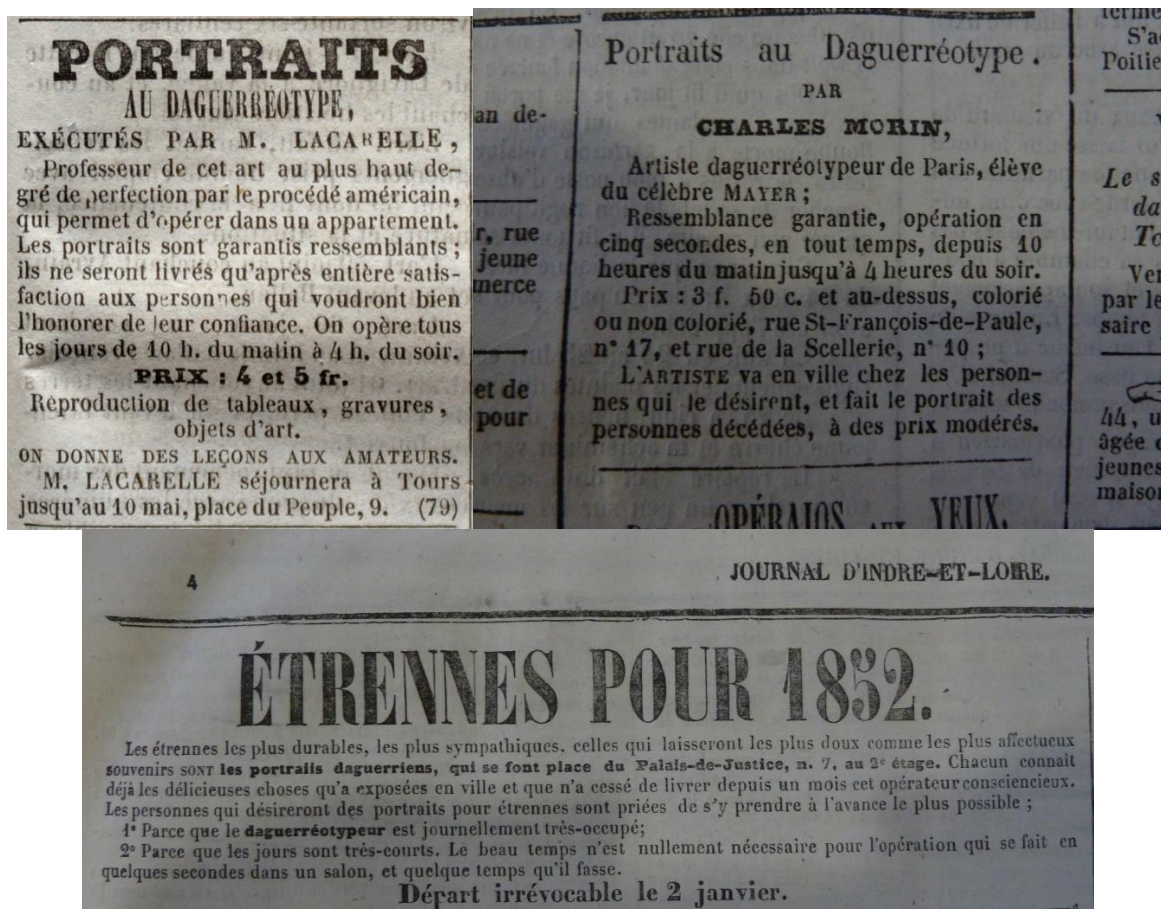
Dos de photographies (collection Hervé Lestang).

De nombreux services départementaux d'archives, c'est le cas en Indre-et-Loire avec « Images de Touraine », ont mis en ligne une partie des collections de photographies anciennes qu'ils conservent ainsi que les cartes postales dont beaucoup, au début du XXe siècle, sont l'œuvre de photographes locaux.

Les sites de vente de photographies sur Internet constituent une mine d'informations sur les photographes du XIXe siècle. Delcampe propose plus de 20 000 photos ; pour la plupart d'entre elles, le vendeur a numérisé le recto et le verso. Voir aussi le site de François Boisjoly qui a collectionné plus de 27 000 photographies.

La période des pionniers.

De 1839 à 1850, la diffusion du daguerréotype puis de la photographie s'est faite par le biais de professionnels, souvent parisiens, qui faisaient des tournées en province. Ils restaient quelques jours ou quelques semaines dans une ville. Pour se faire connaître, ils inséraient des annonces dans la presse locale laquelle est une source irremplaçable pour les quinze années qui ont suivi la découverte de Daguerre.



Extraits du Journal d'Indre-et-Loire, 1949 (AM de Tours 121C34).

Le Second Empire et la IIIe République.

- Les annuaires

Au XIXe siècle et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, il existait dans chaque département un annuaire administratif et commercial dans lequel on trouvait, au moins pour la ville chef-lieu, une liste de commerçants classés par type de métier.

En Indre-et-Loire, la liste des photographes de Tours n'apparaît que dans l'édition de 1864 bien que le premier atelier de photographie ait ouvert dix ans plus tôt. Cette liste permet de fixer approximativement la date d'activité de chaque photographe dans une ville, de noter ses changements d'adresse. Certains photographes inséraient dans l'annuaire des encarts publicitaires.

De son côté, Bottin dans son « Almanach du commerce » visait à recenser les professionnels de la France entière. Dans les années 1840, le Bottin fournissait plus de 500 000 adresses et trois fois plus dans les années 1880.

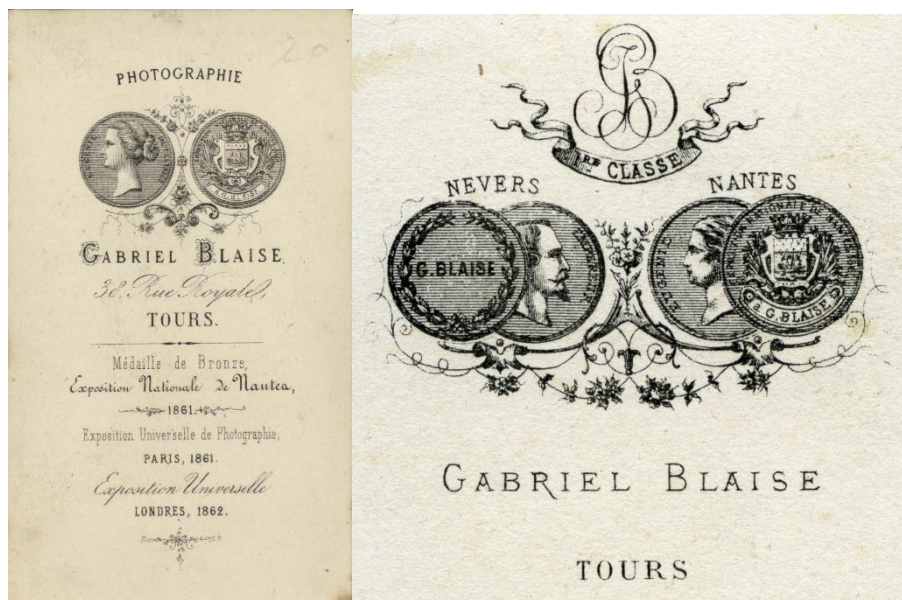
Plus spécialisé, un « Annuaire général et international de la photographie » a été publié à partir de 1892. Plusieurs années sont consultables en ligne. En plus de la liste des photographes professionnels, classée par département et par ville, l'annuaire dressait la liste de toutes les sociétés de photographes amateurs qui ont essaimé en France sous la IIIe République.



Extrait de *L'annuaire d'Indre-et-Loire*, Deslis Frères, 1905 (FRAD037-in16°1-105)

- **Les expositions et les concours - (série 8 M)**

Au XIXe siècle, il était important pour les photographes de participer aux expositions de produits industriels et artistiques et d'y obtenir une médaille qu'ils mentionnaient au dos de leurs photos. Ces expositions pouvaient être universelles (Paris en 1855 et 1889), nationales ou régionales. La ville de Tours en a organisé une en 1881.



Dos de photographies (collection Hervé Lestang).

On trouve aux archives départementales et dans les services municipaux des dossiers plus ou moins complets sur ces expositions : liste des candidats qui n'étaient pas tous retenus par le comité de sélection, détail des produits qu'ils souhaitaient exposer.

- **Les actes sous seing privé - (série 3 Q)**

Un acte sous seing privé est un acte juridique rédigé par les parties à l'acte sans l'intervention d'une personne habilitée (notaire, huissier). Etabli sans formalisme particulier, ce n'est pas un acte authentique et il n'a pas la même valeur juridique.

Au XIXe siècle, la majeure partie des cessions de fonds de commerce se faisait par le biais d'un acte sous seing privé. On en retrouve la trace dans les archives de l'Enregistrement. Avant 1918, on ne conservait pas la copie littérale de l'acte mais simplement son enregistrement : nom du vendeur, nom de l'acheteur, date d'entrée en jouissance du bien vendu, prix de cession. Dans la même série, on trouvera l'enregistrement de baux de location. La plupart des photographes n'étaient pas propriétaire de l'atelier où ils travaillaient. Ils le louaient ainsi que leur logement qui était situé dans le même immeuble.

N° 3. (1898.) — (Anc. 1^{re} PARTIE. N° 2 bis.)

NATURE DES ACTES OU DÉCLARATIONS, noms, prénoms, professions et demeures des vendeurs ou bailleurs.	NOMS, PRÉNOMS, PROFESSIONS ET DEMEURES des preneurs ou acquéreurs.	DATES		DURÉE DES BAUX ou locations.	PRIX ET INDICATION des charges. <small>(Indiquer l'époque d'événement du prix.)</small>	DÉSIGNATION DES IMMEUBLES OU FONDS DE COMMERCE. (Nature et situation.) Clauses particulières.	DROITS DROITS et en sus et en sus des droits simples sur les locations verbales.	DROITS SIMPLES sur les déclarations de locations verbales.
		DES ACTES ou déclarations.	DE L'ENTRÉE en jouissance ou en possession.					
1. Cession de fond de commerce par Antonin Poussié à Emile Bon Joseph Bordicamp, 3 rue Bordicamp. 2 rôles r. renvois.	Juquan Abbé au 21/40/10 Bordicamp photo- graphe	7 août 1899	11 août 1899	quintal et ci-devant	339 ¹ / ₁₀ 640. ¹ / ₁₀	Fonds de commerce de photographie à deux rues de Bordicamp, 3 à l'ég. sous acte l'ég. from 20 à 2/10 3 trois francs 30	67 ¹ / ₁₀ 330	
2. Cession de bail par Antonin 2 rôles r. renvois.	au même	"	"	rest. a. Cours 7 a 4 m et 10/10 soit 2/10 1/2	350	2 ^e l'immeuble sur l'exploit le fond à l'ég.		20

Enregistrement de l'acte SSP du 7 août 1889 par lequel Antonin Poussié cède son fonds de commerce (FRAD037-3Q8838).

- **Les dossiers de faillite - (série 3 U)**

Sous le Second Empire et la IIIe République, le métier de photographe a permis à des professionnels d'origine plutôt modeste de se constituer un joli patrimoine. D'autres qui avaient mal géré leur affaire ont fait faillite. Les dossiers de faillite fournissent des informations de première main sur les circonstances de la faillite et énumère la liste des créanciers parmi lesquels les fournisseurs du failli.

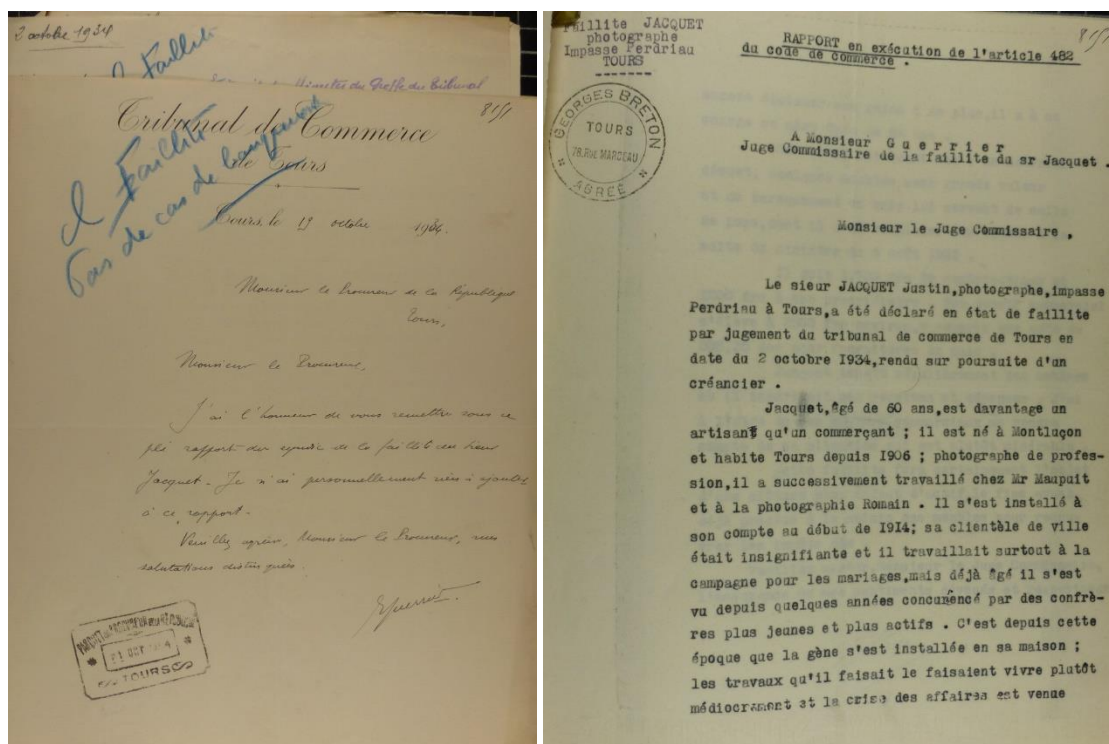
- **Les archives fiscales - (série 2 P)**

- matrices des patentes : elles recensent pour chaque commune la liste des commerçants patentés, distinguent ceux qui travaillaient seuls et ceux qui avaient des employés et précisent le montant de l'impôt dû. En Indre-et-Loire, cette série est très incomplète.
- Impôt sur le revenu : les archives départementales d'Indre-et-Loire conservent les dossiers individuels des contribuables de la perception de Tours préfecture pour les années 1907-1933 dont ceux de plusieurs photographes. Ces dossiers donnent des indications intéressantes sur l'évolution du chiffre d'affaires de chaque commerçant.

- **Le registre du commerce - (série 6 U)**

Institué par la loi du 18 mars 1919, le Registre du commerce peut se définir comme « l'état civil des établissements commerciaux ». A compter du 1^{er} juillet 1920, tous les commerçants en activité devaient remplir un formulaire d'immatriculation au tribunal de commerce dont ils dépendaient.

Ce formulaire fournit des renseignements sur l'état civil du commerçant et sur son activité : nature du commerce, date de commencement. De même, la cessation d'activité ou une modification dans la nature du commerce devait faire l'objet d'une déclaration.



Dossier de faillite de Justin Jacquet (FRAD037-3U3/304).

Chercher à retracer la carrière professionnelle d'un photographe –mais ce serait vrai de tout autre métier- exige de consulter des archives très diverses, je n'ai mentionné plus haut que les principales, de dépouiller systématiquement la presse locale, les recensements de population, les listes électorales... Tout cela dans l'espoir un peu vain de récolter des informations fragmentaires, parfois contradictoires. Les quelques pièces assemblées ne permettront pas de reconstituer le puzzle dans sa totalité. Et la vie d'un homme ne se résume jamais au métier qu'il a exercé par passion, par hasard, par défaut ou par intérêt.

