

Zeitschrift:	Histoire des Alpes = Storia delle Alpi = Geschichte der Alpen
Herausgeber:	Association Internationale pour l'Histoire des Alpes
Band:	7 (2002)
Artikel:	Mémoire des gens, des lieux et des choses : quand la photo interroge l'historien
Autor:	Granet-Abisset, Anne-Marie
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-8404

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MÉMOIRE DES GENS, DES LIEUX ET DES CHOSES: QUAND LA PHOTO INTERROGE L'HISTORIEN

Anne-Marie Granet-Abisset

Zusammenfassung

Gedächtnis der Menschen, Orte und Dinge: wenn das Foto den Historiker befragt

Die Verwendung von Fotografien als historische Quellen ist mit methodischen Problemen verbunden. Ein Beispiel dafür sind die Postkarten: hervorgebracht, um kurze Informationen zu übermitteln, werden sie zu Vehikeln der Verbreitung von Motiven, mit denen man Identitätsstiftung und Kommerzialisierbarkeit anstrebt. Die Fotos eröffnen freilich auch zahlreiche analytische Möglichkeiten. Für mündliche Enqueten und für die Frage nach den regionalwirtschaftlichen Bedingungen der Berggesellschaften sind sie als *Gedächtnisstütze* von grossem Wert. Als *gerichtete Spur* zeugen sie im Weiteren von verschwundenen Gesten und Wirklichkeiten, die den bewussten oder unbewussten Reflex von Produzenten und Akteure bilden. So umfasst das Foto ein soziale und symbolisch-repräsentative Dimension. Durch seine Mehrdeutigkeit schwierig zu handhaben, ist es eine Quelle, welche die Befragung der Vergangenheit bereichern kann.

«L'histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit se faire sans documents écrits s'il n'existent point. Avec tout ce que l'ingéniosité de l'historien peut lui permettre d'utiliser pour fabriquer son miel, à défaut de ses fleurs usuelles. Donc avec des mots, des signes. Des paysages et des tuiles. Des formes de champs et de mauvaises herbes, des éclipses de lune et des colliers d'attelage. Des expertises de pierres

par des géologues et des analyses d'épées en métal par des chimistes. D'un mot avec tout de qui, étant à l'homme, dépend de l'homme, sert à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme.

Toute une part, et la plus passionnante sans doute de notre travail d'historien, ne consiste-t-elle pas dans un effort constant pour faire parler les choses muettes, leur faire dire ce qu'elles ne disent pas d'elles-mêmes sur les hommes, sur les sociétés qui les ont produites – et constituer finalement entre elles ce vaste réseau de solidarités et d'entraide qui supplée à l'absence de document écrit.»¹

Beaucoup auront reconnu la fameuse phrase fondatrice de L. Febvre dans *Combats pour l'histoire*. Tout le monde a entendu et intégré son plaidoyer pour une acceptation très large de la notion de document, son rappel pour affirmer que tout est document en histoire, à condition pour l'historien de savoir lui poser les questions de manière historique, avec les méthodes et les démarches qui lui sont propres. Au delà, L. Febvre propose une ouverture à des thématiques très étendues et à l'époque où il écrit, assurément nouvelles, sortant du champ classique de l'histoire politique ou même strictement économique. C'est pourquoi, même très connue, cette citation me paraît particulièrement opportune pour introduire au thème qui nous rassemble – l'histoire de la culture matérielle – dont L. Febvre donne finalement une belle définition. Elle trouve tout son sens pour aborder cette question de la photographie, considérée ici sous l'angle documentaire et non sous celui de son histoire. Dit autrement, c'est l'interrogation sur ce que cette production matérielle humaine peut apporter à l'historien dans son investigation sur les sociétés humaines passées et présentes. D'emblée, je tiens à préciser que le type de photos choisies appartient à celui des clichés créés pour un usage privé, par des photographes professionnels ou amateurs, par opposition aux photographies de presse. Toutefois, les remarques qui vont suivre pourraient s'appliquer également à ce type de corpus. Enfin un dernier choix, celui de la période. Les exemples retenus renvoient tous à une période de fabrication, la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Pour revenir à la citation initiale, il est remarquable de voir que dans la liste originale et non conventionnelle des documents possibles, l'iconographie et en particulier la photographie ne sont pas envisagées. Pour cette dernière, la spécialité (l'époque moderne) de son auteur peut en expliquer l'absence. Il

est plus surprenant en revanche de voir que la photographie reste négligée par les historiens des deux derniers siècles² dont elle est le document contemporain par excellence. À la différence des autres catégories d'images plus utilisées comme la caricature³ ou la peinture, la photographie reste paradoxalement le parent pauvre, que l'on oublie, que l'on néglige et même dont on se méfie. Au mieux on l'utilise pour une illustration bienvenue et attrayante dans une publication. Même dans des travaux qui lui portent une attention particulière comme *La France des années noires*,⁴ le traitement de la photographie intervient à titre illustratif et non comme source. Et pourtant il s'agit d'une période qui, par définition et par pratique, est celle où l'utilisation de sources autres qu'écrites est habituelle.⁵ On pourrait croire à quelques frémissements, à en juger par le programme des Rencontres annuelles des Historiens à Blois.⁶ Un atelier d'une journée était consacré à la photographie, autour du thème «histoire et photographie». Force est de constater que les présentations, qui privilégiaient apparemment les thèmes de l'histoire politique, ont au final procédé davantage à une histoire de la photographie, des styles photographiques, une histoire des photographes et beaucoup moins à une interrogation sur la nature de cette source pour l'histoire. À mon sens, toutes les communications entraient davantage dans le champ d'une histoire culturelle et esthétique que dans celui d'une histoire sociale et matérielle. Pour revenir à notre propos, si en histoire, il n'y a pas de document sans question, il n'y a pas de question sans document. Aussi, en posant la photographie comme source pour l'histoire, il faut se demander ce que cette dernière peut apporter en terme de savoirs, de sujets d'enquêtes, de thèmes de réflexion et enfin quels problèmes ce type de source pose à l'historien. En tant qu'historiens de la période contemporaine, nous avons beaucoup à regarder et à reprendre les démarches des disciplines proches des nôtres (la sociologie, l'ethnologie, et la géographie). Nous nous inscrivons moins dans celles des sémiologues ou des historiens de l'art lorsqu'ils privilégient l'analyse intrinsèque de l'image ou visent à des projets esthétiques (analyses techniques de l'image, monographies de photographes, catalogues d'exposition). En clair, c'est l'affirmation d'un intérêt, d'une volonté et d'une démarche d'esprit pour un chantier neuf plus qu'une réelle innovation ou une construction *ex nihilo*. Tel est le sens de cette contribution qui se veut une réflexion assez générale sur la source photographique. Qu'est-ce que la photographie peut nous apporter sur la connaissance d'une société? Qu'est ce qu'elle nous

