

LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENT HISTORIQUE, PARADOXE ET QUESTIONS DE POINT DE VUE ?

Une photographie, un document historique ?

Une demande exprimée à peu près en ces termes par M. le directeur des Archives du Cantal, est à l'origine de ce modeste essai tenté devant vous. Il s'agissait d'examiner la valeur historique de la photographie. Discuter en cette deuxième décennie du XXI^{ème} siècle de la légitimité de l'utilisation de photographies dans l'Histoire et dans les recherches historiques peut paraître aujourd'hui dépassé et sans justification. Rappelons-nous toutefois que débattre de cette même question il y a cinquante ou même quarante ans dans une assemblée comparable à la nôtre n'aurait sans doute guère rencontré d'opinion positive quant à la valeur historique de la Photographie.

Revenir sur le passé n'est pas l'essentiel de mon propos d'aujourd'hui, mais un très bref rappel n'est pas inutile. La photographie n'est pas née par hasard à une quelconque époque ; elle n'est pas non plus sortie d'un seul cerveau. Au début du XIX^{ème} siècle, les outils principaux étaient déjà connus : la chambre noire était depuis longtemps l'instrument des dessinateurs et des peintres. Le noircissement des sels d'argent donnait lieu à de nombreuses expérimentations, auxquelles il manquait la durabilité des résultats. La chimie était en pleine expansion pour y remédier. Fruits de récents savoirs exprimant les aspirations de sociétés nouvelles, les inventions se succèdent, entraînant de nouvelles mutations. Ainsi, dès l'origine de la Photographie, les daguerréotypes, premières images obtenues "sans la main de l'artiste," répondaient à la fois aux désirs et besoins des sociétés modernes «occidentales» et s'accompagnaient de procédés initiés par l'essor contemporain des sciences et de techniques physico-chimiques. La bourgeoisie conquérante souhaitant élargir sa propre représentation, et la société industrielle et scientifique qu'elle accompagnait, réclamaient des outils mécanisant et facilitant cette substitution au Réel.

Substitution, le mot est lancé : Dans ses interventions académiques de 1839 le savant François Arago prophétisa les immenses services qu'apporterait cette nouveauté offerte au monde avec ce fidèle substitut du réel. C'est en effet, par l'imitation et la reproduction du réel que la photographie conquiert si rapidement les pays, en commençant par les plus industrialisés. Une carte montrerait la fulgurance du succès. Les «miroirs qui se souviennent»¹ de Daguerre remplirent les salons des portraitistes. Rappelons les jugements cinglants du Poète de la modernité, contre les «adoreurs du soleil» et leur «triviale image», lui qui fut un modèle si bien interprété². Cette photographie métallique des plaqués d'argent fut vite supplantée par les papiers reproductibles directement par négatif-positif du Crayon de la Nature (*Pencil of Nature*) de William-Henry Fox Talbot et renouvelée par les perfectionnements concurrents, dont un certain Blanquart-Evrard industrialisa la fabrication. La plaque de verre enduite de diverses couches (albumine, collodion...) liant les sels photosensibles ainsi que le transfert d'image sur papier positif améliorèrent encore les rendements avant de laisser la place au gélatino-bromure d'argent, à la plaque de verre sèche, puis dès les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle, aux négatifs souples....

¹ Selon une appellation lyrique d'époque.

² Les portraits photographiques que firent Nadar et Carjat du poète Charles Baudelaire en disent beaucoup sur lui.

Confortée, facilitée par l'évolution technique, c'est donc tout d'abord par son pouvoir référentiel que la photographie s'imposa. Le rôle de servante, elle le joua pour les sciences, pour copier les hiéroglyphes et l'épigraphie, photographier les monuments. Elle le remplit aussi dans le domaine des convenances avec la carte de visite³. C'est, autour de 1850, l'époque des albums du «Grand Tour» en Grèce, Égypte, Moyen Orient. C'est aussi l'époque de la mission héliographique de la Commission des Monuments historiques. L'influence des «nouvelles images d'alors» sur l'architecture, l'urbanisme, sur le style de vie est indéniable.