**Les excursions de la Société photographique
Emulation entre photographes ; Grandes séances de projection
par Pierre HAMELAIN, vice-président de la Société archéologique de Touraine.**

La Société photographique de Touraine fut fondée en 1891, à l'initiative de M. MOLteni. Elle a été très active jusqu'en 1914. Après la guerre de 14/18 elle se transforme en « Club des cinéastes et photographes de Touraine ». Il semble qu'elle ait compté jusqu'à 120 membres environ. Elle fut dissoute en 1960 et ses collections furent léguées à la société archéologique de Touraine (SAT) par son président M. Eloy GÉNESLAY qui a remis le fonds à M. Pierre LEVEEL. (M. PHILIPPON était alors président de la SAT).

Le fonds photographique légué comprend :

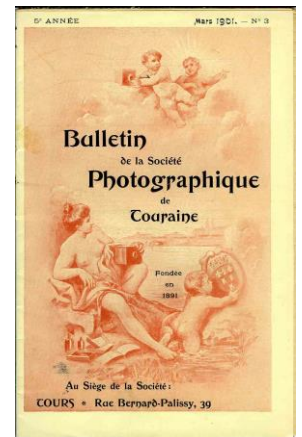
Environ 10.000 clichés sur verre de tous formats (négatifs, positifs, vues stéréo).

De l'ordre de 6.000 épreuves papier.

L'ensemble, comme les autres photos du fonds de la SAT, est inventorié sur tableur EXCEL.

Les documents dont nous disposons sur la vie de la société :

- Les bulletins mensuels édités de 1895 à 1908.



- Antérieurement à la création de ces bulletins, la société publiait, depuis 1895, des rubriques dans la revue « Des sociétés de sport du Centre et de l'Ouest ».

- Une importante bibliothèque relative à la photographie, que la SAT a déposée auprès de la bibliothèque municipale.

- Un album de 1899 avec des épreuves des excursions de cette époque.

- Les petits carnets de Henri BALLIF, doyen de la société et président du Touring-Club, 2, rue Balzac, Tours. Ces petits carnets manuscrits relatent presque jour après jour l'activité de la société de 1899 à 1905.

- Et surtout nous ont été conservés 26 textes manuscrits correspondant aux commentaires des séances de projection, de 1898 à 1920.



Pochette contenant un texte de conférence

Ce qui nous manque :

Malheureusement nos anciens ne pensaient pas à renseigner les photos. Il nous manque souvent le nom des auteurs, et nous n'avons que très exceptionnellement les noms des personnes photographiées. Nous n'avons aussi que de rares portraits des photographes.

Traitement des photos :

Il est devenu très difficile de trouver un photographe professionnel capable de tirer des épreuves à partir des négatifs de tous formats, mais l'ordinateur et le scanner nous ouvrent tout un champ de possibilités permettant d'exploiter ces fonds anciens. Nous avons acquis en 2004 un scanner EPSON Photo 4990 qui permet de numériser des plaques de tous formats jusqu'au A4 (21x29,7cm).

LES EXCURSIONS ORGANISÉES PAR LA SOCIÉTÉ

La Société organisait, entre les années 1894 et 1914 de petites et de grandes « sorties » de photographes. Les meilleurs clichés étaient ensuite sélectionnés par un comité. Les photos sélectionnées faisaient l'objet de copies positives sur verre appelées « diapositives » réalisées par l'opérateur de la société : M. BREUX (à partir de mars 1899 jusqu'en septembre 1902, il sera suivi de M. NOUVEAU).

Elles étaient projetées lors de séances publiques à l'aide d'une grosse lanterne à acétylène, acquis en 1899 et qui fut transformé à l'électricité en 1901.

Un conférencier animait la séance et commentait les vues.



En dehors de ces sorties, la société avait aussi à cœur de mémoriser les événements tourangeaux exceptionnels. Nous avons ainsi de nombreuses photos des courses automobiles qui ont passionné les foules dans les années 1900 et 178 clichés d'un des premiers meetings français d'aviation qui s'est déroulé à Tours du 30 avril au 5 mai 1910.

Photos d'excursions.

Lors du colloque, une centaine de photos d'excursions ont été projetées, elles nous donnent un aperçu de l'intérêt de ce fonds.

Les sorties se faisaient habituellement, pour le plus grand nombre de participants, en chemin de fer, relayé ensuite par des voitures à cheval de location. Les sportifs venaient à bicyclette et les plus fortunés en voiture automobile.

Nous avons de nombreuses photos assez savoureuses de ces déplacements.





Arrivée en gare de Saumur, juin 1901 Les bicyclistes, 1906, sortie Montreuil-Bellay Le train des voitures, même sortie

BFP 4043-0003 auteur inconnu BFP 4035-0083, auteur inconnu
BFP 3035-0080, auteur inconnu

Bien entendu, l'objet des sorties était la découverte de sites remarquables et de monuments anciens, nous avons ainsi des témoignages précieux de leur état dans les années 1900.



La tour d'Evraud (cuisines romanes) de
avant sa restauration de
BFP 4005-0011, cliché Henri

l'abbaye de Fontevraud
1904
FOUCHER

Les excursionnistes au bord de la Loire, dans la région de Saumur, nous font découvrir le trafic fluvial, encore important jusqu'à la confluence de la Vienne.



BFP 4043-0056 photo de René DESLIS
A Chênehutte-Trèves-Cunault(49)



Commentaire du conférencier, Monsieur Henri GUERLIN, sur la sortie du 2 juin 1901 :

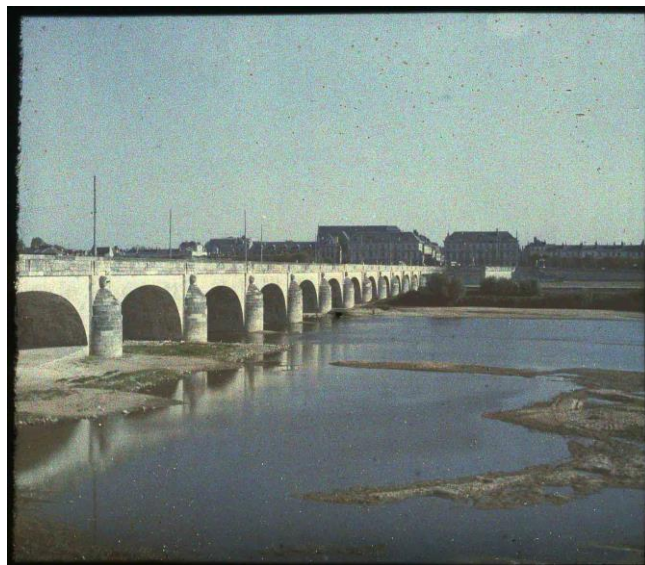
... et leur vue nous reporte au temps de notre toute petite enfance alors que la Loire était encore le grand chemin bleu où les voiliers blancs cheminaient lentement à la file comme de paisibles promeneurs que rien n'oblige à se presser et qui veulent jouir des sites délicieux qu'ils traversent.

BFP 4043-0059 détail d'un cliché de René DESLIS
à Chênehutte-Trèves-Cunault

Quelques photographes de la Société photographique.

BALLIF Henri (?-1906)
BAUDOIN

BOILLE Marcel, architecte. Membre de la Sté photographique pendant de nombreuses années, membre aussi de la SAT. Les clichés que nous avons de lui couvrent la large période 1903-1925. C'est un de ceux qui ont le plus utilisé le procédé « autochrome » des frères Lumière. Nous lui devons aussi beaucoup de photos de réalisations architecturales de l'époque



BFP 0534-0013 Le pont Wilson, alors appelé « Pont de pierre » et l'entrée de la ville.

BONNAUDET
BOUSREZ Louis (1849-1912)
BOUSREZ Paul
BREUX
CHAUVIGNÉ Eugène
DESHAYES
DESLIS Jules
DUBREUIL-CHAMBARDEL Louis
FOUCHER Henri
GENESLAY Eloi

GRASSET lieutenant

Nous lui devons un très intéressant reportage photographique sur une expédition qu'il a commandée dans le haut Atlas pour y effectuer des relevés topographiques, en 1899.



Femmes arabes sous leur tente, en 1899.
BFP 4056-0038

JUIGNER Louis, professeur à la colonie de Mettray
LEFÈVRE Fernand, opticien
LEMAÎTRE Georges
MANTELIER Paul
MOLTENI A.
ROUILLÉ-LADEVÈZE, imprimeur
SOULARY Gabriel

SUZANNE Prosper (?-1913)



BFP 4030-0058 Port de La Rochelle en 1898

Chroniqueur et poète tourangeau, a publié en 1898 l'ouvrage « Tours pittoresque », illustré de nombreuses photos de Paul MANTELIER et Fernand LEFÈVRE. Bon photographe lui-même, il publia « La Rochelle pittoresque » en 1902, ouvrage qui reprenait ses photos d'une conférence-projection donnée à Tours en 1901, avec chœur musical d'accompagnement.

(Ces photos ont fait l'objet d'une exposition donnée à la médiathèque Michel-Crépeau à La Rochelle en 2019 dans le cadre d'un partenariat avec la SAT).

THOMIRE Maxime (1893 - 1928) Simple voyageur de commerce, habitant de Tours, membre de la société photographique et aussi de la SAT. Notice nécrologique de la SAT 31-10-1928 (B. XXIV p. 75) : « Simple et judicieux, c'était un homme de goût et un amateur photographe distingué. Il avait réuni une précieuse collection de clichés de toute sorte ». Il a légué à la Sté pas moins de 2254 clichés stéréoscopiques sur verre (2 fois 9x9 cm) avec des sujets très variés : Reportage sur la vie militaire à Tours en 1903. Vues de Tours et des reportages sur divers évènements marquants de la ville. Vues de nombreux voyages : Touraine, Sarthe, Anjou, Bretagne, Normandie, Massif-central, Pyrénées et même Jersey.

VINCENT, notaire

Et les femmes photographes ?

En 1902 : quatre femmes seulement sont mentionnées dans les membres actifs: Mme BAILLIOT, FAYE, Melle MANNERS, Yvonne RAYMOND, mais dix-neuf dans les membres honoraires, veuves d'anciens sociétaires ? En 1908 : six membres actifs: Melle Yvonne BOUCHÉ, Mme Félix de COURSON, comtesse LECOINTRE, Melle MANNERS, Mme Henri MARTIN, Melle Yvonne RAYMOND.



BFP 4035-0052 auteur et personnage inconnus

Les photographies qui nous sont parvenues de la société photographique présentent un intérêt souvent exceptionnel. La série des excursions constitue une catégorie à part de clichés sélectionnés donc de bonne qualité, précieux témoignages de l'éveil de l'intérêt touristique pour la période 1890-1914.

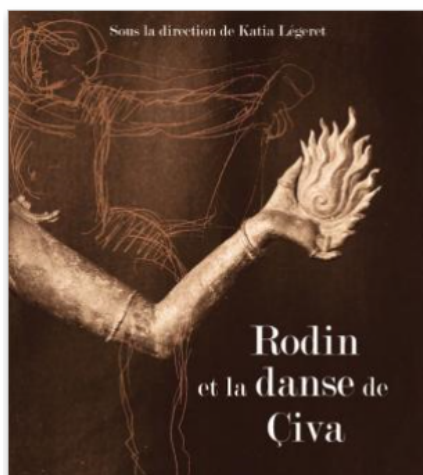
La photographie en tant que médium interartistique dans l'œuvre de Rodin *La Danse de Shiva*

Katia Légeret (Université Paris 8).

Katia Légeret, ex-élève de l'E.N.S en philosophie, est professeur en esthétique des arts de la scène au département théâtre de l'université Paris 8 et directrice de l'équipe de recherche EA 1573 *Scènes du monde, création, savoirs critiques*. Au croisement des frontières géopolitiques et géoartistiques, entre tradition et modernité, elle s'intéresse aux modes transculturels de transmission et de production contemporaines des théâtres dansés extra-européens, en particulier ceux de l'Asie. Katia Légeret *alias* Manochhaya mène également une carrière internationale dans le style bharata-natyam, théâtre dansé de l'Inde. Elle a publié plusieurs ouvrages, dont *Danse contemporaine indienne et théâtre indien : un nouvel art ?* (PUV, 2010) et a dirigé l'ouvrage collectif *RODIN et La danse de Çiva* (PUV, 2014).

À la fin de sa vie, Rodin s'inspire d'une trentaine de photographies prises en Inde, consacrées à deux sculptures d'époque médiévale, pour écrire un texte poétique sur ces œuvres qu'il n'a jamais vues. Ces photographies se présentent à la fois comme le matériau idéal de sa définition d'une œuvre d'art (un jeu d'ombre et de lumière) et le mouvement poétique de l'artiste (la multiplication des profils en tournant autour de son modèle). Comment Rodin a-t-il construit les fragments de son texte en fonction de l'étude précise de ces photographies ? En quoi l'art du photographe a-t-il conditionné sa vision de Shiva, figure divine du danseur cosmique ?

La communication faite par Katia Légeret lors de la journée d'étude de Tours est consultable dans l'ouvrage *RODIN et La danse de Çiva* édité aux presses universitaires de Vincennes.



Rodin et la danse de Çiva

Les relations entre la sculpture et la chorégraphie à partir d'un texte d'Auguste Rodin inspiré par des photographies de sculptures représentant le dieu indien Çiva dansant.

La Danse de Çiva, texte écrit par Rodin en 1913, exprime les liens tissés par Rodin entre le monde de la danse extra-européenne, ses propres sculptures et les Vénus, les Bouddha ou les bois indiens qu'il collectionnait. La richesse des interférences qu'il suggère entre sculpture, poésie, danse, théâtre, musique et photographie résonne avec un éclat particulier dans l'art d'aujourd'hui. Cet ouvrage met en dialogue des recherches d'historiens de l'art, de poètes et d'artistes français ou indiens qui ont traduit et mis en scène La Danse de Çiva en plusieurs langues indiennes et dans leurs langages corporels.

Coordinateur(s) du numéro : Katia Légeret |

Auteur(s) : Nancy Boissel-Cormier | Bénédicte Garnier | Laurence Le Bail Simon | Katia Légeret | H.S. Shiva Prakash | Viviane Sotier-Dardeau | Philippe Tancelin

<https://www.puv-editions.fr/collections/hors-collection/rodin-et-la-danse-de-iva-9782842923952-22-584.html>

Exposer et conserver les photographies

Anne de Mondenard, chef-adjointe du département conservation préventive, Centre de recherche et de restauration des musées de France. Conservateur du patrimoine et docteur en histoire de l'art, Anne de Mondenard a orienté l'essentiel de ses travaux de recherche sur la photographie et a publié plusieurs articles ou ouvrages accompagnant le plus souvent des expositions. Elle a été notamment commissaire des expositions, *Photographier l'architecture 1851-1920* (Paris, Musée des Monuments français, 1994), *Une passion française. Photographies de la collection Roger Thérond* (Paris, Maison européenne de la photographie, 1999), *La Mission héliographique de 1851* (Paris, Maison européenne de la photographie, 2002), *L'odyssée d'une icône. Trois photographies d'André Kertész* (Paris, Maison européenne de la photographie, 2006), *Modernisme ou modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray* (Paris, Petit-Palais, 2012).

Comment pouvons-nous concilier au mieux ces deux principes : exposer et conserver ?
Exposer tout en préservant mais également conserver pour exposer.

Exposer n'est pas anodin, c'est contribuer à donner du sens à des objets que l'on a préalablement sélectionnés pour porter un discours. La façon dont on montre les objets, peut aider à mieux les comprendre à hiérarchiser ceux qui paraissent plus importants, plus significatifs. Une présentation brouillonne peut être source de confusion et dévaloriser les objets que l'on voudrait mettre en valeur.

Les photographies ne sont pas seulement des images, mais des objets physiques. C'est-à-dire des objets avec un format, un support et une épaisseur même si cette dernière est souvent fine. Seule l'exposition permet au public d'avoir accès à la matérialité des photographies. Et cette matérialité est riche d'enseignements. C'est justement elle qui nous renseigne sur les intentions du photographe et les usages des photographies. A condition bien sûr de prendre le temps de regarder.