dit que nous ne sachions déjà? Qu'est ce que ce document, et j'insiste sur le terme, nous dit d'une réalité et des représentations de cette réalité? Ajoutons que cette présentation s'inscrit en complément du très bel exemple proposé sur le Valais par J.-H. Papilloud.⁷

Pour ce faire, rien de tel qu'un exemple posant un certain nombre d'éléments. Le cliché choisi renvoie à un exemple très connu dans les Alpes, puisqu'il s'agit de l'archétype du «crétin des Alpes» (fig. 1).

Comme toute photo, celle-ci peut contribuer à l'exploration de plusieurs thèmes. On pourrait par exemple faire toute une glose à propos du costume, un des sujets favoris de la culture matérielle des sociétés traditionnelles au début du XX^e siècle.

Plus sérieusement, ce cliché appartient à un genre particulier: la carte postale. Cette dernière représente une femme d'une haute vallée alpine (référencée par le producteur de la carte comme étant du Queyras) atteinte par la maladie d'hyperthyroïdie: le goitre. Ici, le photographe pousse le soin à représenter cette femme comme sur d'autres cartes postales ou d'autres photos de l'époque, et selon les modèles des portraitistes (même position, même attitude, même cadrage avec les mains croisées), en «costume typique». Cet habit-là n'en est qu'une pâle adaptation. En lieu et place du châle en soie et de la coiffe, un vague fichu de mauvaise étoffe sur les épaules et la tête. Dans cette mise en scène, l'aspect le plus caricatural réside dans la présence du bijou, qui n'a rien des habituelles croix en or, mais tient de la vulgaire verroterie, bien mis en évidence sur les deux protubérances de la thyroïde.⁸

Ce type de photographie a été pris par des érudits voulant attester de ce qu'ils considéraient comme une curiosité. Ces images, mieux encore que les descriptions,⁹ ont contribué à construire un «modèle» en fixant durablement puis en diffusant les préjugés et les schémas déjà existants. C'est ainsi que depuis le Moyen Âge, on parle des goitreux du St-Gothard,¹⁰ ce lieu de passage réputé dangereux et considéré comme aux confins de l'accessibilité. Mais ce lieu particulier n'en détient pas le monopole. En fonction des vallées, le terme change. Il y a, par exemple, celui de «cagot» très répandu dans le Valais et dans certains territoires savoyards ou pyrénéens. Quel qu'il soit, il en est devenu le stéréotype du montagnard vivant dans un monde aux limites de la sauvagerie. Il n'est que de regarder les traits du visage et l'allure des mains du personnage qui le rapprochent davantage du monstre que de l'être humain.

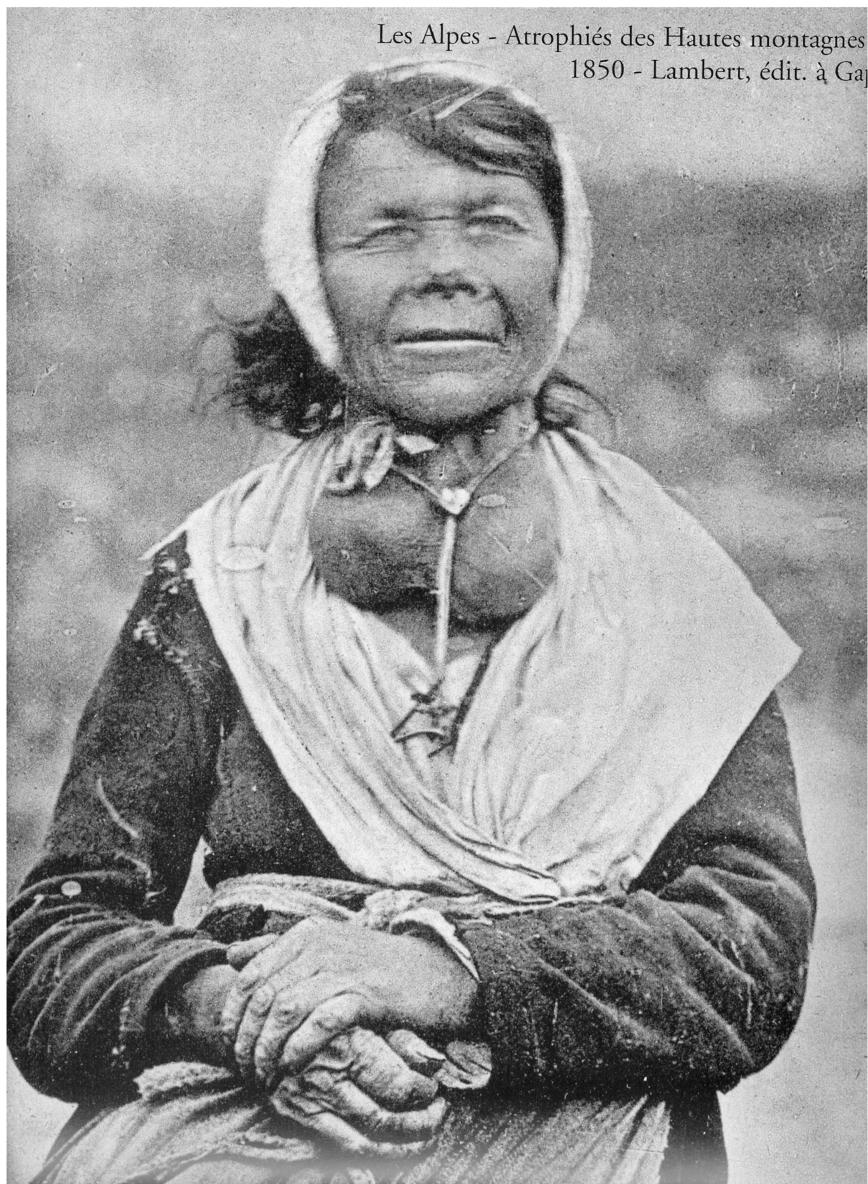


Fig. 1: Carte postale «Un crétin des Alpes». Extrait de l'ouvrage, *Hautes-Alpes, L'album du XX^e siècle*.