Mais qui réalisait alors les photographies ? Souvent des artistes comme Baldus, Le Gray, des élèves de Paul Delaroche célèbre peintre-professeur, auquel on prête la prédiction du remplacement d'une certaine peinture par la Photographie. Charles Nègre, plus connu aujourd'hui en tant que photographe que comme peintre⁴, pouvait prétendre que lorsqu'on ne lui précisait pas le contenu de la commande de photographie, il pouvait faire du «Pittoresque» (traduisez «Pictural»). Il représente bien cette ambiguïté de la Photo. Sujette au *Hic et Nunc*, elle est pourtant soumise à celui qui la produit⁵. Sa malléabilité, cette double qualité qu'elle a de pouvoir être considérée comme une présentation automatisée et fidèle de ce qui est convenu d'appeler le réel, mais aussi comme un moyen d'expression personnel et original, coexistent donc clairement dans la photographie dès sa genèse. Cela ne va pas sans engendrer des oppositions. Toute son histoire sera animée par cette alternative. Le crédit qu'on attribue aux productions photographiques sera fortement conditionné par cette dualité.

C'est le paradoxe de la photographie, qui lui doit ses contradicteurs principaux, ceux qui lui dénie toute crédibilité et la cantonnent au strict rôle d'illustration. Les juristes apportaient en effet un argument de poids en refusant aux photographies la valeur probatoire, qu'ils n'accordaient qu'au témoignage conforté ou à l'écrit. Dans de très rares cas, une photographie a pu emporter la conviction à titre de forte présomption. L'argumentation ne souffrait guère de défaut. Venant eux aussi essentiellement du monde de l'écrit, les historiens en furent particulièrement influencés jusqu'à une époque relativement récente. Restant méfiants à l'égard des images, ils ne reconnaissaient quelque crédit à des photographies que lorsqu'elles étaient fortement conceptualisées comme les cartes et plans et les blasons⁶, par exemple.

Le travail de l'historien comprend aussi⁷ l'action de poser des questions d'aujourd'hui à ce que le monde d'hier nous a laissé comme traces. Or ces traces, qui constituent le matériau de l'étude, n'avaient pas été produites pour les recherches historiques, mais dans d'autres buts existentiels. Figuraient d'abord les traces écrites, sur lesquelles d'ailleurs l'historien avait dû opérer un classement selon le mode de production. Il avait aussi pratiqué des jugements de valeurs, attribuant pour ainsi dire des brevets de crédibilité tenant lieu de critère de valeur historique. Les sources se distinguaient donc selon qu'elles étaient : manuscrites, ou

³ Ces petites photographies collées sur carton n'ont pas eu comme seule vertu d'orne les albums familiaux., ou de peupler les collections de personnalités popularisées par quelques firmes comme Félix Potin. Les Archives des Affaires étrangères achetèrent un album qui servait dans une ambassade comme « Thrombinoscope » portant l'identification des personnes.

⁴ Qu'il était pourtant. Le premier de la lignée des photographes PARRY à Aurillac, Léger (1856-1921) est qualifié de «peintre d'Histoire» dans son acte de mariage et le verso des «cartes de visite» qu'il produisait mentionnent « Peintre et photographe ».

⁵ Et aussi en anticipant à ce qui viendra plus loin, elle est soumise à celui qui la regarde, à celui que la diffuse, à celui qui en parle...

⁶ Qui sont ordinairement désignées par la locution de «documents figurés». Notons que le mot document est ici employé. En ce qui concerne les sceaux, seuls objets qui recueillirent toute l'attention des historiens, c'est aussi à leur conceptualisation qu'ils doivent cette créance.

⁷ Mais pas uniquement : il englobe aussi d'autres démarches pour sélectionner, établir des constantes, évoquer aussi...

imprimées ; sources narratives ; archives, officielles ou privées... Reconnaissons à chaque catégorie qu'elle privilégie le point de vue essentiel de l'activité dont elle garde la trace. Le fait de reconnaître cela, d'en tenir compte dans l'élaboration de la conclusion du travail constituait un garant de la valeur de la recherche. Même si l'objectivité absolue est impossible, ces distinctions contribuent à apporter une nécessaire neutralité de jugement. Envers le document, des pratiques sont apparues, qui ont été codifiées et que l'on a souvent regroupées sous le titre de «sciences auxiliaires de l'histoire» ; elles englobent à la fois la connaissance de la compréhension de la teneur, et les modalités de la critique interne⁸ et externe⁹ du document.