Mais chaque exposition représente un risque. Les photographies font partie en effet des objets les plus sensibles à la lumière. Elles ne peuvent donc pas être exposées de façon continue. Nous avons tous vu des photographies jaunies ou devenues complètement illisibles. L'effet de la lumière est cumulatif et irréversible. Toutes les radiations reçues pendant la durée d'une exposition participent au processus de dégradation. Il n'y a malheureusement pas de rémission possible, même après un séjour prolongé au noir.

Comment donc concilier aujourd'hui deux principes qui apparaissent contradictoires : exposer et conserver des photographies ? Puisqu'exposer c'est participer à la destruction de ces objets et en même temps renoncer à les exposer n'est pas satisfaisant puisque cela nous empêche de les appréhender correctement.

Pour ne pas renoncer il convient donc de prendre quelques précautions. Ces précautions relèvent souvent du bon sens. Elles doivent aussi tenir compte de la nature des objets photographiques. C'est-à-dire des supports (papier, verre, métal) et des techniques mises en œuvre. Ces techniques n'offrent pas la même sensibilité à la lumière : un tirage sur papier salé réalisé au milieu des années 1850 est réputé beaucoup plus fragile qu'un tirage sur papier baryté réalisé cent ans plus tard.

Dans le cas d'une exposition de photographies, l'identification des procédés est importante, mais elle n'est pas suffisante. Pour trouver et proposer une présentation adaptée à chaque objet photographique, il faut également chercher à identifier les destinations et les usages des photographies. On ne peut pas tenir le même discours face à un tirage de lecture - qui est l'équivalent d'une esquisse, ou d'un brouillon - ou face à un agrandissement destiné à être exposé. On ne montrera donc pas de la même façon l'un ou l'autre de ces tirages.

Si on envisage d'exposer il convient donc d'abord de sélectionner et d'identifier ce que l'on veut montrer, pour adapter les formes de présentation à l'objet.

Ces formes doivent être en adéquation avec le sens de l'objet et tenir compte aussi de sa fragilité. Il faut enfin vérifier les conditions d'exposition pour limiter les dégradations.

1 - Identifier et choisir les objets photographiques à exposer

Pour bien choisir, il faut effectivement comprendre ce que l'on a sous les yeux. Les smartphones qui banalisent l'utilisation de l'image pourraient nous faire oublier la complexité des objets photographiques.

Médium de nature protéiforme, la photographie est liée à des pratiques variées : amateurs ou professionnelles qui peuvent elle-même être qualifiées d'artistiques, de documentaires ou encore d'illustration.

Et sous le terme générique de « photographie » on trouve des objets aux caractéristiques techniques et esthétiques bien différentes : négatifs, contacts, albums, tirages de lecture ou d'exposition, diapositives ... Chaque item répondant aussi à des destinations et des usages différents (édition, projection, exposition, documentation ...) qui expliquent son aspect.

On remarque aussi que sous une même forme de présentation se dessinent des usages très variés. Derrière la forme de l'album, on trouve à la fois des albums pour cartes de visites (portraits de proches ou de célébrités), des albums pour raconter les grands moments de l'histoire familiale, mais aussi des outils de diffusion, comme les albums de contacts de lecture qui permettent au photographe d'identifier et de diffuser ses photographies.

Rappelons aussi la faculté d'une même photographie à se matérialiser sur différents supports dans différents formats et à se rééditer dans le temps à travers plusieurs individus. Le négatif résulte directement de la prise de vue, alors que les tirages, par exemple, peuvent avoir été réalisés par diverses personnes, à différents moments pour des finalités différentes : par l'auteur des prises de vue ou par des tireurs, sous le contrôle de l'auteur ou pas, de son vivant ou après sa mort.

Il est donc tout à fait courant de trouver plusieurs épreuves d'après un même négatif. Mais derrière une apparente similitude, ces tirages restent pourtant singuliers. Partons, par exemple, d'une image de Henri Cartier Bresson, un portrait de George Braque (1944). Pour une même image, nous pouvons identifier un tirage contact, en l'occurrence réalisé par Cartier Bresson vers 1946 et monté sur une page d'album, dit le *Scrapbook*, où Cartier Bresson a rassemblé une sélection de sa production depuis 1932. Cet album a ensuite servi à sélectionner les images de sa première exposition au Museum of Modern Art de New York, en 1947. Il existe également un agrandissement de cette image réalisé pour l'exposition du Museum of Modern Art de New York, en 1947. Le tirage n'a pas été réalisé par Cartier Bresson mais par son ami David Seymour dit Chim. L'image diffusée aujourd'hui par l'agence Magnum sur Internet a été réalisée à partir d'un scan du négatif et non à partir d'un tirage. Nous remarquons des différences, notamment dans le cadrage plus large de l'image. La légende de ces trois images est la même et nous avons pourtant trois objets différents.

2- Adapter les formes de présentation au sens de l'objet

L'exposition d'un objet permet donc de le voir, mais elle doit aussi permettre de le comprendre. S'interroger sur la nature de l'objet que l'on veut exposer aide à trouver les formes de présentation adaptées. Et ces formes de présentation aident aussi le public à mieux comprendre ce qu'il a sous les yeux.

En plein-air, le visiteur confronté à des images collées sur des panneaux plus ou moins disgracieux se dira sans doute que cette présentation est plus dans le registre de l'information et de la communication et qu'elle n'a pas vocation à présenter des œuvres photographiques.

Dans un espace d'exposition, les photographies encadrées et fixées de façon individualisée sur des cimaises apparaissent d'emblée comme des objets plus précieux. Ce mode de présentation invite aussi le visiteur à regarder chaque œuvre de façon individuelle.

Les présentations très serrées délivrent d'autres messages.

Dans l'exposition « Intense Proximité » (Palais de Tokyo, 2012), l'accrochage sur plusieurs lignes et plusieurs colonnes, des masques africains photographiés par Walker Evans en 1935, fait comprendre d'emblée au visiteur qu'il s'agit de photographies issues d'une même série.

Et face à une vitrine murale inclinée, qui accueille des numéros d'une même revue disposés de la même façon, le visiteur comprend que les objets exposés n'ont sans doute pas le statut d'œuvre.

Mais une exposition se pense comme un parcours et non comme une suite de dispositifs isolés. Un parcours qui peut être dessiné par un architecte-scénographe en s'appuyant sur les intentions du commissaire d'exposition. La scénographie, la forme et la couleur des cimaises, comme les encadrements, les vitrines, les textes, tout cela doit donner envie au public d'entrer dans l'espace d'exposition pour le parcourir d'un bout à l'autre. Ces choix muséographiques font partie des outils de médiation. Ils participent au discours de l'exposition au même titre que les panneaux de textes ou les cartels. Les cartels, ces étiquettes plus ou moins grandes que l'on place à proximité des objets pour les décrire de façon plus ou moins sommaire, sont importantes pour aider à comprendre ce que l'on regarde.

Les choix de présentation sont multiples et chaque projet donne l'occasion de repenser ces choix en fonction des objets.

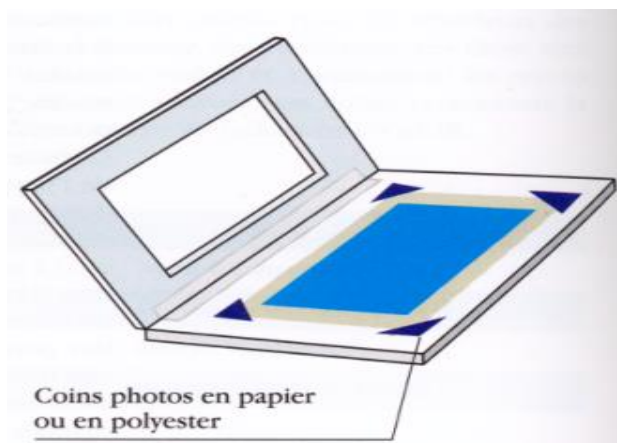
3 – Adapter les formes de présentation à la fragilité de l'objet

Les formes de présentation doivent contribuer à donner du sens à chaque objet exposé, comme nous venons de le voir, mais elles doivent encore offrir une protection efficace et élégante pendant la durée de l'exposition. Avant exposition, il est raisonnable de confier la préparation des objets à un restaurateur qui pourra effectuer les dépoussiérages et montages nécessaires ou des interventions plus lourdes.



Pour certains objets photographiques, ces opérations sont indispensables. Il n'est par exemple pas du tout raisonnable d'exposer un daguerréotype dans son cadre d'origine si ce dernier n'est pas complètement étanche. Un daguerréotype d'Ambroise Richebourg représentant le forum romain a été retrouvé en 2014 sans verre de protection. L'image qui n'était plus protégée des polluants atmosphériques s'est altérée et présente aujourd'hui des traces de sulfuration indélébiles. Pour préserver ce qu'il reste de l'image, un remontage complètement étanche a été réalisé avant la vente aux enchères de l'objet, le 25 mars 2014, à Nantes.

Pour des tirages originaux, anciens ou modernes, le montage sous passe-partout que l'on glisse dans un cadre permet d'offrir au tirage un maintien en le protégeant du fond du cadre et en évitant un contact avec le verre de protection, tout en l'habillant. Le passe-partout se compose d'un carton de fond chimiquement neutre sur lequel on fixe le tirage avec des coins ou des charnières et par-dessus un carton également chimiquement neutre avec une fenêtre montée en charnière. Le format du passe-partout est important. Un tirage respire mieux avec des marges confortables.



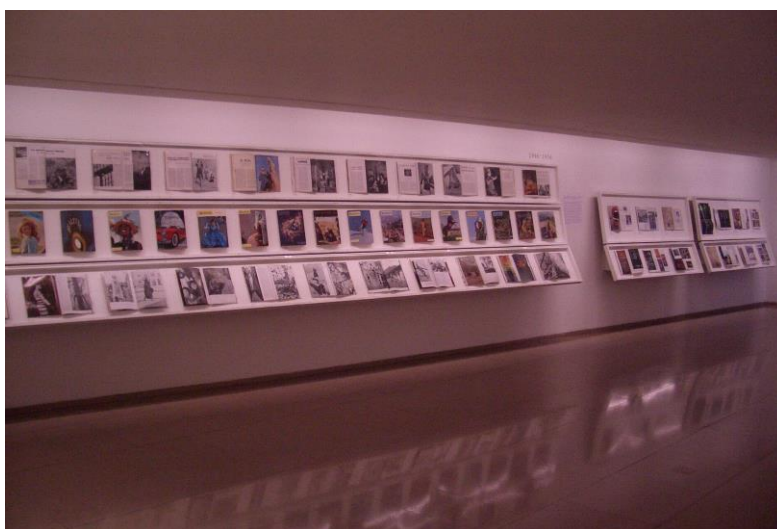
Le passe-partout assimile aussi le tirage à une œuvre. Il n'est donc pas adapté pour présenter des tirages de travail ou des objets qui relèvent plus de la documentation. Pour ce type d'objets, une vitrine peut être une solution mais là encore, il faudra prendre quelques précautions.

Les vitrines d'exposition sont souvent des vitrines cloches posées sur un fond en bois plein ou en aggloméré. Le bois dégage des acides et le bois aggloméré, à cause des colles, dégage des composés organiques volatils (COV). Les acides et les COV sont tous préjudiciables à la bonne conservation des œuvres sur papier. La peinture utilisée comme revêtement dans les vitrines ou sur les cimaises dégage également des COV en plus ou moins grande quantité. Pour cette raison, il faut toujours vérifier la qualité de la peinture que l'on utilise dans les espaces d'exposition, et prévoir des temps d'aération les plus longs possibles avant d'installer les objets dans l'espace d'exposition ou dans des vitrines qui viennent d'être repeintes.

Dans les vitrines, pour limiter les effets des polluants, on peut poser les objets photographiques sur des pare-vapeur en mylar ou en melinex ou des cartons chimiquement neutres.

Si on veut être vraiment efficace, on peut piéger les polluants avec des granules de type purafil (½ kilo par m³). Il s'agit d'un mélange de deux produits : une alumine imprégnée à 4% de permanganate de potassium et un charbon actif. Ce mélange de granules permet le traitement des polluants gazeux, à la fois par absorption, adsorption et oxydation. Ininflammable, non toxique, sans risque de désorption, ce produit est d'un usage simple. Il suffit de remplacer les granules quand elles ont changé de couleur.

Les vitrines quand on les utilise avec précaution, offrent toutes sortes de possibilités. Les vitrines murales inclinées sont plus confortables pour le visiteur qu'une succession de vitrines plates sur lesquelles on doit se pencher. Cette présentation a aussi l'avantage d'habiller les murs comme dans l'exposition consacrée à la revue d'après-guerre *Réalités* (Maison européenne de la photographie, 2008).



Les numéros ne sont pas fixés directement sur le fond en bois peint de la vitrine mais sur un carton chimiquement neutre. Les exemplaires sont maintenus ouverts ou fermés à l'aide de fines bandes de film polyester qui ont l'avantage d'être transparentes et chimiquement neutres.



Il y a généralement beaucoup moins de préparation à prévoir pour des œuvres contemporaines qui sont déjà montées ou encadrées. Mais ces modes de présentation demandent d'être vigilant surtout avec des photographies qui ne bénéficient d'aucune protection sur la face, comme, par exemple, les tirages contrecollés sur aluminium. Il faut donc surveiller les visiteurs et faire attention à ce qu'ils ne viennent pas toucher les tirages.

4 – Vérifier les conditions d'exposition

Tous ces objets photographiques : tirages originaux ou impressions dans des revues ou des livres restent des objets sensibles à la lumière (l'image comme le papier). Les photographies font même partie des matériaux les plus sensibles et sont considérées comme extrêmement sensibles.

Toutes les sources de lumière, naturelle ou artificielle : tubes fluorescents, lampes halogènes ou diodes électroluminescentes (LED), émettent une très grande quantité de radiations, dans le domaine du visible comme de l'invisible (ultra-violet, infrarouges). Les photographies sont particulièrement sensibles à ces radiations et se dégradent à chaque fois qu'elles y sont exposées. Les ultraviolets ont une action photochimique qui se traduit par un changement de couleur, une décoloration, un brunissement du papier et un affaiblissement mécanique. Les infrarouges produisent de la chaleur et peuvent avoir un effet indirect, un assèchement et une accélération des dégradations chimiques. Ces dégradations sont cumulatives et irréversibles, comme nous l'avons déjà rappelé en introduction.

L'objectif est donc de surveiller la dose annuelle d'éclairement reçue par les photographies en éliminant les ultra-violets. L'éclairement d'un objet se mesure en lux avec un luxmètre. La dose totale d'éclairement est exprimée en lux.heure/an. La dose annuelle acceptable varie en fonction de la sensibilité de chaque photographie, qui dépend de la technique utilisée mais également des variables de traitement, plus difficiles à connaître. Cette sensibilité peut être évaluée de façon fine grâce à un test de micro-décoloration. En l'absence de ce test, on préconise des doses en fonction des procédés.

On recommande ainsi un éclairement de 12 000 lux.heure par an pour les photographies les plus fragiles (photographies du XIXe siècle, photographies en couleurs, photographies à développement chromogène, photographies à développement instantané type Polaroid, ou encore Dye-Transfer). Cette dose de 12000 lux.heure par an représente plus concrètement un éclairement de 50 lux pendant 8 heures par jour sur une durée de 30 jours. Ce qui explique les pratiques actuelles qui respectent, plus ou moins, une exposition sous un éclairement de 50 lux pendant trois mois, une fois tous les trois ans.

On préconise ensuite 42 000 lux.heure par an pour les photographies dites sensibles (cibachromes, tirages noir et blanc sur papier RC). Si on reste sur une intensité de 50 lux pendant huit heures par jour, cela représente cette fois non pas 30 jours mais 105 jours d'exposition.