Sur un certain nombre de cartes postales attribuées à des vallées différentes, on retrouve fréquemment cette même femme. L'intitulé très évasif mis en exergue sur la carte postale, «Atrophiés des Hautes montagnes», assure son application à un territoire localisé tout en permettant sa généralisation. De même, l'arrière plan masqué et flou fait non seulement ressortir le personnage photographié de face mais ne permet pas d'identifier précisément un lieu. Ici, la personne est censée incarner une femme du Queyras, alors que le phénomène du goitre y est extrêmement marginal, pour ne pas dire absent. Peu importe que cela soit une exception, elle est de toute façon mise en exergue. Puisque les observateurs en identifient dans chaque vallée, ils font de cet attribut un critère de définition des Alpins.

Les cartes postales ont œuvré pour populariser ces images. J. N. Pelen, qui a travaillé cette catégorie de document à propos des Cévennes, a bien montré quelle force a la carte postale dans la diffusion des images et des clichés. Il a particulièrement insisté sur sa fonction de communication, très utilisée dès le début du siècle.¹¹ À sa création, la carte postale est avant tout un support écrit qui sert à transmettre des informations brèves, celles des scripteurs. D'abord adoptée par les élites, elle gagne ensuite un public et une clientèle élargie. Au delà du texte, elle véhicule les motifs qui semblent exotiques, spécifiques ou identitaires, et donc commercialisables: paysages, personnages, scènes de genres... Il ne faut jamais négliger, dès que l'on a à faire à ce type de production, aux aspects économiques (auteurs, circuits) et ne pas se contenter des seuls motifs iconographiques.

La date mise en légende sur le recto est fausse. En raison même de l'histoire de la carte postale et de celle de la maison Lambert de Gap, cette carte date plus vraisemblablement des années 1900–1907. Indiquer en référence la date de 1850 est à la fois le signe d'une négligence mais aussi la volonté d'attester de l'ancienneté et de la permanence du phénomène. Or, à l'époque, les recherches dans le domaine médical ont fait avancer le savoir sur ce phénomène d'hyperthyroïdie.¹² Il n'en annule pas pour autant les images. Une preuve, c'est l'utilisation de cette expression opérée par E. Le Roy Ladurie dans son introduction à la 4^e réédition, en 1999, du *Médecin de Campagne* de Balzac.¹³ Il observe: «[...] nombreuses sont les vallées des Alpes que ces carences ont transformées en isolats de crétinisme lunaire, peuplées d'idiots baveux qu'un tourisme discutable désigne à la curiosité malsaine des voyageurs.»

Les problèmes soulignés montrent à l'évidence combien ce cliché traduit le regard et la mémoire des personnes extérieures à la vallée (touristes, administrateurs) qui lors de leur visite, décrivent un pays et ses habitants dont ils veulent montrer les caractéristiques et au premier chef, l'arriération. On n'est finalement pas si loin des descriptions que rapporte C. Annequin dans son article.¹⁴ Cette photo qui n'est qu'un exemple parmi d'autres, invite aux questions de fond par rapport à la nature de cette source. Trois points guident cette interrogation: la photo comme support de mémoire d'abord, comme trace «orientée» ensuite, avant de terminer par quelques problèmes posés par son utilisation. Bien entendu, compte tenu du cadre de cet article, tous ces éléments ne peuvent être évoqués que fort rapidement. En choisissant ces quelques motifs, je laisse volontairement de côté des thématiques très intéressantes comme celles des producteurs, des modèles thématiques ou iconographiques et de leur comparaison ou, enfin, les aspects économiques liés à la production et à la diffusion. Ils mériteraient tous d'autres développements.

LA PHOTO, SUPPORT DE LA MÉMOIRE

Si depuis longtemps je m'intéresse à la photographie comme source, cela n'est ni neutre ni fortuit. Cela s'inscrit dans la même démarche qui me fait considérer la mémoire des témoins comme une source historique à part entière. S'intéresser à la parole, oriente indiscutablement vers l'image et même pourrait-on dire plus largement, vers toutes les formes de sources non écrites.¹⁵ Toutefois entre photographie et mémoire orale se noue singulièrement cette complémentarité car toutes deux partagent la même logique, celle de la mémoire et de l'oubli.

Lorsque l'on sollicite la mémoire des témoins, la photographie joue ce rôle essentiel de support de la mémoire. Pour peu que l'on ait déjà pratiqué les enquêtes, on a vécu l'expérience de la photo qui permet au souvenir de resurgir et surtout de nourrir le discours. La photographie délie la parole, puisque très souvent les témoins s'appuient sur elle pour étayer leur dire, pour apporter la preuve de ce qu'ils avancent; une forme de mise en confiance pour crédibiliser leurs propos. Ainsi pour évoquer les avalanches qu'ils ont connues et vécues, leur seul témoignage ne semble pas suffire aux informa-

teurs de Vallorcine. Comme si ils ne pouvaient décrire avec suffisamment de pertinence la hauteur de neige, exceptionnelle pour nous à leurs yeux, ils présentent leurs clichés. En même temps la photographie réactive le souvenir, même si celui-ci est douloureux. Les inondations catastrophiques de 1957 dans le Queyras (Hautes-Alpes) n'avaient pas donné lieu jusqu'alors à de nombreux entretiens.¹⁶ Le surgissement du souvenir latent mais occulté a été d'autant plus détaillé et fort, que la photographie atteste d'une connaissance restée à l'état d'impression et de sentiment. En permettant de revoir les éléments, elle renforce la mémoire, mais en parallèle, elle participe à l'oubli. En effet, on a tendance à retenir plus durablement ou à apprendre (lorsqu'il y a transmission mémorielle) ce qui est sur la photo, qui fixe le phénomène, et donc fixe la mémoire; notamment les dates lorsqu'elles sont inscrites au dos, y compris lorsque celles-ci sont erronées.