L'oeuvre d'art posant des problèmes spécifiques hors de ces catégories, l'historien lui reconnaissait pourtant une qualité de témoignage direct d'un temps passé, mais encore proche de l'illustration, ce qui lui fit accepter qu'elle devienne une discipline à part, exercée par les «Historiens d'Art». La construction tout à fait intéressante et novatrice de l'un d'entre eux, Henri Focillon qui, entre les deux guerres mondiales, créa l'Histoire des formes, témoignait d'un grand changement¹⁰. Les archéologues, eux, scrutaient depuis longtemps les traces matérielles, les objets, les images. Ils en étaient arrivés à considérer une campagne de fouilles comme la lecture d'un livre qui exigeait un examen d'autant plus méthodique que sa lecture, étant la plupart du temps destructive, empêcherait une seconde consultation. L'historien trouvant dans leurs travaux des sources méticuleusement établies, indispensables à ses propres investigations, reconnut leur entrée dans le domaine de ses recherches rétrospectives.

Au XX^{ème} siècle, les travaux de Braudel, de Labrousse... et ce que l'on a appelé l'«École des Annales», Marc Ferro et les professeurs de l'«École d'Aix-en-Provence» tels que Maurice Agulhon, Michel Vovelle... élargirent encore le champ historique en y intégrant des préoccupations ethnologiques et des «monuments» non écrits, leur reconnaissant une valeur de document. Les photographies d'avant guerre, devenant alors témoignage de mondes disparus, entraient ainsi dans les territoires de l'historien¹¹.

En 2001 l'historien et conservateur au Musée national d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou), Clément Chéroux, écrivait : «La photographie s'extrait des marges dans lesquelles l'histoire l'avait reléguée et devient... une nouvelle source à critiquer¹².» Le temps des doutes concernant les intérêts culturels et historiques de ces sources est révolu.

Cela coïncidait avec une période de changement, de reconstruction, d'ouverture, de sortie des désastres sinistres de guerre¹³. Avec le temps et la naissance d'un nouveau besoin de culture¹⁴, l'écrit a perdu de sa suprématie. Le champ culturel s'est ouvert aux autres

⁸ Appartenant matériellement au document : support, type d'écriture...

⁹ Ce que l'on peut savoir, déduire du document, par connaissance extérieure à lui-même.

¹⁰ L'oeuvre d'André Malraux, avec notamment « les Voix du Silence, le Musée imaginaire », les publications de la collection qu'il créa sous le titre « L'Univers des Formes », est aussi un jalon et un signe des changements.

¹¹ Qui englobèrent des masses énormes de documents si l'on considère toutes les photographies prises dans tous les continents, sur et sous tous les océans et les mers.

¹² *Bulletin de la Société française de Photographie (B.S.F.P.)*, trimestriel, 147^e année, 7^e série, n° 10 (mars 2001). Voir l'intéressant article intitulé "Voir / Ne pas voir l'histoire", par MM. R. Perthuisot, P.-L. Roubert, contenant des propos de Clément Chéroux.

¹³ Ce changement avait déjà commencé avant la deuxième guerre mondiale. Dans «Photographie vision du monde» (Arts et Métiers Graphiques, n° 16 [1930]), Waldemar George écrivait : « Notre siècle sera l'âge d'or de la photographie. L'image, cette manifestation de l'idiome visuel, triomphe du style écrit, cette traduction abstraite de la pensée ».

¹⁴ Est-il nécessaire de souligner la coïncidence de ces changements et leur reconnaissance officielle par la fondation en 1959 par et pour le même André Malraux du Ministère des Affaires culturelles ?

expressions sonores et visuelles. Celles-ci, relayées par les moyens de communication de masse, ont encore conquis du terrain¹⁵.

Arrêtons-nous un court instant pour évoquer brièvement une correspondance de notre région sur ce plan avec cette évolution évoquée. Il y eut en effet ici, dans le Cantal, des initiatives pionnières, dont certaines portent encore des fruits.