On préconise enfin 84 000 lux.heure par an pour les photographies les moins sensibles (tirages noir et blanc sur papier baryté, tirages monochromes ou tirages en couleurs pigmentaires). Ce qui représente toujours avec le même éclairage 210 jours d'exposition par an. Si on double l'éclairage, si on passe de 50 lux à 100 lux, il faudra diminuer d'autant le nombre de jours. L'exposition pourra durer non pas 210 mais 105 jours.

Ces seuils doivent bien sûr être abaissés pour toutes les photographies mal fixées qui présentent des taches de traitement ou dès que l'on constate des décolorations trop rapides.

Il convient donc d'éviter un éclairage sous une lumière naturelle non contrôlée qui vient s'ajouter à un éclairage artificiel.

En respectant une luminosité faible, vous pouvez varier les effets d'éclairage : un éclairage plutôt uniforme sur les photographies et les cimaises, qui rend présent à la fois les œuvres et la couleur des murs ; un éclairage cadré sur les œuvres, l'attention est focalisée sur les œuvres, les cimaises restant dans l'ombre.

Les photographies sont sensibles aux polluants, à la lumière, nous l'avons vu. Elles sont également sensibles aux conditions et aux variations de température et d'humidité. Pour caractériser l'humidité on parle d'humidité relative. L'humidité relative définit le niveau de saturation de l'air ambiant en vapeur d'eau. Lorsque l'humidité est à 100 % l'air est complètement saturé en eau.

Les conditions recommandées varient selon les supports, mais tous les supports demandent une atmosphère plutôt sèche sans variations trop élevées (cf. graphique ci-dessous).

	Photographie sur plaque de verre	Film en N&B	Tirage en N&B	Tirage et film couleur chromogène
Température ambiante 16 à 23 °C Humidité de 30 à 40 %	BON	À ÉVITER	BON	À ÉVITER
Température fraîche 8 à 16 °C Humidité de 30 à 50 %	BON	PASSABLE	BON	PASSABLE
Température froide 0 à 8 °C Humidité de 30 à 50 %	EXCELLENT	BON	EXCELLENT	BON
Température en dessous de zéro -20 à 0 °C Humidité de 30 à 50 %	À ÉVITER	EXCELLENT	EXCELLENT	EXCELLENT

Ce récapitulatif montre aussi que les températures recommandées pour les supports que l'on expose le plus, comme les tirages en noir et blanc, sont proches des conditions de température ambiantes.

Les photographies en couleur sont en revanche plus fragiles. Et pour la conservation à long terme, on recommande une conservation à basse température.

Si on s'éloigne de ces conditions, quels sont les dangers ?

Sur les photographies gélatino-argentiques, une humidité élevée favorise des réactions chimiques au niveau de l'argent et provoque un jaunissement. Elle provoque aussi des migrations de l'argent au sein de la couche image qui se réorganise sous la forme d'un voile métallique bleuté appelé « miroir d'argent ». Une trop grande humidité (supérieure à 65%) et un manque de ventilation favorisent aussi le développement de moisissures, notamment à l'intérieur de la gélatine, qui peuvent entraîner une disparition totale de l'image.

Certains supports contiennent aussi les éléments de leur future dégradation. Et l'humidité en s'immiscant dans les matériaux va les solubiliser et permettre la libération de composés polluants qui vont altérer les items placés à proximité. L'acétate de cellulose, par exemple, support plastique de très nombreux négatifs en noir et blanc, libère de l'acide acétique (on parle de syndrome du vinaigre à cause de l'odeur qui se dégage) et du plastifiant (triphénylphosphate), ce qui entraîne une rétractation et une déformation du support. Ce processus a un effet exponentiel car l'acide libéré va dégrader les collections voisines qui à leur tour vont se dégrader.

Le confinement est un facteur aggravant.

De trop grandes variations de l'humidité font enfin jouer les matériaux et les fragilisent physiquement.

En conclusion, et pour dire les choses plus simplement on évite de placer des photographies en pleine lumière, au-dessus d'une source de chaleur ou dans une cave humide.



Le **C**améra **P**hoto **C**lub du **L**ochois (CPCL)

Photographie et diaporama : sauvegarde et mise en valeur du patrimoine

Gérard Lhuillery & Renata Caillebot

- Association loi du 1^{er} juillet 1901
- Affili   à la Fédération Française de Cinéma et de vidéo (FFCV), reconnue d'utilité publique
- 80 photographes et vidéastes ... de 14 à 84 ans

Activités :

- ✓ Photo (expositions toute l'année dans le Lochois, diaporamas)
- ✓ Cinéma (films courts métrages, animations)
- ✓ Reportages et sorties (photo & vidéo)
- ✓ Formations pour les adhérents

Collaborations et partenariats :

- ✓ Mairie de Loches dont le Service du Patrimoine
- ✓ Les Amis du pays Lochois (APL)
- ✓ Festival "Terres d'Images"
- ✓ B2X Beaulieu les Loches
- ✓ Diverses associations selon leurs besoins
- ✓ Ciclic

Ciclic : www.ciclic.fr

- ✓ *Constitue des archives cinématographiques et audiovisuelles en région Centre-Val de Loire*
- ✓ *numérisation et sauvegarde de réalisations amateurs ou professionnels depuis les débuts du cinéma*
- ✓ *diffusion sur le web, projections en région*



Complémentarité avec les photos :

Des vues de Loches se retrouvent en 1912 dans le diaporama "Loches à la Belle Epoque" et en 1976 dans le film "Ca Urge"

Implication du CPCL : les raisons

Le CPCL est connu et reconnu :

- Par les expositions et projections
- Pour son savoir faire
opération en 2005-2007 : photos du patrimoine des  glises du Grand Ligeillois

Les atouts du CPCL :

- La compétence artistique et technique
- Le matériel du Club
appareils photo, éclairages, sono, informatique, ...
- La disponibilité des adhérents
le DVD "Loches à la Belle Epoque" a demandé plus de 2600 heures de travail !
- L'expérience des présentations pour le public
- L'intérêt des photographes pour le patrimoine
exemple récent : l'exposition "Les petits trésors de Beaulieu"

Un aspect incontournable : le budget

- Faire appel à un professionnel représente un très [trop] gros budget
 - Le CPCL travaille bénévolement
... et se contente de petits dons ou subventions, nécessaires en raison du coût du matériel et de ses évolutions
-
-

Sauvegarde et mise en valeur du patrimoine : les étapes



*Pas de réussite sans définition précise
des objectifs et des moyens !*

= travailler en mode projet

1 - Choix d'un chef de projet et d'une équipe (*tous volontaires !*)

2 - Pré-étude

- Visites sur place s'il y a lieu
- Analyse des documents et des moyens nécessaires
- Concertation avec les demandeurs / objectif(s)

3 - Définir la stratégie

- Sauvegarde : aspects techniques / tests de faisabilité
- Mise en valeur : publics concernés / visés : adéquation avec leurs attentes
- Structure et présentation du (des) support(s) résultant(s)

Historiens, chercheurs	→ <i>ex. quadrillage des photos d'un plan</i>
Musée	→ <i>ex. contrainte de durée + critères "grand public"</i>
Grand public	→ <i>à notre époque, la présentation doit être vivante, dynamique ... mais sans outrance : Le diaporama est un très bon moyen</i>

4 - Rédaction du projet

- Choix des moyens
- Scénario & story board
- Attribution des tâches
- Planification
- Concertation avec les demandeurs

Trois illustrations

Le plan de Voyer d'Argenson de la Chatellenie de Paulmy (1750 - 1756)

La Chatellenie appartenait au comte d'Argenson (nommé ministre d'état et secrétaire d'état à la Guerre en 1742)

Document : plan de 3m09*3m21 fixé au mur
But : rendre ce plan accessible
Public : chercheurs, historiens
Supports : dossier de photos, Internet

Le peintre Emmanuel Lansyer

*Emmanuel Lansyer (1835 - 1893) a légué sa maison et ses collections à la ville de Loches
Classée "Maison des Illustres", elle abrite le musée depuis 1902*

Documents : tableaux, croquis
But : présentation du peintre et de son oeuvre
Public : projections dans le musée
Support : diaporama sur DVD

Loches à la Belle Epoque

Ensemble de photos datant de 1908 à 1921, clichés de Loches et des environs

Documents : photos stéréoscopiques sur plaques de verres
But : présentation de Loches et les environs à cette époque
Public : grand public, en particulier les Lochois
Supports : exposition photographique, diaporamas sur DVD

Sauvegarde

Meilleurs moyens :

- Objets de grande taille (y compris plans et photos) ou non-plans : **la photographie**
 - Implique un appareil photo professionnel ou semi-professionnel et des éclairages
 - Implique un équipement informatique portable pour vérification sur place des clichés
 - Implique de photographier une mire pour le respect de la colorimétrie
 - *Cas du plan "Voyer d'Argenson" et des tableaux et croquis de Emmanuel Lansyer*
- Documents de format maximal 20*30 cm ou A4 : **le scanner**
 - Implique un scanner professionnel
 - *Cas des photos sur plaques de verre, dont celles du DVD "Loches à la Belle Epoque"*

A prendre en compte dès la numérisation :

- L'utilisation future des photos
 - Contraintes différentes (*format, taille*) selon le(s) support(s) résultant(s) (expositions, projections, documents imprimés, affiches, DVD, Blu-ray, ...)
- L'inventaire

Préservation

- Contrairement aux documents papier, tableaux, photos, ..., la durée de vie des supports numériques n'est pas garantie
- Nécessité de copier les supports numériques pour suivre l'évolution des technologies et avant éventuelle dégradation des supports (*disques durs, DVD, BD*)
- Archivage sur différents supports et en différents lieux



*Plan "Voyer d'Argenson" 3m09*3m21 : la mire de référence montre la dégradation de la colorimétrie et du contraste : sans restauration, le plan est "illisible"*



Chaque partie a fait l'objet de gros plans, nécessaires vu la finesse des représentations et des textes. A chaque fois, 6 photos : jpeg + raw à 3 expositions différentes.



Une journée pour effectuer toutes les prises de vues (environ 300), avec vérification des photos avant de déplacer échafaudage et éclairages, en présence du propriétaire et de Véronique Lourme (service du Patrimoine de Loches)

Restauration

Restauration = traitement numérique (Photoshop ...)

- ❖ Colorimétrie :
 - photographie : est souvent à affiner (*référence = une mire lors de la prise de vue*)
 - scanner : très bonne si l'appareil est bien réglé
- ❖ Accentuation :
 - souvent à affiner pour améliorer la lisibilité des documents (*luminosité, contraste, ...*)
- ❖ Taches, rayures, ...
 - à enlever mais sans dénaturer les documents
 - *cas des photos sur plaques de verre*
- ❖ Cas particuliers
 - la priorité à la lisibilité d'un document peut amener à ne pas respecter la colorimétrie et l'accentuation
 - *cas de certaines parties du plan "Voyer d'Argenson" très effacées*
 - *cas de photos devenues presque noires ou très pâles, ou dont la couleur a viré*



Nécessité de conserver :

- **l'original**
- **et la version proposée au public**



Plan "Voyer d'Argenson" après reprise de la colorimétrie et de l'accentuation



Les corrections ont ensuite été poussées pour les gros plans, afin d'arriver à une bonne lisibilité

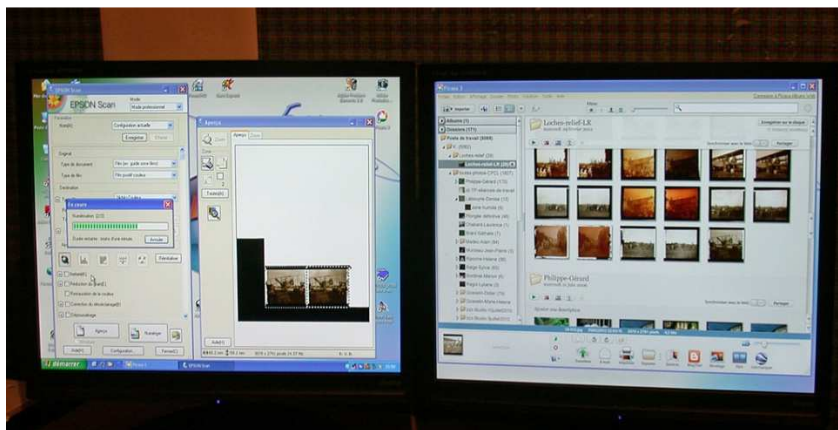
Ici, la vue cavalière de Loches en 1750



Loches à la Belle Epoque : plaques de verre stéréoscopiques de 1908 à 1921

Les 2 vues sont scannées en couleur, ce qui est nécessaire pour séparer les couches rouge et cyan (vert + bleu) afin de créer les anaglyphes

Sur l'écran de droite, les disparités de colorimétrie et d'accentuation apparaissent nettement ...



Les Bas Clos à Loches - 1912

Vue de gauche scannée : la photo est très sombre et présente une dominante de couleur magenta

La même vue après restauration



*Course de voiture
rue de Tours à Loches*



La photo (vue de droite) a viré et comporte des taches:



La vue de gauche après restauration et avant recadrage

L'anaglyphe créé à partir des vues gauche + droite



Le plan de Voyer d'Argenson de la Chatellenie de Paulmy (1750 - 1756)

Demandeurs :

- Le propriétaire du château afin de mettre ce plan à disposition des historiens
- L'association "Les Amis du Pays Lochois" (APL) a sollicité le CPCL pour cette opération
- Soutien du Service du Patrimoine de la Ville de Loches

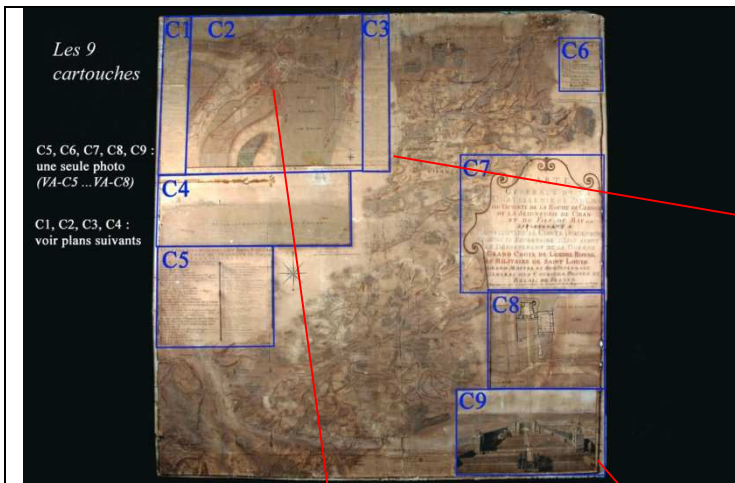
A consulter : les bulletins des APL concernant les familles Voyer et d'Argenson, les châteaux de Paulmy et du Chatelier

Particularités :

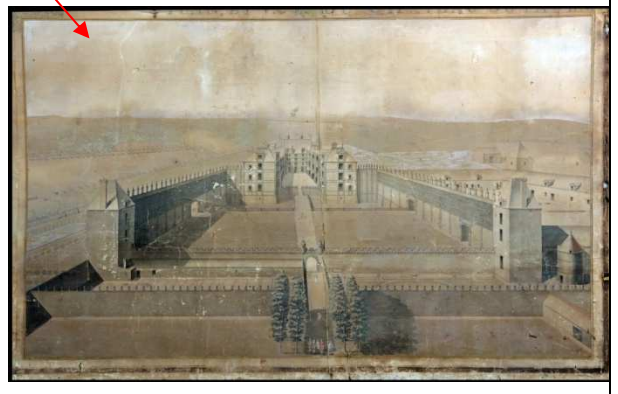
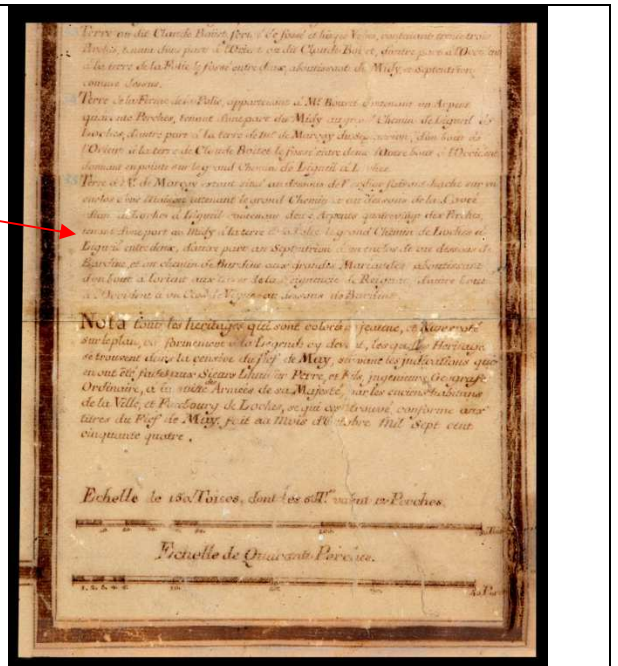
- Un grand nombre de clichés en vue de la restauration en raison de ses dimensions et de son état
- Ensemble résultant constitué de 44 photos (*lisibilité des détails !*)
- Destiné aux historiens, nécessité de fournir un tableau d'assemblage (*repérage direct des photos*)