Ce cliché (fig. 2) n'est pas identifié, c'est d'ailleurs un problème. D'après A. Bosso, un ancien conservateur du Musée dauphinois, cette photo aurait été prise dans un village du nord Isère. Elle correspondrait à une noce en milieu rural dans les années 1920. Il est intéressant, sans en faire une description précise, de remarquer l'importance numérique du groupe, la facture des costumes traduisant l'opposition entre des participants qui arborent une apparence aisée et d'autres aux costumes plus sobres et plus sombres. Une opposition d'âge et sans doute de mode de vie. À noter que sur ce cliché, on a voulu que soient présents à la fois le musicien de la noce, sans doute un violoneux du village (est-il de la famille?) et une des domestiques (troisième rangée à gauche). La présence de cette dernière, apparemment très âgée (peut-être la nourrice de la mariée?), classe socialement le groupe.

Il s'agit là d'un genre, la photographie de mariage, qui concerne à l'époque une production majeure des photographes professionnels. Ensuite, les amateurs prendront le relais, participant à sa banalisation. L'intérêt réside dans sa diffusion et pour ce type de cliché, sa position au sein de l'espace privé. Comme le dit B. Mary,¹⁷ il est soit exposé en bonne place sur la cheminée, soit pieusement conservé dans des albums que l'on ressort pour l'enquête, ou au contraire oublié au fond d'un tiroir. Par ce traitement, on discerne le statut accordé à tel ou tel événement, telle ou telle personne. La photo permet au témoin d'identifier avec certitude les participants mais aussi ceux qui auraient dû l'être. Dans le parcours mémoriel effectué sur le groupe photographié, que le discours suit pas à pas, on découvre l'organisation familiale



Fig. 2: *Un mariage dans le nord Isère. Musée dauphinois.*

et sociale et au-delà, la position effective des membres du groupes et l'allure de ceux qui étaient là.

Cette allure, on la retrouve encore davantage dans d'autres types de portraits, ceux des individus ou des groupes. Une belle entrée pour concevoir les gens dont on parle et qui donne matérialité et allure à un état-civil. La mémoire intervient d'une autre manière car bien souvent le témoin est indispensable pour identifier les personnages sur les photos. Ainsi, le Musée dauphinois conserve une collection de plaques de verres et de clichés déposée par une dynastie de photographes grenoblois, les Martinotto. Cette collection très riche¹⁸ est particulièrement intéressante et diverse. Un certain nombre de clichés ont pu être authentifiés et décrits grâce au témoignage de certains descendants.¹⁹ Des informations indispensables pour une appréhension du corpus et une compréhension non seulement de la famille et du milieu familial, mais aussi du métier pratiqué.

La photo questionne autant qu'elle suggère. Reprenons les exemples de photos de personnage. La photo de mariage précédente laissait augurer d'une

famille si ce n'est riche, du moins relativement aisée. Il n'en est pas toujours ainsi. Dans les villages du Jura méridional étudiés par une de mes étudiantes, pour les mêmes périodes, les photos de mariage mettent toujours en scène des groupes modestes par le nombre et, le plus souvent, le seul couple des mariés. Quoiqu'il en soit, les tenues restent simples. Exception, hasard? Lorsque toute une série présente les mêmes caractéristiques, on ne peut que s'interroger. Cette opposition surprenante laisse bien sûr penser à des niveaux économiques et sociaux différents. Les enquêtes orales et les éléments tirés de l'analyse des archives écrites montrent que le mariage est avant tout la réalisation d'une association économique, ce qui n'est pas une surprise pour les premières années du XX^e siècle. Mais cela va bien au-delà. Dans cette partie du département de l'Ain, le mariage n'est pas l'occasion de manifester sa position sociale. Généralement il ne donne pas lieu à des fêtes longues et dispendieuses, contrairement à d'autres villages, où le même type d'études a été mené.

Bien souvent, la lecture d'une photo ou d'un corpus de photos permet d'envisager des thématiques, des questions, si ce n'est une problématique. Mais de manière plus stimulante, la photo remet en cause des certitudes ou des évidences.

Lorsque l'on observe par exemple la photographie d'Antoine Puy, (1816 à 1903; fig. 3), juge de paix et propriétaire foncier de Château-Queyras,²⁰ on est en droit de s'interroger sur la réalité de la situation économique habituellement évoquée pour ces sociétés montagnardes, à savoir une relative égalité dans la pauvreté, si ce n'est la médiocrité. Même interrogation lorsque, recherchant l'origine sociale des migrants saisonniers ou définitifs et les causes de ces migrations, on évoque la nécessité pour des familles telles que celle d'Antoine Puy. Même s'il est dans une attitude figée, qui tient aussi au mode de prise de vue, cet homme, saisi dans son habit de cérémonie, assure sa fonction, avec une tranquille prestance. Sous l'habit flatteur de sa fonction (celle de juge de paix) se perçoit la respectabilité mais aussi la sérénité d'un homme d'une belle stature, peu soumis aux inquiétudes d'un quotidien, bref un notable local. Il correspond à la clientèle privilégiée des photographes de la deuxième moitié du XIX^e siècle: pris dans un cadre neutre mais avec les attributs du statut social, le portrait photographié remplace pour la bourgeoisie moyenne le portrait commandé par les classes supérieures auprès d'un peintre. L'historien regrettera l'incertitude concernant la date du

Fig. 3: *Antoine Puy*. Collection privée, H. Sourd.

cliché (non indiquée) mais retiendra un renseignement intéressant: la signature, le nom du photographe et le lieu mentionné, Toulon. Or, dans cette ville, s'est installée une des filles d'Antoine Puy pour y faire du négoce avec son mari.²¹

Cet exemple permet de rappeler plusieurs faits. En tout premier lieu, le statut social que la photo permet d'attribuer au personnage. Derrière l'apparente objectivité, il y a l'acteur qui décide de se faire photographier, de se donner à voir, et cela dans un contexte particulier. Il y a aussi le producteur qui va comprendre ou sentir des éléments très subjectifs du personnage et qui, par sa prise de vue, sa mise en scène, son cadrage, la lumière et l'ombre qu'il choisit, donne à voir. Au delà du réel, on est, comme le dit J. Molino, dans la logique d'une ressemblance avec le réel ou d'un substitut du réel.²² Il y a enfin l'historien qui regarde, qui saisit, comprend ou s'interroge et, dépassant les premières impressions, essaie d'analyser.