La Photothèque cantalienne existait déjà depuis 1958 et fut officiellement déclarée en 1964 comme association. Amarrée aux Archives départementales, elle était certes plus naturellement dirigée à cette époque sur les sites et les monuments¹⁶. En outre, l'attachement toujours vivace des habitants à «leur ville», à «leurs paysages», renouvelé, avait motivé des réalisations populaires et quelques rénovations urbaines.

La reconnaissance du destin esthétique de la Photographie avait débuté en France dans les années 1960¹⁷. La curiosité à l'égard de ce mode d'expression contribua à faire naître, notamment dès la fin de la décennie 1970 de la part des édiles de la Ville d'Aurillac, des initiatives¹⁸ qui ont duré un temps et dont on peut retrouver une suite significative dans les activités actuelles des musées, des archives, et des autres institutions et associations, ainsi que dans les publications et les manifestations publiques. De talentueux acteurs ont émergé qui trouvent les lieux pour exposer leurs oeuvres¹⁹.

Quant à l'équipe des Archives départementales, très bien animée, de mieux en mieux au fait des nouvelles techniques, en promouvant constamment des rencontres d'initiatives associatives, elle constitue une plaque tournante des nouvelles expressions visuelles et sonores, renforçant ainsi les ressources de la recherche historique.

Des témoins de cette évolution évoquée aujourd'hui existent : l'exemple que présente le livre «La Famille Parry : Trois générations de photographes à Aurillac»²⁰ est clair. Le texte de Vincent Flauraud, alors jeune historien devenu depuis professeur à l'université de Clermont-Ferrand, et qui préside la Société de la Haute-Auvergne, en est une démonstration complète, très convaincante et agréable à lire. Précédant les images fort bien reproduites, le résumé de l'histoire est là, celle du médium lui-même, celle des personnes qui pratiquaient le métier, des clients qui en bénéficiaient... Les évolutions sociales exigent des réponses de la part de ces petites entreprises et conditionnent leur survie. Avec ses deux types d'image (familiale et ethnologique), le résultat de cette activité, une «collection»,²¹ a été heureusement conservée. C'est, conclut, Vincent Flauraud, un véritable «lieu de mémoire», suivant le concept cher à l'historien Pierre Nora.²²

¹⁵ De façon peut-être excessive, au point parfois que leur prépondérance favorise la passivité en endormant l'effort et l'esprit critique !

¹⁶ Rappelons l'apport exemplaire de l'iconographie photographique dans les travaux de Léonce Bouyssou, en particulier dans son livre sur les Retables de Haute-Auvergne, qui constitue un modèle de méthodologie.

¹⁷ L'influence de l'Amérique a souvent été notée; à juste titre, bien qu'elle ne fut pas le seul moteur.

¹⁸ Une association pour le développement de la Culture à Aurillac, créée alors, oeuvrait en liaison avec le musée de la Ville, qui disposait d'espaces dans le Centre-ville, en organisant des expositions, des stages. La presse régionale et nationale s'en faisait l'écho.

¹⁹ Prenons l'exemple actuel du photographe Pierre Soissons, dont l'activité incessante apporte beaucoup à sa région d'élection et qui doit, sous l'égide du Musée d'Art et d'Archéologie, présenter très prochainement (le 14 octobre 2011) à Aurillac une nouvelle exposition dans l'Espace de la Sellerie consacré à la Photographie.

²⁰ Catalogue de l'exposition du 16 octobre au 14 décembre 1991, édité par le Centre de Développement Culturel-Aurillac/La Sellerie, et le Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac, avec le concours du Ministère de la Culture..., imprimé par Champagnac, 1991. 108 p. ill.

²¹ Ou plutôt un fonds d'archives.

²² Et selon la citation qu'en donne Vincent Flauraud «...un lieu double, un lieu d'excès clos sur lui-même, fermé sur son identité et ramassé sur son nom, mais constamment ouvert sur l'étendue de ses significations».

Fermons provisoirement cette parenthèse.