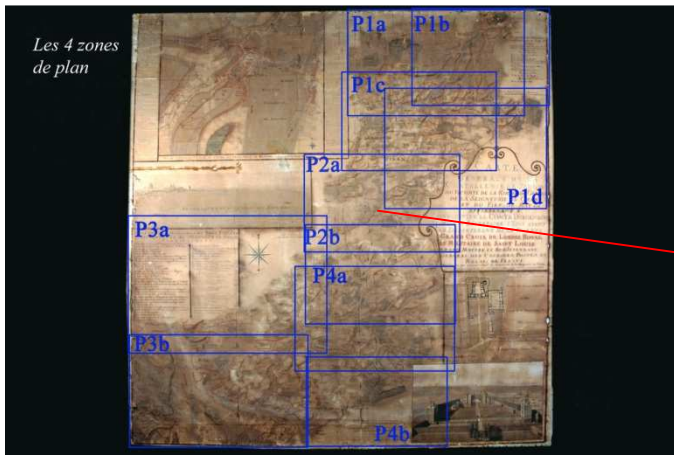
Et une suite :

- Un plan de 1769 du fonds ancien de la médiathèque de Loches :
 - confirmation d'éléments du plan Voyer d'Argenson et détails sur des parties effacées
 - prolongation du plan vers Beaulieu les Loches
- Une copie de 1932 ... modifiée par des éléments inexistantes en 1769



Les plans d'assemblage sont calqués sur les cartouches et permettent un positionnement direct sur la zone choisie

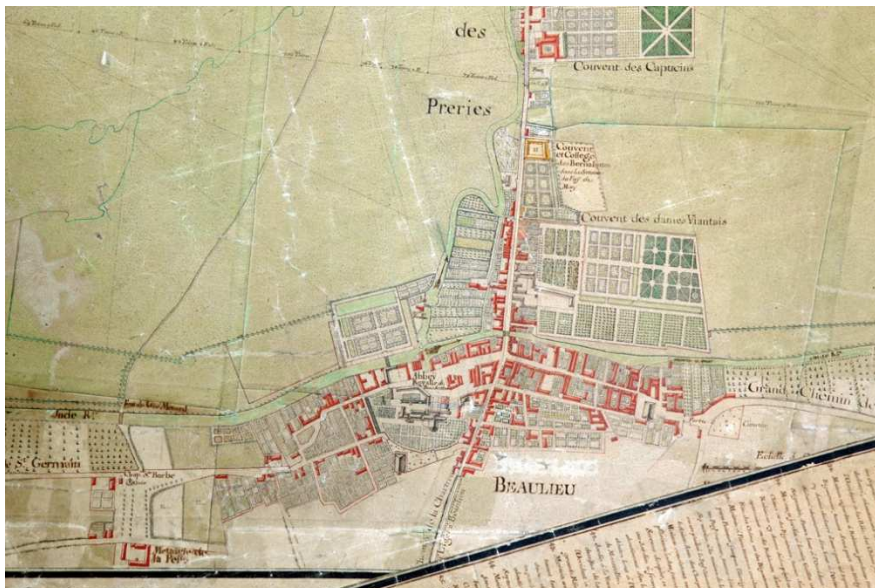




Les 4 zones de plan



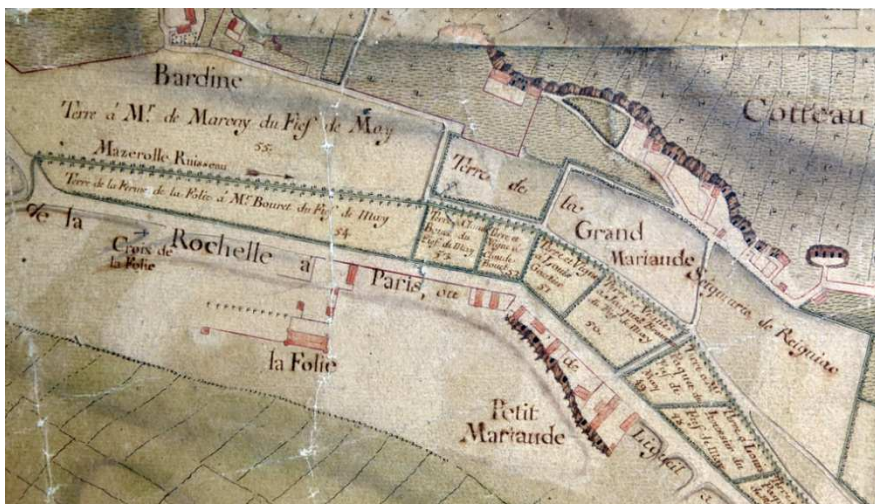
La zone de plans fait l'objet de plusieurs photos, avec un recoupement facilitant le repérage



Le plan de 1769 du fonds ancien de la médiathèque de Loches vient compléter le plan de Voyer d'Argenson

Débutant au centre de Loches, il se poursuit jusqu'à Beaulieu les Loches

La précision de ces 2 plans est remarquable !



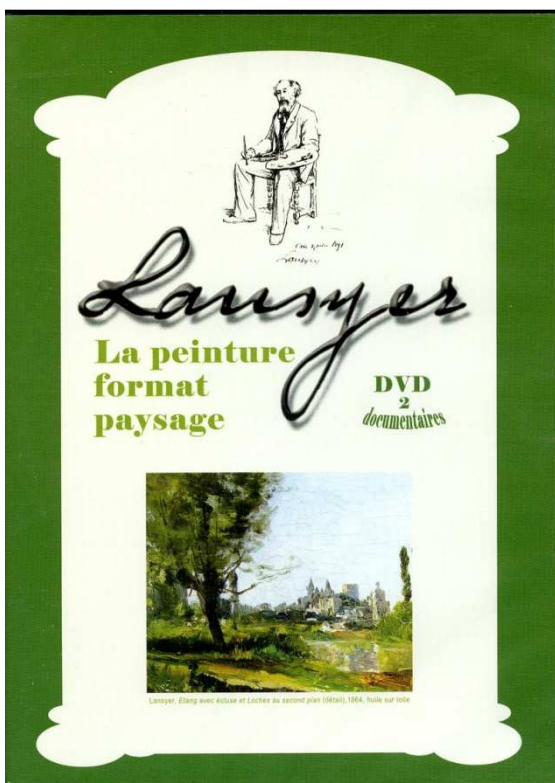
Le peintre Emmanuel Lansyer

Demandeur :

- Le Service du Patrimoine de la Ville de Loches

Particularités :

- Etroite collaboration avec le Service du Patrimoine (auteur du Story Board)
- La présentation au public impose :
 - une durée très courte
 - une version sous-titrée en anglais
 - une version sous-titrée en français
- Commentaire vivant en alternant voix masculine et voix féminine et absence de musique afin de ne pas distraire le spectateur ...
- Le diaporama, projeté dans le musée, fait aussi l'objet d'un DVD commercialisé :
 - contenant les 3 versions
 - plus un film donnant un autre angle de vue du peintre et de son oeuvre



Lansyer
La peinture format paysage

Emmanuel Lansyer (1835-1893) a consacré sa vie à la peinture de paysages. La démarche de cet artiste réaliste, ancien élève de Courbet, est guidée par le travail en pleine nature et la saisie des instants de la journée. En témoignent ses couleurs fraîches et la minutie de ses détails.

Emmanuel Lansyer (1835-1893) devoted his life to painting landscapes. The working method of this former student of Courbet was to take himself off into the countryside at every possible time of day. Note the freshness of his colours and the minutiae of detail.

DVD 2 documentaires-Durée totale 25 min.

Lansyer, le choix de la peinture
 Sa détermination à devenir peintre paysagiste, ses choix stylistiques et les caractéristiques de sa peinture.
 Bear in mind his determination to become a landscape painter, his stylistic choices and the characteristics of his painting.
 Durée du diaporama : 10 min.
 3 versions :
 - Française non sous-titrée
 - Française avec sous-titres français
 - Française avec sous-titres anglais
 Slide show with english subtitles

Sur les pas de l'artiste
 Un retour sur les lieux de prédilection de Lansyer sans cesse sur les routes, et une confrontation des paysages avec les lieux réels qui n'ont pas tant changé...
 Returning to Lansyer's well-travelled roads to his favorite sites and contrasting the paintings with the real places which haven't changed much...

Durée du film : 15 min. - Version française

Les oeuvres présentées dans ce DVD proviennent de la collection du musée Lansyer de la Ville de Loches. Cette maison-musée présente l'oeuvre du peintre au travers d'une centaine de tableaux, ainsi que de dessins, études et croquis.
 The works in this DVD are taken from the collection in the Lansyer museum in the city of Loches. The museum was his home and now houses a hundred or so of his paintings as well as many of his drawings and sketches.

DVD Vidéo Zone 2
 Format 4/3
 Son stéréo

LOCHES
 Service du Patrimoine
 Camera Photo Club du LOCHES

Tous droits du producteur vidéographique et du propriétaire de l'oeuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, il est formellement interdit de reproduire, de copier, de dupliquer, de louer, de prêter, d'échanger, d'utiliser de ce vidéogramme pour éducation publique et MédiaDiffusion en

Pour obtenir le DVD : contacter le Musée Lansyer, ou nous transmettre les demandes

Loches à la Belle Epoque

Demandeur :

- Le CPCL désirait mettre à disposition du public ce riche patrimoine local
- Etroite collaboration avec le Service du Patrimoine de la Ville de Loches

Projet en 2 temps :

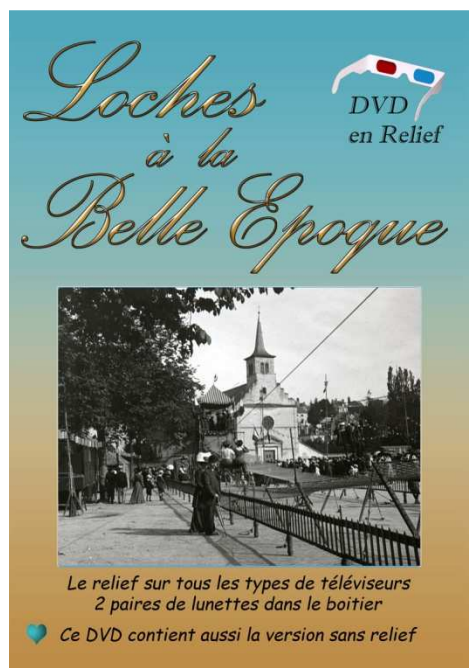
- exposition photo
 - organisée par le Service du Patrimoine dans la galerie du Chancelier (*durée 1 mois ... + prolongation de 1 mois*)
 - l'expo a ensuite été demandée par différents organismes
- Création d'un DVD (*commercialisé*) contenant l'ensemble des photos (250)

Particularités :

- Attente de la technologie pour numériser correctement les plaques de verre
- Recherches historiques très importantes (CPCL et Service du Patrimoine)
- Pour le DVD, destiné au grand public :
 - découpage en plusieurs scènes en raison de la longueur
 - versions avec et sans relief
 - commentaire vivant en alternant voix masculine / voix féminine et fond sonore en musiques d'époque
 - "Making off" pour monter les plaques de verre, expliquer les anaglyphes, ...



Un très grand nombre de visiteurs pour l'expo ...



Plus de 600 exemplaires diffusés; pour obtenir le DVD, nous contacter (www.cpcl.fr)

Le patrimoine contemporain

Les photos (et vidéos) d'aujourd'hui sont le patrimoine de demain ...

Parmi les actions du CPCL :

- Le château de Grillemont (tel qu'il est actuellement + photos anciennes (1941- 1944))
- Les créations artistiques de "Beaux Lieux" (oeuvres éphémères, tous les ans)
- Le centenaire de la Laiterie de Verneuil (vidéo + documents anciens numérisés)
- L'expo "Courbet s'invite chez Lansyer"

Dans les projets :

- La restauration du clocher de Beaulieu-les-Loches (en cours, durée 3 ans)

Merci de votre attention

Et pour d'autres informations ou répondre à vos questions, nous contacter via notre site : www.cpcl.fr

Photographies anciennes et archéologie : l'exemple toulousain et le programme sur Tours

Emilie Trébuchet (Institut national de recherches archéologiques préventives (Inrap), UMR 7324 CITERES-Lat).

Ces journées interviennent dans la lignée d'un travail de recherche et de valorisation des **photographies anciennes d'archéologie**¹ mené à Toulouse entre 2011 et 2015. Il se poursuit depuis 2 ans à Tours avec le programme de recherche Rita (Recherche en images : Tours archéologique). Dans les deux cas, on s'attache à redécouvrir des documents photographiques et à les explorer dans le cadre de la recherche archéologique actuelle sur les villes.

Plusieurs questions se posent naturellement : Comment rassembler ces photographies et constituer des corpus ? Que nous apportent ces photographies et que peut y chercher l'archéologue ? Quel regard porte-t-il sur ces documents ? Enfin, que nous disent les images de l'archéologie des villes, lieux qui subissent régulièrement d'intenses modifications ?

L'image, comme on le sait, est un ensemble de signes et ce sont nos regards portés sur eux qui lui donnent du sens. Cette communication vise donc à aborder un corpus de **documents sur Toulouse**, des débuts de la photographie aux années 1970, à travers deux regards : historiographique et scientifique. Dans un second temps, le **programme de recherche Rita** sur les photographies d'archéologie tourangelle est présenté à travers les méthodes déployées et quelques premiers résultats.

1- L'archéologie en photographies à Toulouse

La documentation photographique, foisonnante, est aussi très dispersée dans des lieux de conservation multiples. Notre recherche s'est fondée presque exclusivement sur une prospection dans les **sources toulousaines**² **accessibles en 2011**, mais bon nombre de photographies restent à découvrir ailleurs. Les **archives privées** n'ont pas non plus été exploitées en dehors de celles du célèbre photographe toulousain Jean Dieuzaide et là aussi, des documents restent sans aucun doute inconnus.

¹ Une définition assez large de la « photographie d'archéologie » a été formulée en préalable à ces recherches. Elle est proposée comme photographie archéologique, prise dans un but scientifique par les archéologues, mais aussi photographie donnant à voir des vestiges matériels du passé, enfouis ou bâtis, parfois disparus ou transformés. Ce sont donc des photographies prises aussi bien par des professionnels que par des amateurs, pas obligatoirement par des archéologues. Ce sont des documents qui renseignent sur le passé et l'histoire de l'occupation d'un lieu, qui documentent l'archéologue contemporain dans le cadre de ses travaux.