En disant cela, on en arrive au dernier point de convergence entre la photo et la mémoire, celui de la construction ou de la reconstruction. Si l'on accepte facilement l'idée que la mémoire est une reconstruction du passé, longtemps a prévalu et prévaut encore parfois l'idée que le cliché est objectif et qu'il renvoie à la réalité. Or, comme chacun sait, la photographie résulte de quatre composantes.

D'abord, elle nécessite un sujet pensant et consentant, du moins la plupart du temps,²³ qui devient par l'acte même de la photographie, objet photographié. Un appareil photographique ensuite, ce qui induit une technique, des procédés, des sujets et des manières de photographier, variables selon les époques. Il faut évidemment nuancer l'aspect figé et sévère des personnages qui, selon les époques et les techniques, doivent poser plus ou moins longuement devant l'objectif. Insister sur les contraintes techniques rappelle que les commentaires un peu rapides sur la «joie» des mariés lisible sur les clichés de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, peuvent conduire à de belles interprétations spécieuses. Troisième composante: un opérateur. Son statut, professionnel ou amateur, est variable, même si selon les époques, la distinction renvoie plus à l'utilisation du cliché, à son devenir ou à l'aspect économique de la photo qu'aux réelles distinctions de compétences. Enfin un public latent, qui est le sujet lui-même, sa famille et ses descendants, ou encore le chercheur qui, un certain nombre d'années après, travaille sur ces clichés et les analyse. Ce qui est vrai pour les clichés fixant des personnages l'est

aussi pour les paysages. Là, le choix du photographe est prioritaire. On en revient inévitablement au statut de cette source, trace du réel certes, mais trace «orientée».

LA PHOTO UNE TRACE «ORIENTÉE»

Si comme l'objet la photographie permet l'élaboration d'un discours, elle est aussi trace du réel. À la différence des autres catégories d'images, la photographie, malgré son caractère intrinsèquement subjectif, ne peut exister, ne peut être impressionnée que si le modèle a réellement existé devant l'objectif. Il n'y a pas recréation en laboratoire ou en atelier comme pour les peintures naturalistes, comme pour les récits fictionnels ou même descriptifs.

Une trace irremplaçable

C'est bien un de ses intérêts que d'être cet indice, de nous rappeler des éléments occultés, de vérifier la réalité de ce qui a existé et qui a définitivement disparu. En ce sens, elle prend le caractère d'un témoignage irremplaçable. Les clichés pris lors des inondations de 1957 dans le Queyras montrent les terres envahies, les ponts emportés, les maisons endommagées par le débordement torrentiel. Ils sont la trace matérielle du dommage, l'attestation du fait que la maison a été éventrée et envahie par la boue et les cailloux. Mais d'autres photos antérieures rappellent l'allure du village, l'allure des maisons avant la catastrophe.

Cette photo (fig. 4) a été prise à Saint-Véran (Hautes Alpes) au début du siècle lors d'une de ses collectes par H. Müller, fondateur du Musée dauphinois et premier ethnologue du Queyras. À la différence d'une grande partie de ses clichés, les personnages sont secondaires. Ici, visiblement, c'est l'habitat qu'il veut décrire. Ces hommes et ces enfants, installés en plein soleil de part et d'autre de la porte d'entrée, servent surtout à donner une idée de la taille des bâtiments. Le cliché cadre une des maisons tout en l'insérant dans le village. L'insistance porte notamment sur la disposition des maisons le long de la rue et sur deux caractéristiques dans l'organisation du village: la séparation et l'alignement des maisons et de leurs balcons face au soleil. Au-delà de l'allure très précise et singulière de ces constructions, c'est l'organisation

de la maison et des activités qui est ainsi lisible. Bien mieux que des descriptifs ou des relevés architecturaux, ou du moins en complément de ces autres sources, la photo permet de prendre en compte une réalité. D'abord, la taille imposante des maisons. Ces vastes bâtisses dont on ne voit que la façade et par la profondeur, le volume, ont une architecture remarquable. Une structure en bois domine le soubassement en pierre, composé de deux parties. La différence de hauteur et de couverture du toit (lauzes) permet d'envisager des fonctions différentes. Quoiqu'il en soit, la grande porte unique laisse comprendre un passage commun aux hommes et aux bêtes, qui correspond à la pratique connue pour cette région de la «cohabitation homme-animal».²⁴ Pour en revenir à la taille de la maison, elle est surtout manifeste avec la partie en bois que l'on nomme la «fuste». Celle-ci s'organise en deux ensembles: l'un fermé à l'arrière et l'autre ouvert, composé d'une série de balcons; le tout est recouvert d'un toit pentu en bardeaux. Les balcons ont une fonction évidente de lieu de séchage d'une récolte rentrée avant l'achèvement définitif de sa maturation (n'oublions pas que nous sommes ici dans un village situé à 2040 mètres d'altitude), alors que la partie close à l'arrière et au niveau du premier balcon, sert de lieu de stockage. La taille de la grange interroge. Si l'on compare ce type de maison avec celles présentes dans d'autres vallées de montagne, les explications classiques données sur la taille des maisons – la longueur de l'hiver et l'importance numérique des familles à héberger – laissent quelque peu perplexe. Il faut bien sûr pouvoir stocker quantité de foin et de récoltes pour nourrir bêtes et gens pendant l'hiver. Certes, la réalité hivernale est indiscutable, mais comment expliquer que dans des vallées, comme le Valgaudemar, où l'hiver présente la même durée et la même rigueur, les maisons soient de taille plus modeste. Si les granges présentent de tels volumes, c'est que les bêtes gardées durant l'hiver ne sont pas en nombre aussi réduit qu'annoncé. Or, c'est aussi durant l'hiver que l'on peut se dédier à une production marchande, les fromages. Observer ces maisons ne peut qu'amener à reconsidérer le niveau économique réel de leurs habitants. Deux dernières remarques pour terminer. Les parties construites présentent quelques différences. Ainsi la maison suivante offre une partie surajoutée en pierres. Elle donne l'impression d'une construction de type «urbain», avec quelques adaptations par rapport au modèle initial. Enfin, sur la partie du cliché opposée aux maisons, un poteau électrique indique l'installation de l'électricité dans le village dans ces premières années du XX^e siècle.