Après avoir examiné certaines des conditions qui ont pu éloigner la photographie de son utilisation comme document à part entière, envisageons dans ce deuxième point les conditions qui peuvent lui assurer ce rôle et cette qualité. Prudent par nature et expérience, ce même historien, Clément Chéroux, que nous avons cité plus haut, tempère pourtant quelque peu, son premier optimisme quand il écrit²³ : «l'image photographique ne pourra être document pour l'histoire qu'à condition d'être considérée et traitée avec autant de précautions que tout autre matériau historique (écrit ou oral).» C'est l'évidence même : comme les autres matériaux de recherche, les "photos" n'ont la plupart du temps pas été réalisées elles non plus pour devenir sources de l'histoire. Et il faut en plus, en matière d'images, prendre des précautions spéciales correspondant à leur nature.

Si l'on parle de la profession, il faut d'abord distinguer des genres de métiers photographiques : le portrait, le reportage la mode, la publicité, le catalogue, le paysage, la carte postale, la photographie animalière, autant de métiers qui se subdivisent parfois, en spécialités : reportage industriel, photojournalisme,... chacune, exercée selon la clientèle, le savoir-faire, la déontologie Et dans tout cela il ne faut pas oublier que le professionnel qui exerce ce métier est avant tout un photographe, c'est-à-dire un individu qui choisit ses angles²⁴ de vision, son «point de vue»²⁵. Son travail ne se limite donc pas à livrer un témoignage transparent, mais relève d'une activité éminemment personnelle. La photographie a souvent été rapprochée de l'écriture littéraire. Et pour compliquer le tableau, cet individualisme jaloux ne se contente pas d'être l'apanage des professionnels, mais a contaminé bon nombre d'amateurs avertis, qui, eux aussi, peuvent laisser des documents intéressants.

Avant de quitter le monde à 99 ans, le photographe Willy Ronis, pensait que le plus important pour lui était d'«avoir le regard de sa propre sincérité.» Fruits d'une vision personnelle, volontaire, souvent jalousement dérobées au réel, les photographies permettent la comparaison, la confrontation avec d'autres sources et fournissent un fertile matériel d'étude que l'on peut revisiter. Moins suspects que d'autres de fournir une preuve, puisque cette fonction leur a été refusée une fois pour toutes par les gens de Justice, les photographes apportent d'originales informations, parfois même, "le point de vue du délinquant"²⁶ travaillant "à l'imparfait de l'objectif"²⁷. Regard certaines fois volé, la «photo» peut y prendre une authenticité particulière, de ce fait irremplaçable. Ne résistons pas à citer ici en note un propos dans lequel Brassai évoquait tous les photographes et pas seulement les paparazzi indéliçats²⁸. Ses lignes savoureuses englobent toutes les vraies photographies²⁹. Il faut bien supposer que les fruits de ces regards parfois pris à l'insu du modèle et même quelquefois du

²³ Dans ce même "Bulletin de la Société française de Photographie", cité, note 11.

²⁴ «Je sais où je ne veux pas me placer quand j'entre quelque part» me disait le photographe Patrice Bouvier.

²⁵ Cette locution était déjà celle qu'avait choisi Nicéphore Niépce pour définir une de ses premières images, *le point de vue* [de son domaine campagnard] *des Gras*.

²⁶ Termes donnés par Robert Doisneau à sa préface du manuel de Pierre FRÉMOND.- *Le Droit de la photographie*. 1ère édition.- Paris, Dalloz, Toulouse, F. Boisseau, impr., 1973.- X-566 p. (Coll. Manuels Dalloz de Droit usuel).

²⁷ Selon les mots de Jacques Prévert que Robert Doisneau donna pour titre à l'un de ses derniers ouvrages, paru en 1989 aux Editions Belfond, à Paris, puis aux éditions Babel, Actes Sud, en 1995.

²⁸ «Nous autres photographes» a dit Brassai «*sommes une engeance de voyous, de voyeurs. Nous sommes partout où l'on ne nous désire pas : nous trahissons des secrets que l'on ne nous confiait pas, nous épions sans vergogne ce qui ne nous regarde pas et nous nous approprions ce qui ne nous appartient pas. Et à la longue, nous nous retrouvons les receleurs de toute la richesse d'un monde que nous avons détourné...*» Le trésor qu'il évoque ne constitue pas en outre le seul apport de ces vues dérobées.

²⁹ Y comprises naturellement celles que possèdent de nombreux fonds d'archives.

photographe, qui les retrouve ensuite sur ses planches-contact, peuvent avoir une autre puissance sur le temps, au point de permettre des retours en arrière ou plus exactement ces va-et-vient à travers le temps, qu'évoque l'historienne Arlette Farge³⁰.