² Archives départementales de la Haute-Garonne, Archives Jean Dieuzaide, Archives municipales de Toulouse, Bibliothèque d'Etude et du Patrimoine de Toulouse, Couvent des Jacobins (Toulouse), Direction régionale des affaires culturelles SRA Midi-Pyrénées, Institut Catholique de Toulouse, Institut national de recherches archéologiques préventives, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Musée des Augustins (Toulouse), Musée du Vieux-Toulouse, Musée Paul-Dupuy (Toulouse), Muséum d'histoire naturelle (Toulouse), Réunion des Musées Nationaux, Service archéologique de Toulouse métropole, Société Archéologique du Midi de la France, SICD-Livre ancien.

Cette variété des sources, qui s'accompagne d'une grande diversité des supports photographiques nous a incité à constituer **une base de données** que nous réutilisons et développons en ligne pour le programme sur Tours. Elle documente les aspects techniques, administratifs et scientifiques des clichés sélectionnés.

Les photographies ci-dessous illustrent une **brève histoire de l'archéologie toulousaine** ciblant quelques sites ou édifices majeurs. On trouvera des informations plus détaillées dans les travaux déjà diffusés autour de cette recherche³.

- **Monuments et architecture à l'honneur**

Le procédé du daguerréotype, dont l'invention officielle date de 1839, marque la naissance de la photographie⁴ (**Photo 1**). Il est d'emblée présenté comme le procédé idéal pour reproduire avec exactitude des monuments ou des sites, et est envisagé comme un moyen d'enregistrement indispensable au service des voyageurs, des naturalistes et des archéologues (Figuier 1867 : 42-43). Il va ainsi constituer un outil majeur pour une discipline archéologique naissante, répondant à la nécessité de garder la mémoire et la trace de vestiges voués à être modifiés voire à disparaître intégralement.



Photo 1 : Bianchi, [*Vue du Capitole en 1839* : reproduction d'un daguerréotype], années 1940. Négatif sur verre, 30 x 40 cm / AMT, 7Fi1. Etat de l'urbanisation autour du Capitole à Toulouse, au moment de « l'invention » de la photographie.

³ Cette recherche a été menée en 2011 lors d'un stage de Master 2 réalisé aux archives municipales de Toulouse, sous la direction de Catherine Bernard et François Bordes. Elle a fait l'objet d'un mémoire (Trébuchet 2011), d'un dossier en ligne sur le site des archives : <http://www.archives.toulouse.fr/histoire-de-toulouse/patrimoine-urbain/archeologie-et-photographie>, d'un catalogue de l'exposition présentée au Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse (Trébuchet et Jacquet 2015), et d'un article (Trébuchet à paraître).

⁴ Procédé achevé par Louis-Jacques Mandé Daguerre qui lui attribue son nom, le daguerréotype est une photographie sur plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent polie.

Au XIX^e s. en milieu urbain, les archéologues s'intéressent principalement au bâti, plutôt qu'aux vestiges enfouis qui sont plus difficiles d'accès. Le texte fondateur de la Société Archéologique du Midi de la France, fondée en 1831 et rassemblant les acteurs de l'archéologie des XIX^e et début du XX^e s., met clairement l'accent sur deux centres d'intérêt : **les inscriptions et les monuments antiques et médiévaux**. Les photographies rendent compte de cette forte préoccupation pour l'architecture, avec de nombreuses vues d'édifices en voie de démolition, ou de détails architecturaux (**Photo 2 et 3**).

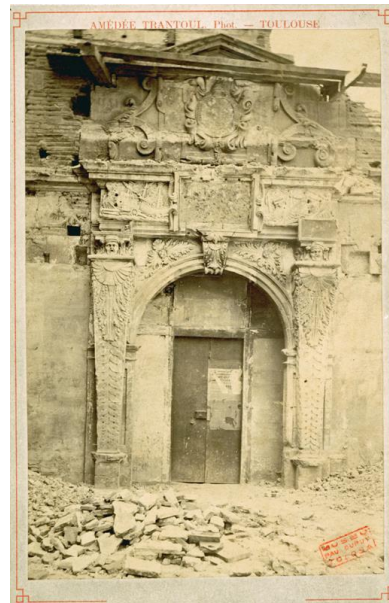


Photo 2 : Anonyme, [*La nef de l'église des Cordeliers*], peu après le 23 mars 1871. Epreuve sur papier, 9 x 7 cm / Musée Paul Dupuy-Société Archéologique du Midi de la France, D67.3.2156.

Vue de l'Eglise des Cordeliers ravagée par un incendie le 23 mars 1871. Les murs de la nef ont ensuite été démolis entre 1873 et 1874. De rares photos restent les témoins exceptionnels d'un édifice disparu.

Photo 3 : A. Trantoul, [*La porte du Grand Consistoire au Capitole*], 1880. Epreuve sur papier, 16,3 x 10,7 cm / Musée Paul Dupuy-Société Archéologique du Midi de la France, D67.3.2443.

Démontée, cette porte a été transférée au Louvre où elle est encore exposée aujourd'hui (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2067)

Il est aussi intéressant de voir comment sont représentés les **premiers archéologues**. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, ils sont antiquaires collectionneurs et notables érudits. Une condition sociale aisée et influente leur permet de s'adonner bénévolement à leur passion et de s'y investir totalement. Sur les photographies, ils apparaissent posant devant leur table de travail ou devant des vestiges archéologiques prestigieux (**Photo 4**). Ce sont souvent des membres de la Société archéologique du Midi de la France, dont la plupart décèdent entre 1910 et 1920 (**Photo 5**).



Photo 4 : Pujol, *Le Musée [muséum d'histoire naturelle]*, 1935. Epreuve sur papier / Bibliothèque municipale, Photo 02-7-A-1.

Photo 5 : Anonyme, *Jubilé de J. Lahondès et de Roschach*, mars 1907. Epreuve sur papier, 24x30 cm/ Musée Paul Dupuy-Société Archéologique du Midi de la France, D67.3.1612.

- **Interventions sur le sous-sol : fouilles, observations**

Malgré une attention très forte portée à l'architecture et aux monuments, on perçoit rapidement dans les archives photographiques un intérêt pour **l'archéologie du sous-sol**, à travers notamment des vues de vestiges mis au jour lors de travaux. A partir de la moitié du 20^e s., ces clichés de terrain vont se multiplier au gré de l'organisation et de la professionnalisation de la discipline, mais aussi avec la démocratisation progressive et l'évolution des procédés photographiques, de nos jours accessibles à tous.

Le document ci-dessous (**Photo 6**) constitue un véritable **objet patrimonial**, car il est à ce jour unique, à la fois par son support (seule épreuve papier connue) et par le sujet représenté. Il s'agit en effet de la **plus ancienne photographie de fouille** trouvée à ce jour pour la ville de Toulouse. On y observe les gradins du théâtre antique de la ville (situé actuellement dans les sous-sols du n°1 rue de Metz), ainsi qu'un égout qui passait sous ces derniers.

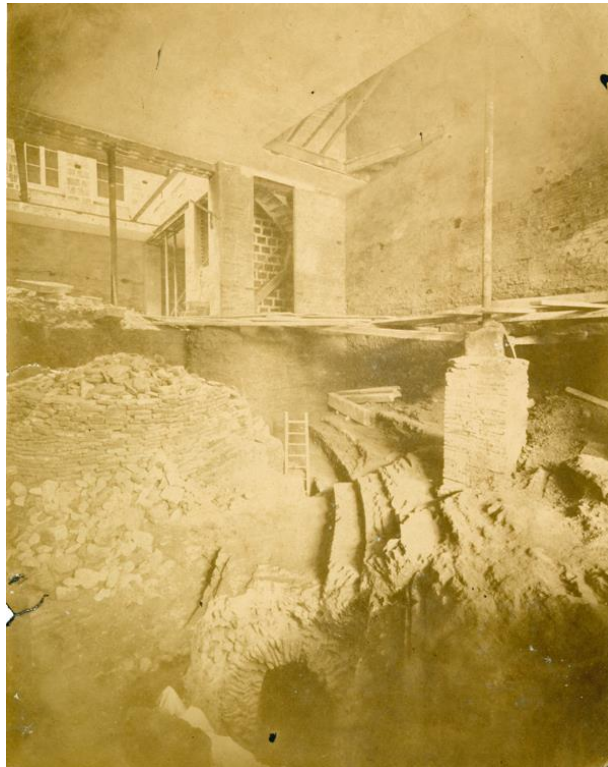


Photo 6 : Anonyme, *[Vue du théâtre antique révélé par les travaux d'Esquié]*, 1869-1871. Epreuve sur papier, 25x19,5 cm / Musée Paul Dupuy, non coté.

Quarante ans plus tard, en 1910, une série de photographies issues d'un reportage sur des travaux place du Capitole, témoigne déjà parfaitement de la relation très forte qui existe entre **les aménagements urbains et l'archéologie**. La pose d'une canalisation d'égouts donne lieu à la découverte de vestiges du rempart antique et le suivi photographique contient quelques clichés uniques à ce sujet (**Photos 7, 8**).

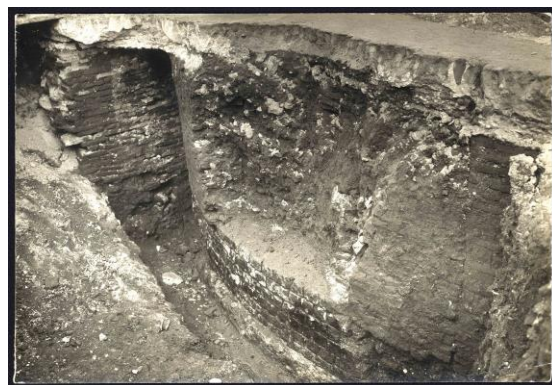


Photo 7 : L. Fachinetti, *Pose de canalisation d'égouts place du Capitole*, 1910. Epreuve sur papier, 11x16 cm/ Archives municipales de Toulouse, 1Fi234. En bas à droite, élément du rempart antique mis au jour lors des travaux.

Photos 8 : L. Fachinetti, *Pose de canalisation d'égouts place du Capitole*, 1910. Epreuve sur papier, 11x16 cm/ AMT, 1Fi251.

Un peu plus tard dans les années 1940, alors que les sociétés archéologiques ont largement décliné, l'architecte Pierre Fort fouille les fondations du rempart de l'Institut Catholique de Toulouse et en extrait des éléments architecturaux. On peut voir dans ses activités un **mélange entre archéologie classique et archéologie de terrain**, en développement en milieu urbain (**Photo 9**).



Photo 9 : P. Fort ?, [*Institut Catholique de Toulouse : fouille des fondations du rempart antique*],1945-1950. Négatif sur verre, 10x8,5 cm/ Musée Saint-Raymond, bacrabère_63.

Après 1945, la législation détache l'archéologie des Monuments Historiques, et la subordonne à l'Etat. Les fouilles doivent faire l'objet d'une autorisation de ce dernier. Les années 1960 sont aussi les années des **grands aménagements** et les photographies de fouilles deviennent donc nombreuses. Plusieurs opérations archéologiques sont suivies par le photographe professionnel Jean Dieuzaide qui réalise des reportages pour la ville.

Les archéologues sont toujours bénévoles mais la **démocratisation de la discipline** se fait fortement ressentir. Ils sont désormais photographiés en tenue de travail et en contact direct avec le terrain. L'image de l'archéologue professionnel qui exhibe sans complexe la part manuelle de son activité, se construit peu à peu à travers ces portraits. Rapidement, ce sont aussi des équipes au travail qui sont photographiées. Les clichés révèlent des conditions de fouilles parfois difficiles, qui s'améliorent au fur et à mesure que se professionnalise et se structure la discipline (**Photo 10**).



Photo 10 : Anonyme, *Fouilles du puits n°2 à la caserne Niel*, 1963. Epreuve sur papier, 8,1x7,8 cm/Archives départementales de la Haute-Garonne-Fonds Fouet, 62J 1708/15.

La fin des années 1960 et les années 1970 voient se multiplier les **scandales autour de la destruction de vestiges**, faute d'intervention anticipée (**Photo 11**). Il devient urgent de légiférer et d'organiser la recherche archéologique en vue de documenter des sous-sols voués à la destruction.



Photo 11 : A. Pourpoué, [*Mise au jour du rempart antique place du Capitole*], 1971. Epreuve sur papier / Musée Saint-Raymond, baccrabère_28.

2- Le programme de recherche sur Tours

Le programme **Rita (Recherche en images : Tours archéologique)** a pour ambition lui aussi de rassembler les documents photographiques susceptibles de servir l'archéologie préventive ou programmée dans la ville de Tours. Les objectifs sont d'enrichir les connaissances sur le passé archéologique de la ville à travers ses représentations et de valoriser des fonds photographiques anciens. Pour ce faire, un **outil en ligne** est proposé, qui souhaite s'appuyer sur les dernières avancées en matière d'indexation, de géolocalisation et d'exposition d'archives numérisées, ainsi que d'interopérabilité et d'accessibilité des données. Il est actuellement en développement.



Base de données en ligne Rita.

On souhaite aussi préserver et valoriser les résultats de recherches documentaires ponctuelles, récentes ou anciennes faites par les archéologues pour leurs opérations de terrain, et qui pourront être réutilisées. **Deux axes thématiques** orientent la recherche : **les travaux de terrain** d'une part (découvertes, fouilles, archéologie du bâti), **l'historiographie locale** d'autre part (acteurs de l'archéologie, valorisation de l'archéologie locale).

Porté par le **Laboratoire Archéologie et Territoires** (UMR 7324 CITERES-LAT) et **l'Institut national de recherches archéologiques préventives** (Inrap), ce programme a le soutien depuis 2014 de la Ville de Tours et de partenaires relevant du département et de la région⁵. Il rassemble les acteurs de l'archéologie, des spécialistes de la documentation et bien entendu des services d'archives ou gestionnaires de fonds iconographiques. Ce sont à ce jour des partenaires locaux ou régionaux qui ont été privilégiés, mais là encore, il est question d'élargir les recherches à d'autres fonds.

On propose ci-dessous **quelques axes de recherche à travers des documents choisis.**

1- Sur proposition de son propriétaire, une sélection de documents a été effectuée dans le **fonds Watier** à la BU de Médecine de Tours (Hervé Watier, médecin et professeur retraité, a légué une collection d'images à la Fondation Rabelais). Ce fonds, géré par S. Leturcq (responsable du SCD-BU Médecine), contient quelques cartes postales intéressantes pour notre projet, les

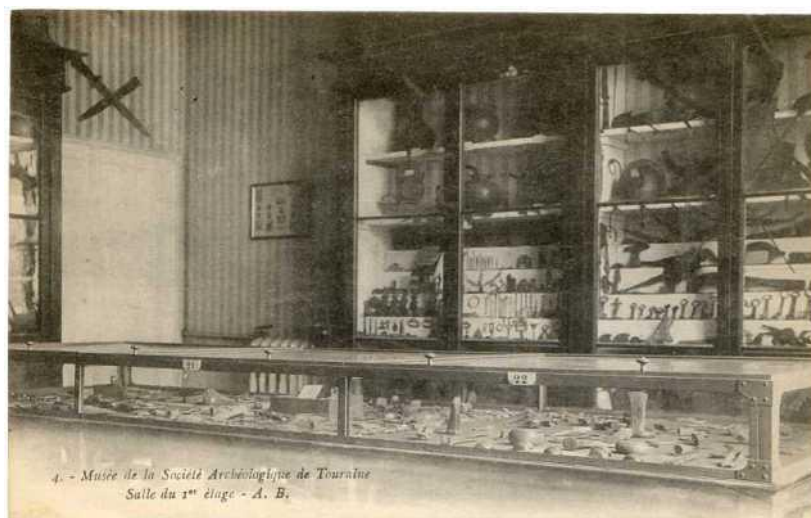
⁵ Partenaires actuels : Archives départementales d'Indre-et-Loire, Archives municipales de Tours, Bibliothèque municipale de Tours, Bibliothèque universitaire de Médecine François Rabelais de Tours, Conservation régionale des Monuments Historiques du Centre-Val-de-Loire, Laboratoire Archéologie et Territoires de l'UMR 7324 Citeres, Musée des Beaux-Arts de Tours, Service archéologique départemental d'Indre-et-Loire, Service Patrimoine et Inventaire de la région Centre-Val-de-Loire, Service régional de l'Archéologie de la région Centre-Val-de-Loire, Société archéologique de Touraine.

médecins tourangeaux ayant eu une forte implication dans le domaine de l'archéologie au début du siècle dernier. On prend pour exemple une série de documents sur le VI^e Congrès Préhistorique de 1910 qui s'est tenu à Tours, avec une photographie des congressistes posant devant l'Hôtel de Ville (**Photo 12**).