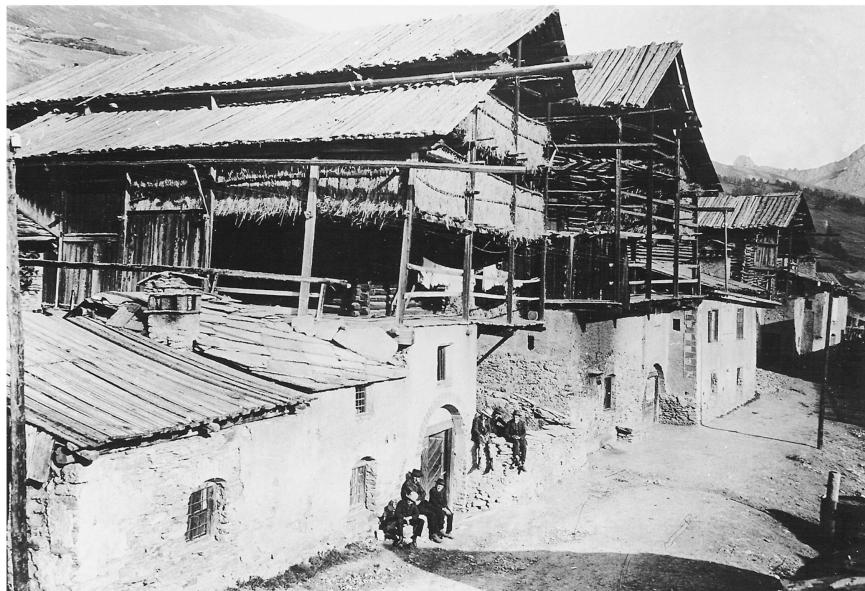


Fig. 4: *Une rue à Saint-Véran. Cliché H. Müller, collection Musée Dauphinois.*

Autre trace irremplaçable, celle que la photo garde des gestes disparus, des activités qui se sont transformées ou qui n'existent plus. On peut penser à certains clichés de la collection Martinotto (Musée dauphinois) qui saisissent par exemple le geste du faucheur, celui du maréchal-ferrand, un artisan essentiel du monde rural et urbain, ou celui du «retoucheur de photo». Avec cet exemple, le photographe se met en scène et témoigne du travail de correction esthétique apporté aux clichés et peut-être de correction tout court.²⁵ Saisis par le regard et l'appareil des frères Martinotto à des périodes différentes, ces personnages continuent à exister et à informer de pratiques, de savoir-faire d'une société d'un temps autre. Avec la disparition des usages et des compétences qui leur sont associées, ces clichés prennent le statut d'une véritable trace archéologique. Dans ces clichés, les frères Martinotto savent, en professionnels, faire ressortir outre la réalité du geste, (notamment la pesanteur et le rythme du faucheur) l'ambiance générale, que les qualités esthétiques contribuent à créer. Ainsi, la vapeur dégagée par la chaleur du fer travaillé pour être fixé sur le sabot du cheval entoure

ces hommes qui doivent agir vite et dont on mesure l'intensité et la force pour maintenir l'animal en place.

Il a beaucoup été question des transformations des paysages dont la photo est une des traces essentielles. On a beau insister sur le caractère récent de la croissance de Grenoble, la photo prise après la foire de 1925 le traduit concrètement. Elle marque combien le paysage est encore un paysage rural et inhabité et la superposition de clichés pris sous le même angle à différentes époques permet cette mesure du phénomène.

Une trace orientée: le regard des élites

Si la photo matérialise une réalité, elle en donne surtout une représentation, celle que son producteur veut donner consciemment ou inconsciemment. Photographier et se faire photographier n'est jamais neutre. On touche là à deux caractères de la photographie, sa fonction sociale et sa fonction symbolique. Derrière le papier glacé ou mat du cliché, ce sont des discours sur l'ordre des gens, des choses, du monde qui sont implicitement développés. Cela renvoie à une autre appréhension de la culture matérielle.

Les clichés conventionnels des cérémonies familiales (mariages, baptême) ou encore les clichés des individus, comme celui du notaire et juge de paix, en sont le meilleur exemple. On est vu, on se voit, on se montre. On est en situation, mais on ne dévoile pas le déroulement de la fête ou de la cérémonie, surtout pas leurs débordements. La photographie, sur ce point, est muette, comme le sont les archives enregistrant l'événement.²⁶ L'approche de ce thème est actuellement autre puisque les films, notamment les films familiaux, peuvent être tournés plus aisément par des amateurs en raison des évolutions techniques des caméras et des camescopes.²⁷

S'agissant des photos du XIX^e et du début du XX^e, lorsqu'elles ne concernent pas ces aspects familiaux, elles sont avant tout les représentations que veulent donner les élites du monde qu'elles connaissent, le leur, ou celui qu'elles découvrent, celui de la montagne (différence géographique, différence sociale). Les principaux corpus disponibles, notamment les collections du Musée dauphinois de Grenoble et de la Bibliothèque municipale de Grenoble, ou encore des archives départementales de l'Isère conservent des clichés qui sont le fait de photographes professionnels, de membres de la Sociétés de touristes du Dauphiné ou de celle des photographes amateurs



Fig. 5: *Une rue à Abriès. Cliché H. Ferrand, coll. Musée Dauphinois.*

du Dauphiné (SDAP). Tous, en cette période d'essor sans précédent du tourisme, des excursions et de l'alpinisme, viennent découvrir les nouveaux territoires à la mode. Parmi eux, citons à titre exemplaire les clichés des frères Martinotto, ceux d'H. Ferrand ou de R. Blanchard. Ce dernier parcourt, regarde et visualise les Alpes pour des raisons professionnelles, celles de rendre compte d'un phénomène géographique. Il y a là une matière très intéressante, très riche et peu exploitée selon la perspective évoquée.