Tout ceci explique bien un peu, avouons le, la méfiance que manifestèrent longtemps les historiens devant un tel trésor !. Maintenant qu'ils ont cessé de s'en défier, il leur reste bien des moyens pour tirer de ce document photographique un réel trésor exploitable³¹. Tout d'abord, rechercher une familiarité directe ou indirecte avec les auteurs photographes, avec la connaissance de la place que ceux-ci se sont attribuée et de celle qui leur est reconnue au sein de leur médium. Ces savoirs, outre qu'ils ont souvent servi de signes de reconnaissance convenus des photographes et des connaisseurs de photographie, apparaissent comme des ingrédients indispensables de tout travail sur les photographies ; ils sont tout aussi importants à connaître que les principes d'identification des procédés et les spécifications utiles à la conservation de leur production. Il est indispensable de connaître aujourd'hui, les contextes historique, économique, culturel, technique, dans lesquels furent produites les images qui doivent être étudiées, même s'il faut déployer des efforts importants pour y arriver. Expositions, rencontres, festivals, lecture des ouvrages, publications périodiques, offrent des instruments efficaces. Cela implique aussi la fréquentation et la constitution de bibliothèques, la souscription d'abonnements, l'achat de publications spécialisées sur l'image³². Il existe actuellement suffisamment de bonnes monographies, de manuels, pour connaître l'histoire de la Photographie³³.

À notre époque où le même support porte et mène au loin en un clic la totalité de nos expressions : l'écrit, le son, l'image fixe, animée, sonorisée, que devient la photographie ? Elle est souple, elle est malléable, certes ; elle prend les habits de l'époque. Dans les pays industrialisés et en fournissant des moyens, la photographie numérique s'est glissée dans les pratiques journalistiques ; et la photo a presque fini de conquérir toute l'humanité. Serait-elle l'expression visuelle pour tout le monde ? Serait-elle devenue l'ouverture à l'art pour tous : des grands parents aux petits-enfants ? Elle n'a rien perdu désormais, il est vrai, de sa précision, bien au contraire, la numérisation ayant même apporté des qualités supérieures. Elle y a même gagné une survie nous a-t-on répété et peut reproduire les anciennes images et prolonger en quelque sorte leur existence... Tout ceci est bien, malgré le fait qu'il n'est guère fait mention cependant des risques encourus et des coûts impliqués..

Les changements intervenus dans la photographie ne sont pas que des changements techniques. Il ne faudrait pas sous-estimer les nouvelles modes dans la construction et la diffusion des fictions. Ces modes sont les mêmes dans l'image fixe, dans l'image animée et sonorisée et aussi dans la littérature. Ce mouvement vers la dématérialisation des expressions, voire des expériences, dont participe la photographie, vient comme toujours en temps opportun. Les changements sont souhaités plus ou moins clairement avant d'émerger. Des

³⁰ FARGE (Arlette).-*La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel Aviv*.- Paris Editions du Seuil (coll. «Fiction et C^{ie}», 2000, 160 p.

³¹ Qui compléteront l'arsenal déjà évoqué de leur examen critique.

³² Scientifiques ou réservées au grand public toutes les sources de documentation peuvent, moyennant contrôle, être sollicitées, les références qu'indique notre résumé illustrent suffisamment ce fait.

³³ La littérature étant tellement dense, les noms de Michel FRIZOT et de Jean-Claude LEMAGNY suffiraient à une première approche comme auteurs de manuels. Plus récemment, Quentin BAJAC, conservateur au Musée National d'Art Moderne a publié *La Photographie. Du Daguerrotypage à l'image numérique*. Sous deux formes : en trois petits numéros successifs de la Collection Découvertes Gallimard et aussi en un seul volume sous reliure souple.- Paris, Gallimard, imprimé en France par IME, 2010. 384 p. J'y ajoute volontiers la réflexion originale de Louis MESPLÉ dans *L'Aventure de la Photographie contemporaine de 1945 à nos jours*.- Paris, Éditions du Chêne, 2006, 256 p. Pour évoquer des débats plus ciblés, n'oublions pas de recommander la lecture des revues et au premier rang d'entre elles *Études photographiques*, de la Société française de Photographie. Les catalogues d'exposition et la suite que constitue «Photo Poche» sont irremplaçables.

signes avant-coureurs les précédent. Les «nouvelles images» anticipent l'irruption des nouvelles techniques.