Photo 12 : Primault & Boidron, [6^e congrès préhistorique de Tours : photographie de groupe], 1910
Carte postale / BU Médecine de Tours - Fonds Watier, 8Fwi8-8-1.

Le fonds Watier comprend aussi une carte postale du musée de la Société archéologique de Touraine (**Photo 13**). La photographie originale est conservée dans les collections de la SAT. Ainsi, dans le cadre du projet Rita, la collection constituée par Hervé Watier rappelle l'intérêt de **prospector des sources variées** et en dehors du champ disciplinaire principal, la photographie étant elle-même un médium transdisciplinaire par la variété de ses sujets et de ses propositions (multiplicité des sens et des messages). C'est aussi cet élargissement de la recherche qui permet de **reconstituer des séries dispersées**, et donc de discuter de la création même des images, des modalités de leur diffusion puis de leur conservation.



2- Aux Archives départementales d'Indre-et-Loire, le fonds Arsicaud a été utilisé en 2015 par Anne-Marie Jouquand (Inrap) lors d'une opération archéologique liée au réaménagement du Haut de la rue Nationale à Tours (Jouquand 2014). Les résultats rappellent ici le caractère probant de certaines photographies pour la recherche archéologique. D'un point de vue documentaire, ils mettent aussi en avant l'expertise apportée par l'archéologue à l'identification de sujets précis, parfois insuffisamment renseignés par le photographe.



Photo 14 et 15 : R. Arsicaud, [*Vue des travaux lors de la construction de l'école des Beaux-Arts de Tours*] et [*Vue de l'est du mur antique mis au jour*], 1959. Négatif souple / AD37, FRAD037_5Fi004217 et 18.

Ces deux photographies, issues du fonds Robert Arsicaud (photographe tourangeau actif à partir de 1937), ont pu être retrouvées puis identifiées précisément, en couplant les archives manuscrites conservées à la Société Archéologique de Touraine et au Laboratoire Archéologie et Territoires, avec les collections photographiques des Archives départementales. Prises le 10 janvier 1959 lors d'une « mission photographique » de Robert Arsicaud pour couvrir la découverte du mur, elles sont mentionnées dans un rapport de Raoul Lehoux et Pierre Leveel. Raoul Lehoux, Conservateur du musée archéologique, suit les travaux de terrain et documente la découverte par des plans et descriptions. Ce sont plusieurs clichés qui ont été identifiés, présentant le vestige dans son contexte (**Photo 14** : au centre, vue du sondage derrière un mur médiéval) et en vue rapprochée (**Photo 15** : vue du mur antique dans le sondage).

Toujours aux Archives départementales 37, le fonds **Jean Massiet du Biest** (archiviste d'Indre-et-Loire entre 1939 et 1955) contient par exemple une photographie de pieux en bois, découverts en 1949-1950 « à l'angle de la rue Etienne Pallu et de la Rue nationale » (**Photo 16**). Ce type de pieux est connu des archéologues tourangeaux puisqu'ils fondent notamment les bâtiments antiques monumentaux (ils ont été observés sous les maçonneries des thermes du Lycée Descartes en 2001 et sous le temple antique en 1994). C'est une photo qui, bien que déjà publiée mais faussement attribuée au temple étudié en 1951 par R. Lehoux, mérite d'être mieux identifiée et incite à revenir sur la structuration de la ville antique. Elle pourrait en effet attester l'existence d'un important bâtiment méconnu à cet emplacement de la ville.



Photo 16 : J. Massiet du Biest, éd. Photothèque A. Héron, *Tours découverte des Pilotis romains sur le terrain du Crédit Lyonnais à l'angle de la rue Etienne Pallu et de la rue Nationale*, vers 1950. Epreuve papier / AD37, 15Fi18.

3- Le Service régional de l'Inventaire dispose également d'une documentation photographique remarquable sur Tours et son patrimoine archéologique. On prend pour exemple deux clichés d'époque différente. Le premier, daté d'après-guerre, est lui aussi mal identifié d'un point de vue archéologique (**Photo 17**) : sa légende reste évasive et ne précise pas la localisation des vestiges photographiés. L'archéologue observe un dégagement de fondations ainsi que, sur le mur à droite, la présence de mobilier céramique provenant de travaux de fouille. Les archives photographiques sont donc l'occasion, ici comme dans bien des cas, de revisiter - voire de redécouvrir - et d'illustrer une histoire des interventions sur le sous-sol ou le patrimoine bâti de la ville. Dans le cas de ce cliché, une recherche sera menée dans les archives pour le situer et identifier avec précision les vestiges apparents.



Photo 17 : B. Vitry, *Abbaye de Bénédictins Saint-Julien, Saint-Aubin, la Trinité : vestiges*, années 1950-1960. Epreuve papier / © Région Centre-Val de Loire - Inventaire général.

La seconde vue montre un vestige du bastion moderne de la ville, insérée dans les habitations contemporaines (**Photo 18**). Construite entre le 16^e et la fin du 17^e siècle, cette enceinte reste présente en élévation de manière très fragmentaire dans le paysage urbain. Les clichés et descriptions réalisés en 1974 et 1975 par les agents de l'inventaire permettent de constituer un corpus complet de vestiges parfois difficilement accessibles et qu'ils se sont attachés à recenser de manière systématique.



Photo 18 : B. Toulhier, *Vestiges de « l'oreille » nord du bastion de la Santé, impasse Adrien Deslondains, 1975.*
Epreuve papier / © Région Centre-Val de Loire - Inventaire général.

Conclusion

A travers les quelques exemples sélectionnés dans le cadre de cette communication, nous avons cherché à montrer quels peuvent être les apports de la photographie ancienne pour la discipline archéologique et, à l'inverse, ce qu'un regard d'archéologue peut apporter à l'identification d'un cliché.

Comme à Toulouse, un travail collectif est engagé à Tours à travers le programme Rita. La constitution des corpus photographiques soulève des problématiques multiples d'ordre scientifique, archivistique, documentaire et de valorisation. Par ailleurs, les analyses menées autour de cette documentation visuelle sur l'archéologie des villes engagent à revisiter, parfois à réinterpréter les données, à s'interroger sur l'histoire de la discipline elle-même, mais aussi à rendre plus abordables pour le grand public les connaissances sur le passé.

Bibliographie et ouvrage de référence

Figuier 1867

FIGUIER Louis, *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes : la photographie*, Tome 3, Paris : Furne, Jouvet, 1867.

Galinié 2007

GALINIE H. (dir.). - *Tours antique et médiéval : lieux de vie, temps de la ville : 40 ans d'archéologie urbaine*, Tours : FERACF, 2007 (Revue archéologique du Centre de la France. Supplément ; 30).

Jouquand 2014

JOUQUAND A.-M. - Tours (Indre-et-Loire), *Haut de la Rue Nationale : projet d'aménagement et de restructuration du Haut de la rue Nationale* : rapport de diagnostic, Pantin : Inrap CIF, 2014.

Trébuchet, Jacquet 2015

TREBUCHET Emilie, JACQUET Claudine, *Dans l'œil du viseur. La photo révèle l'archéo* : catalogue de l'exposition présentée au musée Saint-Raymond, musée des Antiques (Toulouse, 14 mai - 20 septembre 2015), Toulouse, musée Saint-Raymond, 2015, 120 p.

Trébuchet 2011

TREBUCHET Emilie, *L'archéologie en photographies. Réflexions sur l'exemple toulousain : 1852-1971* : mémoire de Master 2 « Archives et Images », Toulouse : Université du Mirail, 2011, 96 et 83 p. (vol. 1 : Rapport de recherche de documents ; vol. 2 : Mémoire).

Trébuchet 2015

TREBUCHET Emilie, *La photographie ancienne révèle l'archéologie des villes : l'exemple de Toulouse antique (fin 19^e - milieu 20^e s.). Bilan d'une opération de fouille dans les archives photographiques*. Actes du colloque « Photographie et archéologie des sites antiques autour du bassin méditerranéen » (Quimper, 10-11 décembre 2015).

La Photographie, une poésie de l'éphémère

Olga Yardin est Attachée de conservation du patrimoine. Diplômée d'un master en muséologie obtenu à l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne en 2001, elle a été chargée de collections dans plusieurs musées avant d'intégrer en 2006 les Archives départementales d'Indre-et-Loire, où elle est responsable du Pôle Images.



Petite fille de photographe professionnel et née dans un milieu familial pratiquant l'amour de l'art, j'ai baigné dans le monde patrimonial depuis mon enfance. Après des études en muséologie, j'ai intégré des chantiers de collections dans différents musées, me spécialisant peu à peu dans l'inventaire iconographique avant d'être en charge du Pôle images aux Archives départementales d'Indre-et-Loire à partir de 2006.

Dans un parcours de ce type, les compétences acquises au fil du temps s'affirment d'un point de vue technique. La démarche d'inventorier des collections, quelles qu'elles soient, devient un automatisme, et ce savoir très pragmatique permet de s'intégrer dans n'importe quelle procédure d'inventaire. On devient parfois également « expert » dans un domaine qui nous attire, pour lequel on a le goût de se former et d'être curieux, ainsi qu'au gré des découvertes iconographiques et des rencontres professionnelles. Mes préoccupations se sont ainsi progressivement orientées vers les collections photographiques.

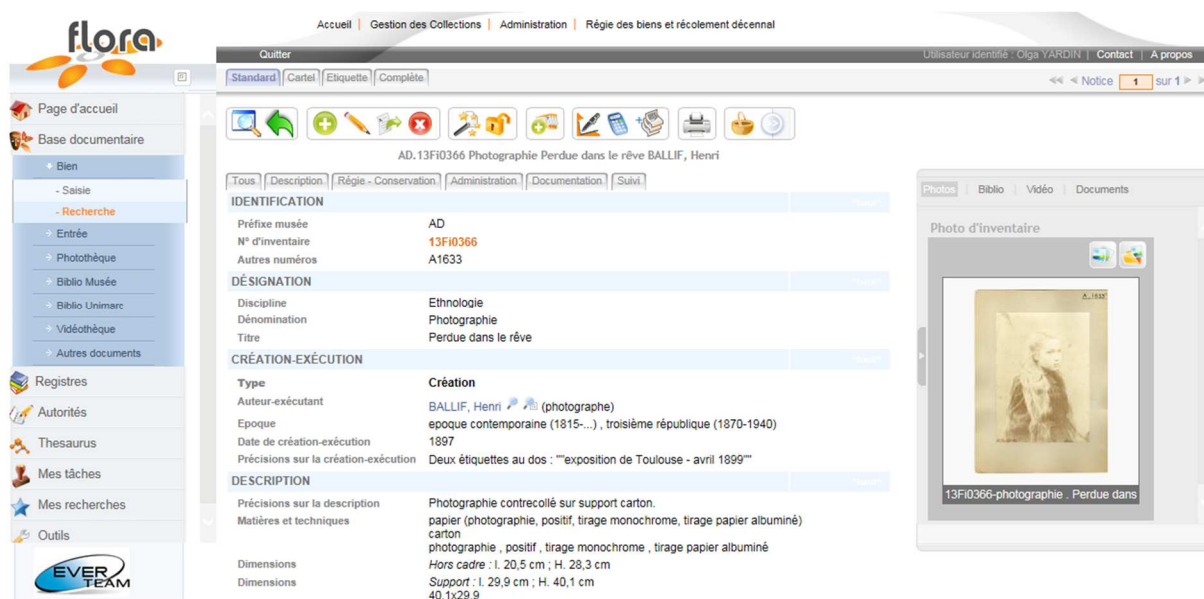
En 2013, les Archives départementales d'Indre-et-Loire organisaient l'exposition *Arsicaud & Fils- Photographes de la vie tourangelle (1937-1990)*. À cette occasion, Benoît Coutancier, conservateur du Service des collections de la ville de Marseille et qui avait été mon enseignant en muséologie, m'a fait le plaisir d'écrire la préface du catalogue, et par la même occasion, m'a fait découvrir les conceptions de Roland Barthes en matière de photographie.

« La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler l'image dans le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : « Technique », « Réalité », « Reportage », « Art », etc : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective. »¹

¹ Roland Barthes, *La chambre claire – Notes sur la photographie*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Etoile, Gallimard - Le Seuil, 1980.

La lecture de cet ouvrage a bouleversé la vision que j'avais de mon métier, car je me suis rendue compte qu'à force d'analyse scientifique et de recherche, j'avais peut-être involontairement égaré le sens émotionnel de l'image, ou du moins m'en préservais à des fins de neutralité. Ayant pris conscience que je me coupais ainsi d'une partie du sens de la photographie, j'ai commencé à m'intéresser à ce qu'on nomme la polysémie de l'image, c'est-à-dire à ses différentes significations, en me posant la question suivante : comment intégrer l'émotion de l'image au travail de conservation et de valorisation des collections ?

I. L'inventaire des collections : un outil indispensable



The screenshot shows the 'flora' database interface. The main content area displays the following information for the record AD.13FI0366:

IDENTIFICATION	
Préfixe musée	AD
N° d'inventaire	13FI0366
Autres numéros	A1633

DÉSIGNATION	
Discipline	Ethnologie
Dénomination	Photographie
Titre	Perdue dans le rêve

CRÉATION-EXÉCUTION	
Type	Création
Auteur-exécutant	BALLIF, Henri (photographe)
Epoque	époque contemporaine (1815-...), troisième république (1870-1940)
Date de création-exécution	1897
Précisions sur la création-exécution	Deux étiquettes au dos : "exposition de Toulouse - avril 1899"

DESCRIPTION	
Précisions sur la description	Photographie contrecollée sur support carton.
Matières et techniques	papier (photographie, positif, tirage monochrome, tirage papier albuminé) carton photographie, positif, tirage monochrome, tirage papier albuminé
Dimensions	Hors cadre : L. 20,5 cm ; H. 23,3 cm
Dimensions	Support : L. 29,9 cm ; H. 40,1 cm 40,1x29,9

On the right side of the interface, there is a 'Photo d'inventaire' section showing a thumbnail of the photograph and the text '13FI0366-photographie - Perdue dans le rêve'.

L'inventaire scientifique des collections en institution culturelle a une double finalité. Il permet à la fois de préserver la connaissance de l'objet et de garantir son accessibilité, mais également d'en assurer le contrôle physique et juridique au quotidien.

La notice d'inventaire est complexe et structurée. Elle comporte des informations détaillées d'ordre administratives (numéro d'inventaire, modalités d'acquisition, valeur d'assurance...), scientifiques (auteur, datation, indexation, analyse...), techniques (typologie, dimensions, procédé et matériau de fabrication...) et matérielles (constat d'état, restauration, localisation de l'objet dans les réserves...).

La notice d'inventaire est un outil indispensable pour la conservation préventive de l'objet, car elle est le résultat d'un diagnostic à la fois culturel, lié à l'importance ou originalité de la représentation et formel, autour de la rareté ou fragilité du procédé. Ces informations permettent d'orienter au mieux les conditions de conservation préventive de ce médium chimique très sensible, composé de techniques et matériaux variés, et qui nécessite des conditions différenciées de conditionnement et de climat de conservation. A la fois carnet de santé et carte d'identité de l'objet, la notice d'inventaire constitue également un document de référence le plus objectif possible, qui peut même servir de preuve en cas de vol ou de détérioration.