Ce cliché (fig. 5) est intéressant par sa double dimension de trace et de regard. On peut, pour la même époque, saisir la différence d'habitat entre les deux villages du Queyras, Saint-Véran et Abriès. Ce dernier est situé dans la haute vallée du Guil (1600 mètres) alors que Saint-Véran est dans une vallée adjacente. L'allure des maisons au premier plan renvoie davantage à des modèles urbains, invitant à une autre lecture à la fois de la société et des activités des habitants. Ainsi, les maisons du premier plan ont été majoritairement reconstruites ou du moins réaménagées par les migrants du village ayant réussi dans le commerce à Marseille ou Lyon. Ce

cliché, daté de 1907, atteste aussi de l'allure du village avant qu'il ne soit complètement dévasté à la fois par les bombardements de la guerre en 1944 et par les inondations qui ont suivi en 1946 et 1957. Seuls les emplacements peuvent encore signaler l'organisation du bâti. Toutefois, ce que le photographe semble surtout vouloir montrer, si l'on se réfère à sa production à la fois photographique et écrite, c'est l'évolution en cours des villages de montagne et l'opposition entre des éléments de la modernité (certains habitats, la présence de l'électricité) et des pratiques qui lui apparaissent archaïques. À ce titre, il faut regarder très attentivement pour apercevoir, près du torrent, des femmes en train de laver leur linge. À proximité se trouve le chariot qui leur a servi à transporter leurs effets. Cette scène est le signe manifeste et étonnant de l'absence de laveoir dans le village et pour H. Ferrand, un autre signe du retard. Toutefois, la place laissée aux personnages reste, chez lui comme chez les autres, lointaine. Habituellement les photos de cette période ne font pas la part belle aux habitants. Les seuls représentés assez largement sont ceux que rencontrent ces élites, c'est à dire les guides et éventuellement leurs familles. En revanche, les photos de paysages sont abondantes sans compter celles des refuges et des hôtels où ont lieu les sorties.

Avec ce type de production, la photo non seulement reste très souvent aveugle mais elle redouble les écrits. Si l'on en juge par le regard que portent les photographes professionnels sur la montagne à travers leurs principaux clichés, leur représentation conforte celle des guides touristiques et celles des ouvrages. Ils ont rarement la vision d'un anthropologue. La montagne, sauf exception, est déjà le lieu de la nature préservée et un terrain de jeu pour les élites urbaines. À quelques différences près, les amateurs choisissent majoritairement comme sujet les sommets et les pratiques des excursionnistes plutôt qu'un reportage sur les habitants et les sociétés rencontrés. Ce ne sont pas ces thèmes qui intéressent ces pourvoyeurs de clichés. Ils les destinent d'ailleurs à l'animation des rencontres amicales au sein de chaque société et aux échanges de photos avec les autres associations régionales, à l'instar de ce que pratiquent les diverses sections du CAF.²⁸

J'ai signalé des exceptions.²⁹ Je me borne à deux exemples: H. Müller et C. Joisten ont, tous les deux, à 50 ans de distance, suivi une démarche d'ethnologues intéressés par la culture matérielle et porté un regard non complaisant mais bienveillant, dont leurs collections de photos rendent

compte. Ce sont leurs clichés qui gardent la mémoire et la trace de ces sociétés complètement transformées. À ce titre, leur production est non seulement essentielle mais ce gisement inexploité mérite une étude approfondie.

UNE SOURCE DÉLICATE À MANIPULER

On le comprend, si l'intérêt de cette source est indiscutable, elle n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes spécifiques et peu familiers aux historiens. Comme les images en général, les photographies se caractérisent par leur polysémie, ce qui explique la difficulté de leur analyse mais suggère aussi toute leur force.

En premier lieu, sans que cela soit un objectif ni une fin, il est capital de s'approprier un savoir minimum autour des techniques photographiques. Ce vocabulaire technique précis est un moyen de comprendre la façon dont, au cours des époques, la photographie a pu être réalisée: le support, l'éclairage, le cadrage, l'angle de prise de vue, le champ et sa profondeur, le hors champ, les plans, la manière de rendre le temps et le mouvement, etc... La maîtrise du vocabulaire et surtout des techniques de base ne cherche pas à s'inscrire dans une sémiologie de l'image, qui n'entre pas dans le propos des historiens. Il faut le comprendre comme une manière d'arriver à décrypter le cliché, à déconstruire la forme pour en analyser le sens. Cette connaissance minimale du langage photographique permet de dépasser les descriptions intuitives et impressionnistes, inhérentes à la première approche, et ainsi de ne pas en rester au stade d'une éventuelle fascination. Cette approche technique n'est pas la plus complexe et il existe à ce propos un certain nombre d'ouvrages facilement accessibles.³⁰

Ce travail de base intégré, le traitement d'une photo comme source ne diffère finalement pas de celui des autres types de document. On lui pose les mêmes questions: qu'est ce qui est dit, qu'est ce qui se dit, comment c'est dit, par qui et pour qui, comment et quand cela a été produit, perçu, quelles sont les connotations et les dénotations? Cela renvoie aux modèles, aux motifs, à ce qui est représenté à un moment donné, à la manière de les représenter. Ainsi il faut être attentif, toujours en fonction des périodes, à ce qui est exposé et ce qui est occulté, en terme de thématiques et de sujets. L'exceptionnel est aussi intéressant que la série. Les aspects esthétiques, toujours présents

ou sous-jacents, sont une donnée, celle de la manière dont le photographe a su saisir et choisir de traiter son sujet. C'est à partir de toutes ces questions que se mettent en place les éléments qui permettent l'analyse.