Mais qu'en est il du photographe, qu'il convient de connaître si l'on veut utiliser son message pour l'Histoire ? "*L'être photographe*", comme l'appelle Raymond Depardon³⁴, a-t-il changé ou non ? Son mode d'existence certes a été bouleversé, sa profession souvent endommagée, sinon sinistrée. Ces praticiens ont pu subir des dommages dus aux évolutions survenues dans la société et aux changements des techniques³⁵. Mais cette sensibilité farouchement individuelle qui est le signe distinctif du photographe demeure et pousse à répondre par la négative. La vie a changé, la campagne a changé et la rue aussi. On ne peut sans nul doute plus faire ces images mouvantes et dansantes que donnait Gilles Caron³⁶ dans les années 1960, mais reste au photographe cette passion d'être là, dans telle ou telle situation, de saisir ce qu'on y trouve, de le montrer. Observateur engagé depuis longtemps, Jean-François Leroy, préconiserait la curiosité et l'attachement attentif aux photographes qui témoignent véritablement et sur place, à ceux qui «n'ont pas le droit au conditionnel» de la communication manipulée actuelle. Le message de ce directeur & fondateur du festival international de Perpignan «Visa pour l'image», vaut sans doute en premier lieu pour les productions du Photojournalisme, mais reste valable pour tous les photographes dont la production essentiellement documentaire est constante et authentique. Refusant de trop alourdir cet essai nous choisissons de citer quelques exemples de présentation de photographies³⁷, qui pourraient en inspirer d'autres :

Le premier est pris dans une note rédigée à propos du travail photographique de Jacques Windenberger né en 1935³⁸ : Au départ, journaliste rédacteur [et donc homme de l'écrit] de la presse quotidienne, dans sa ville natale de Bourg-en-Bresse, il devient journaliste reporter photographe pour l'agence Keystone, puis, dans la région parisienne, à Sarcelles et, durant cinq ans dans les campagnes françaises pour le journal du Centre national des jeunes agriculteurs. Tout ceci était entrecoupé de périodes de reportages à l'étranger. Spécialiste sa vie durant des questions sociales, il s'installe dans le Midi de la France, pour couvrir le chantier du «complexe industrialo portuaire» de Fos-sur-Mer et dans l'agglomération marseillaise. N'ayant jamais cessé de réfléchir sur son métier, ses développements et enrichissements, il en tire la matière de ses ouvrages³⁹. Il enseigna durant dix ans, notamment au sein de l'Université de Provence.

³⁴ DEPARDON (Raymond).- *L'Être photographe : Entretiens avec Christian Caujolle*.- La Tour-d'Aigues, le Moulin du château (Vaucluse, imprimé sur les presses de Corlet à Condé-sur-Noireau (Calvados), 2007. 76 p., page 48.

³⁵ Sur ce plan là le photographe sait parfois d'ailleurs encore revenir à l'«argentique» pour matérialiser certaines sensations, certaines expériences, avec il est vrai des visées esthétiques le plus souvent. Les difficultés et la précarité des emplois peuvent lui faire prendre un autre métier pour assurer «la matérielle».

³⁶ Il disparut au Cambodge en 1970. Tout le monde ou presque garde au moins en mémoire son image de Daniel Cohn Bendit et du policier devant la Sorbonne en 1968. Aurait-on oublié celle du Biafra ou celle du militaire dans le Sinaï lors de la guerre des six jours ? Une association se consacre au souvenir de son oeuvre.

³⁷ *La Pierre et le seigle : Histoire des habitants de Villefranche-de-Rouergue racontée par les photographies d'amateurs et les albums de famille, 1860 - 1950*. Album composé et légendé par Bernard Dufour et précédé d'une étude d'Emmanuel Le Roy-Ladurie.- Paris, Seuil, Tours, Imprimerie Mame, 1977. 144 p., peut être cité parmi les premiers modèles de ce genre d'étude.