Les banques de données informatiques et la numérisation patrimoniale sont devenues des auxiliaires privilégiés pour l'inventaire. Informatiser facilite la gestion de l'objet et son étude, numériser permet d'avoir un accès direct à l'image de l'objet, le préservant ainsi des manipulations, et lui assurant une diffusion plus large, notamment via les portails de mise en ligne sur internet. Cette communication est de plus un vecteur d'élargissement des connaissances car elle entraîne des collaborations externes d'étude des collections et une mutualisation des savoirs.

Le critère essentiel de la description d'inventaire et de la reproduction numérique est d'approcher l'objectivité de traitement. La notice d'inventaire est systématisée, agrémentée de thesaurus et de champs d'analyse très précis. Quant à la numérisation patrimoniale, elle doit respecter l'aspect de l'original, sans retouche ni recadrage car elle documente l'objet, non la représentation.

II. La photographie, cette fiction basée sur le réel

Nous donnons habituellement à la photographie une vertu incontestable de représentation du réel, car elle est sensée saisir instantanément une réalité qui serait objective. Il n'en va pas de même du dessin, de l'estampe ou de la peinture, médias où nous sommes davantage susceptibles d'entre-apercevoir la main subjective de l'artiste.

Or la photographie n'est absolument pas neutre, car depuis l'objectif de l'appareil de prise de vue se décline une vérité fragmentée et personnelle. Se faire interprète de l'image revient d'abord à comprendre son contexte de production afin d'appréhender ses multiples significations.

Dans *La mort à Venise*, Thomas Mann écrit « *Un appareil photographique dont on ne voyait à qui il appartenait, reposait sur son pied, au bord de l'eau, et le voile noir posé dessus claquait au vent qui avait fraîchi.* »² Cet appareil photographique orphelin questionne le narrateur, car il est un non-sens sans la présence du photographe. Considérons cela comme une invitation à passer de l'autre côté du miroir en observant un cliché. Qui prend le cliché ? Que représente l'image, quel est le lieu, qui sont les personnages ? Quand la photographie a-t-elle été prise, et pourquoi ? Qu'a-t-on voulu montrer ? La photographie est le résultat d'un processus qui inclut évidemment le sujet de la représentation, mais aussi la démarche de celui qui a appuyé sur le déclencheur.

Le choix de cadrage, d'angle de vue, ou encore l'art de la mise en scène nous offrent une vision partielle du sujet, un point de vue, voire une construction purement arbitraire qui reflètent soit la créativité du photographe, soit les exigences d'un commanditaire voulant se mettre en valeur, voire faire action de propagande. Le travail de retouche, de repique, de photomontage peuvent compléter artificiellement ce tableau illusionniste, et avoir leur propre signification, qui nous parle d'une époque, de ses goûts, de ses modes, de ses ambitions. En cela, la photographie peut être considérée comme un artefact, c'est-à-dire un objet façonné techniquement mais aussi intellectuellement par l'homme.

² Thomas Mann, *La mort à Venise*, 1912.

En août 1914, Eugène Aubert, né à Saché, est mobilisé. En 1915, alors que son régiment a été décimé en Belgique, il passe au 77^e régiment d'infanterie et fait retoucher sa photographie pour qu'elle colle à la réalité. Loin d'être une œuvre de propagande, cette image retouchée témoigne uniquement d'un pragmatisme qui nous paraît aujourd'hui déroutant mais qui à l'époque n'avait rien de troublant.



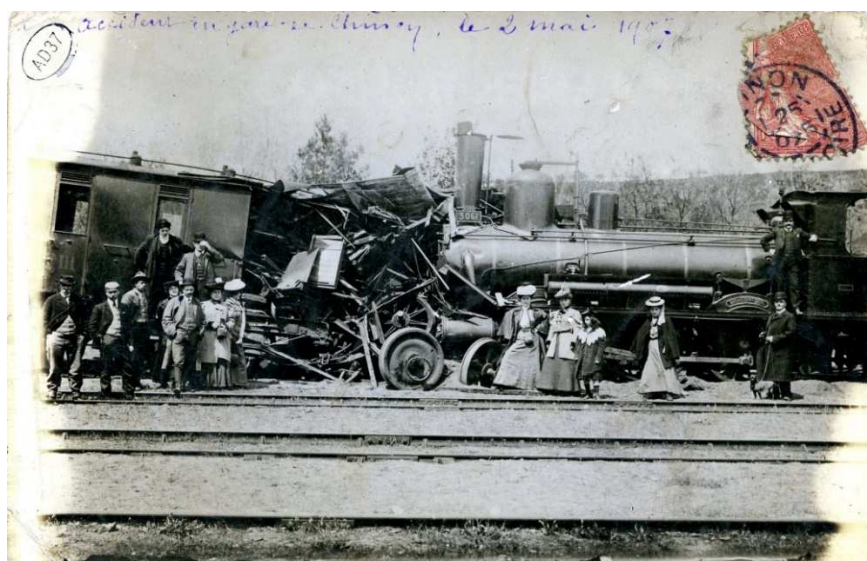
Gaston Loubatier, *Portraits d'Eugène Aubert (1890-1952)*, tirages papier au gélatino-bromure d'argent (Collection particulière, FRAD37-4NUM114).

Mais il n'est pas forcément besoin de retouche pour embellir l'image. Kim Thuy relate dans son autobiographie, *Ru*, comment elle a quitté le Vietnam comme Boat-People. Elle décrit des conditions matérielles précaires sur lesquelles la photographie fait l'impasse : « [...] *Savoir, par exemple, qu'il y avait des puces dans nos vieux matelas. Mais ces détails sont sans importance, puisqu'ils n'apparaissent pas sur les photos* »³. Ce qui compte, c'est ce qu'on veut montrer. Se faire photographier, c'est se faire beau, soigner le décor, voire l'emprunter. Parce qu'on ne veut pas transmettre à la postérité une image de soi défaillante.

Contrairement à l'écrit, le langage de l'image semble universel, mais l'interprétation des signes diffusés est différente selon chacun, en fonction de son implication physique dans l'image, de son expérience, de sa sensibilité, de son appartenance culturelle... Il est intéressant de constater que plusieurs personnes confrontées à la même photographie y liront des informations différentes, et que cependant chaque vision est valable. L'union de ces perceptions nous guide dans la polysémie du médium et déploie son sens bien au-delà des raisons pour lesquelles le cliché a été réalisé.

Évidemment, la photographie peut aussi être un réel témoin d'une époque. C'est le cas pour les images prises sur le vif d'évènements, de fêtes, d'accidents sont révélatrices d'instant exceptionnels, capturés spontanément par le photographe.

³ Kim Thuy, *Ru*, Le Livre de Poche, 2012.



Anonyme, Chinon – Accident en gare, tirage au gélatino-bromure d'argent, 2 mai 1907
(FRAD037-10Fi072-0377).

Mais une photographie signifie bien souvent davantage que ce qu'elle représente. Loin de n'être qu'une simple illustration, elle recèle une mine d'informations anthropologiques allant des aspects matériels (manière de se vêtir, de se coiffer...) aux aspects sociaux (codes et valeurs).

Sur une carte postale du bourg d'Avoine au début du 20^e siècle, des figurants posent dans deux voitures à moteur, sur un tricycle et sur un triporteur. L'image nous renseigne évidemment sur la topographie des lieux, sur la présence d'un commerce, sur l'urbanisme... Mais au-delà de ces éléments de décor, le sérieux des acteurs sous-tend la fierté de siéger dans des véhicules synonymes de modernité, et la présence de ces engins dans un bourg rural traduit leur popularisation. N'oublions pas enfin le divertissement que représente la venue du photographe lui-même ; il faut imaginer que cette prise de vue est réalisée avec un public de curieux, venus eux aussi participer à l'évènement avec enthousiasme et pour qui la photographie est une aventure.



Vasselier frères, Avoine, carte postale phototypique, s.d. (FRAD037-10Fi011-0004)

III. Au-delà des clichés, de l'image à la narration

L'un des gestes les plus spontanés lorsqu'on rentre en contact avec une photographie est bien souvent de retourner le cliché pour découvrir une éventuelle légende au verso. Démunie de cette information, et en l'absence des protagonistes de la prise de vue ou de son auteur, l'image perd *a priori* son sens. On peut cependant la faire un peu parler. Tenter de la localiser et de la dater par les éléments du décor, les costumes des figurants, observer la nature du support et la technique... Comme l'archéologue, émettre des hypothèses grâce à nos connaissances. Parfois, il suffit d'un détail, et l'image se révèle. C'est l'immatriculation de sa voiture qui nous a permis de connaître Émile Buot, un photographe dont nous n'avions que le nom de famille, peu lisible, gravé dans la gélatine d'une des six-cents plaques de verre récemment acquises par les Archives départementales.

Dans son roman *Après la pluie*, Shashi Deshpande remarque judicieusement : « [...] Cette photo ne montre qu'un instant unique. Quand je vois chacune de nos photos, à Malu et moi, j'y lis toute notre histoire. Mais d'autres n'y verront que ce qui est présenté, ce moment-là. Rien que la surface. Les images aussi peuvent donc être trompeuses »⁴. Se faire interprète d'une photographie est donc prendre le risque de passer à côté de son essence-même, de n'en saisir que des bribes, voire de se tromper.

L'image nous projette dans un monde sensible, comme une porte ouverte à l'imagination. Raconter la photographie, c'est dépasser le cliché et percevoir les protagonistes de la prise de vue. C'est évoquer le rapport du photographe à son modèle. C'est se figurer la magie de l'apparition de l'image dans le laboratoire et envisager la surprise du public face à ce médium tout neuf. C'est déchiffrer les légendes sérieuses ou tendres ajoutées à la plume dans l'album de famille, générateur de filiation entre les générations. C'est être bouleversé par l'image chérie qui fut portée en broche ou en médaillon, symbolisant la nostalgie des visages adorés. C'est tomber amoureux d'un sourire, être intrigué par un détail, s'attrister de la mélancolie d'un regard, ou s'amuser d'une situation ! Ainsi cette série de prises de vues réalisées par Émile Buot dans le jardin de sa villa à Azay-le-Rideau au tout début du XXe siècle et mettant en scène son fils André, âgé de deux ans, sur un petit cheval. On peut imaginer que la mère sera hors champ lors du tirage papier. Elle est toute absorbée à la sécurité de son fils et ne jette pas un seul regard à l'appareil photographique de son époux, rendant ainsi la scène tout à fait vivante et réaliste, mais également symbolique de l'attention du geste maternel.



Émile Buot, Portrait d'André et de Thérèse dans le jardin du 97, avenue de la gare, plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, vers 1902 (FRAD037-84Fi0187).

⁴ Shashi Deshpande, *Après la pluie*, Philippe Picquier, 2014.

La puissance narrative de l'image photographique est indéniable. Si l'image est porteuse d'informations, elle est également un objet sensible vecteur d'émotion. Le portrait de Marie Amédée Louis de Clermont-Tonnerre enfant, âgé d'environ trois ans vers 1880, laisse entrevoir le reflet d'une enfance dorée au sein d'une noblesse insouciant. La généalogie nous apprend qu'il est mort pour la France en 1918. Alors tenter de saisir dans le regard du garçonnet cette perspective d'un avenir si terrible met en perspective l'icône intemporelle de chérubin dégagée par cette photographie si bucolique lorsqu'on la décontextualise. Mais pour moi, ce qui est poignant dans cette image, c'est avant tout le léger flou des pieds que le petit garçon n'a pu empêcher de balancer malgré le « ne bougeons plus » du photographe. Un geste touchant résumant la spontanéité de l'enfance, l'instant présent, loin du monde structuré des adultes.



Anonyme, *Portrait de Marie Amédée Henri Louis de CLERMONT-TONNERRE (1877- mort pour la France, 1918)*, tirage sur papier albuminé, vers 1880 (FRAD037-74Fi0002-0009).

IV. La photographie comme filiation

Inventaire scientifique des collections et narration ne sont pas incompatibles. Raconter une histoire à partir d'une photographie n'est possible que si l'on accepte d'être porté par son imagination, elle-même souvent née du fait que l'on soit touché par la représentation. Cette dimension fictionnelle est un moyen de rattacher l'image à des connaissances plus traditionnelles, de relativiser le cliché pour amener des pistes de réflexion davantage ethnologiques.

Le magasin de cycles de M. Scribe photographié à Bourgueil par Camille Dargouge est exemplaire de la profondeur d'analyses possibles. La biographie de ce photographe étant connue, l'ensemble de ses clichés est datable entre 1920 et 1950. En faisant des recherches sur la raison sociale du magasin de cycles, il est également possible de dater plus précisément la photographie. Le modèle de la motocyclette Auto Moto située à gauche, vraisemblablement une MH75, a été produite entre 1924 et 1926. Finalement, c'est la plaque d'immatriculation de la motocyclette Terrot à droite de l'image qui permet de la dater de 1927. Le foisonnement de détails rend l'image informative : amoncellement de vélos, lettrines variées sur la façade, panneau routier offert par Citroën, et bien sûr le bonhomme Michelin qui éclipse un peu la publicité pour les motos Terrot. La mise en scène avec le patron qui pose comme un piquet endimanché, la main assurée posée sur une bicyclette, contrastant avec le mécano pas très à l'aise assis à l'arrière de la moto, et qui regarde en biais. Peut-être est-il troublé par les passants qui s'arrêtent pour suivre l'évènement photographique, par sa petite-amie qui lui fait un clin d'œil, ou par sa bande de copains qui rivalisent de pitreries pour le déstabiliser ? L'autre employé est dans l'ombre de la porte, il est là sans y être, un pas de plus et il était dans la lumière, mais peut-être ne voulait-il pas être mis en valeur ? Quels sont les rapports quotidiens entre ces trois acteurs de l'image ? Comment se déroule une journée au magasin ? Comment fonctionne un petit commerce dans un bourg rural ? Autant de pistes à suivre pour saisir ce semblant de réalité figée.



Camille Dargouge, Bourgueil – Le magasin de cycles de M. Scribe, mécanicien, plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, avant 1922 (FRAD037-51Fi0044).

Conclusion : un instantané d'éternité

Retraversons l'exposition Arsicaud & Fils que j'évoquais en introduction. Un livret de découverte était proposé, permettant au jeune public de s'arrêter sur une sélection de photographies afin d'aller plus loin que le simple survol d'image. Un garçon d'une dizaine d'années observait l'un des clichés proposés : un château, une automobile, et deux enfants s'ennuyant nonchalamment sur une palissade. Le noir et blanc, et la « vieille » voiture font émettre à notre petit visiteur que l'image est ancienne. Je lui montre l'un des garçons, et lui dis : « c'est vrai, cette photo a été prise il y a longtemps. D'ailleurs, ce garçon, c'est ton grand-père... » Outré, il rétorque : « C'est pas possible, parce que je suis Arabe, et mon grand-père, il est en Lybie ! ». Je lui fais alors remarquer que je sais pertinemment que cet enfant n'est pas vraiment son grand-père, mais que vu la date, il pourrait l'être. « Il a été enfant ton grand-père ? » continué-je, et comme l'enfant acquiesce vaguement et me réponds un peu surpris « Peut-être ! » ; je poursuis « Et bien la prochaine fois que tu lui parleras, demande-lui comment étaient les voitures quand il était petit ! ». Le petit garçon, radieux, a acquiescé et s'est précipité vers ses parents pour leur raconter. Le père a levé son pouce vers moi en souriant. Comment prouver plus facilement que la photographie n'est pas une simple illustration micro-locale, mais bel et bien un outil extraordinaire de dialogue sans frontière entre les générations ?



Robert Arsicaud, Le château de Charnizay, négatif au gélatino-bromure d'argent, 30 septembre 1950
(FRAD037-5Fi22313).

Devant l'objectif du photographe les acteurs se succèdent au fil du temps, au rythme des grands moments heureux ou tristes qui rendent chaque existence singulière. Les regards affectueux, la main tendrement posée sur une épaule, autant de traces de vie que l'on souhaite graver pour toujours et transmettre. La photographie devient alors une touchante poésie de l'éphémère en nous offrant des instantanés d'éternité qui nous font dialoguer au présent...