Une des difficultés réelles tient, notamment pour les photos anciennes, à la pauvreté des informations permettant de les identifier: auteur, lieu, commanditaire, sujet et surtout date. C'est un vrai problème pour historiciser les clichés. La solution passe par l'insertion du cliché dans un corpus; cela peut être un corpus qui porte sur le même sujet (comme les photos de mariage), sur la même période, la même région. Elle seule autorise les comparaisons. De manière tout aussi essentielle, l'analyse passe par la confrontation avec d'autres sources sur le même sujet. Cette complémentarité nécessaire et stimulante joue pour la photographie comme pour d'autres sources, au premier rang desquelles, la mémoire orale. Au final, il faut rester extrêmement prudent et modeste quant aux savoirs et aux données que l'on établit. Il faut toujours garder à l'esprit que ces derniers dépendent réellement des questions que nous aurons posées et des analyses faites.

CONCLUSION

Pour conclure, j'aimerais renforcer les raisons de ce plaidoyer «pro photo». Ce que disait M. Ferro en 1978 pour expliquer le faible intérêt des historiens pour l'image, reste pour la photographie d'actualité.³¹ Le discours de la photo, disait-il, présente une double impertinence: «celui de produire un discours autonome et celui de mettre en cause le dispositif et bien souvent le contenu du discours historique». C'est bien parce que ce type de production humaine bouscule des certitudes et nous interroge qu'il est, à mon sens, particulièrement et nécessairement stimulant dans notre quête de la réalité des sociétés passées.

NOTES

1 L. Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris 1932, p. 428.

2 Je parle évidemment pour le cas français.

3 Voir notamment l'ouvrage de C. Delporte, *Les crayons de la propagande: dessinateurs et dessin politique sous l'occupation*, Paris 1993.

4 J.-P. Azéma, F. Bédarida, *La France de années noires*, 2 vol., Paris 1993.

- 5 Les sources orales notamment.
- 6 Les «Rendez-vous de l'histoire» à Blois, 12–14 octobre 2001; le thème de l'année 2001, *L'homme et son environnement*.
- 7 Cf. la contribution dans ce numéro de *Histoire des Alpes* de J.-H. Papilloud.
- 8 Si l'on se réfère au modèle en place pour cette région depuis la fin du XIXe siècle. Puisque cette femme est présentée comme une habitante du Queyras, les références données le sont par rapport à la tenue de fête en vigueur à l'époque dans cette vallée.
- 9 Comme celle de H. de Balzac dans *Le médecin de campagne* ou encore les articles scientifiques et médicaux comme celui du Dr J.-A. Chabrand, *Du goître et du crétinisme endémiques et de leurs véritable causes*, Paris 1864.
- 10 N. Guidicci, *La philosophie du Mont-Blanc*, Paris 2000.
- 11 J.-N. Pelen, D. Travier, *L'image et le regard. Les Cévennes et la photographie: 1870–1930, iconographie de M. Sinic*, Montpellier 1993.
- 12 Chabrand (cf. note 9).
- 13 E. Le Roy Ladurie, «Préface» dans H. de Balzac, *Le médecin de campagne*, Paris, 4e édition, 1999 (1974), pp. 16.
- 14 Voir dans ce même numéro l'article de C. Annequin, «Peut-on écrire une vie quotidienne des peuples alpins dans l'Antiquité?»
- 15 Pour reprendre la notion d'*ethnotextes* telle qu'elle a été inventée par une équipe interdisciplinaire de l'université d'Aix en Provence, dans les années 1980, pour définir ces nouvelles approches et les sources associées. J.-C. Bouvier et al., *Tradition orale et identité culturelle, problèmes et méthodes*, Paris 1980.
- 16 Ce qui n'est plus le cas depuis les dernières inondations de 2000.
- 17 B. Mary, *La photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris 1993.
- 18 Qui doit donner lieu à une exposition en 2002.
- 19 Dans le cadre de la préparation de l'exposition. Enquêtes F. Deutch et V. Huss.
- 20 Hautes-Alpes. Il occupe aussi la charge de notaire.
- 21 L'indication pourrait aussi identifier Tours. Dans cette ville aussi est installée une autre fille qui également pratique le commerce.
- 22 J. Molino, «Une infinie diversité de traces, de formes, de conduites», *Ethnologie française. Usages de l'image* 24, 1994, pp. 177–185.
- 23 S'agissant des individus, pour les paysages, le problème ne se pose pas en ces termes.
- 24 Pour la description et la compréhension de l'architecture de ce type de maison, voir l'ouvrage magistral sur la question de M.-P. Mallé, *L'habitat du nord des Hautes-Alpes. Patrimoine architectural et mobilier*, sl. 1999.
- 25 Ce qui laisse reconstruire le côté récent des «manipulations» de l'image.
- 26 Registres de l'État-civil ou registres notariés. Il en est de même des articles insérés dans les journaux locaux avec photo et article conventionnels.
- 27 Voir une de nos recherches en cours sur les films familiaux des années 1950 de familles grenobloises.
- 28 Voir l'article de M.-F. Bois-Delatte, à paraître sur «la Société des Photographes amateurs du Dauphiné», *La Pierre et l'Ecrit*, Grenoble 2002.
- 29 Pour d'autres contextes, cf. les clichés particulièrement intéressants sur le Valais présentés par J.-H. Papilloud dans ce même volume.
- 30 Par exemple, M.-C. Vetraino-Soulard, *Lire une image: analyse du contenu iconique*, Paris 1993; J.-C. Fozza, A.-M. Garat, (dir.), *Petite fabrique de l'image*, Paris 1990; L. Gervreau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris 1994; P. Dubois, *L'acte photographique*, Paris 1991; R. Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris 1980; G. Freund, *Photographie et société*, Paris 1974.
- 31 M. Ferro, «Image», in J. Le Goff, (dir.), *La nouvelle histoire*, Retz 1978, p. 246.

Leere Seite
Blank page
Page vide