³⁸ Pour le Congrès National des Sociétés savantes organisé à Arles par le Comité des Travaux Historiques et Scientifiques (C.T.H.S.), en avril 2007.

³⁹ Depuis 1965, Jacques Windenberger publia notamment : *La Photographie, moyen d'expression et instrument de démocratie* ; *Temps de pause : 40 ans de photographie documentaire, 1958 - 1998* ; *Images de Marseille : Question de fraternité (1994)* ; *Est-ce ainsi que les gens vivent ? Chronique documentaire, 1969 - 2002* (en 2005) ; *Porto Allègre , les voix de la démocratie* (texte d'Estelle Granet, Éditions Charles Léopold Mayer, en 2005).

Construisant dans la durée, dans l'enracinement, son travail de témoin, Windenberger parvenait encore à transmettre ses réflexions sur la photographie et sur la sienne propre, communiquant ses images à des chercheurs en sciences humaines, qui lui apportaient leurs propres commentaires pour ses livres. Son œuvre de témoin s'en trouvait enrichie et montre clairement qu'il prit constamment au sérieux la phrase d'Umberto Eco : « *Une civilisation démocratique ne se sauvera que si elle fait du langage de l'image une provocation à la réflexion et non une invite à l'hypnose...* ».

Jacques Windenberger a déposé à Paris, à la Bibliothèque Publique d'information du Centre Georges Pompidou, 9000 de ses images réalisées entre 1960 et 2000. Il a cédé en 2007 son fonds de photographies (400.000 clichés), couvrant un demi-siècle (1956-2008), aux Archives départementales des Bouches du Rhône, à Marseille, ce qui a enfin donné lieu à la publication en juin 2011 de « *Un Même monde* ». ⁴⁰

Le deuxième exemple est un livre publié géographiquement plus près de nous, en juin 2009 par les Archives départementales de la Lozère. « *Robert Père et Fils, photographes en Lozère de 1905 à 1987* » ⁴¹, est une présentation réussie, de productions photographiques de façon à faciliter leur utilisation par les historiens. Les auteurs de l'ouvrage, Nathalie Mercier et Alain Laurans, laissant à d'autre le soin de mener l'étude historique ont « désiré apporter aux lecteurs et aux historiens une information sur les deux photographes, Marius Robert, le père et son premier fils et successeur, Robert Robert, ainsi que sur les conditions d'exercice de leur métier, notamment de leur pratique de photographe ambulant, en replaçant ⁴² leur activité régionale dans une histoire générale de la Photographie... ». Divisé en thèmes qu'un ingénieux artifice de sous-exposition de la reproduction de leur première image signale à l'attention du lecteur, cet ouvrage met l'accent sur les exigences de ce métier, son évolution.

Charles-Henri Favrod, citoyen suisse, journaliste, écrivain, éditeur, conteur extraordinaire, créateur de revue, de galerie, de musée, collectionneur, qui respire la photographie et nous inspire le bonheur de le suivre... a écrit : « Il faut faire l'histoire de la photographie d'abord parce qu'elle est la photographie de l'Histoire... » ⁴³ Et encore plus loin dans cet excellent livre : « Je pense que les photographes sont, comme on le dit en musique, des interprètes du monde. Ils jouent des éléments de la grande partition. Ils le font avec plus ou moins de génie, plus ou moins de brio, parfois d'humour, en général de générosité. » ⁴⁴. Ces propos s'il n'ont pas encore convaincu tout le monde, soulignent bien le « Génie de la Photographie » et la vertu de ses pratiquants.

Michel Quétin, octobre 2011, Aurillac.

⁴⁰ Aux Éditions Images en Manœuvre (432 pages), avec des commentaires de l'historien Jean-Marie Guillon.

⁴¹ Par Nathalie Mercier, photographe, avec la participation d'Alain Laurans, sous la direction de Jean-Christophe Labadie.- Mende, Archives départementales de la Lozère, Condé-sur-Noireau (Calvados), imprimé sur les presses de l'imprimerie Corlet, 2009, 190 p. ill., couv. ill. en coul.

⁴² De façon toute personnelle et savoureuse.

⁴³ FAVROD (Charles Henri) et FOVANNA (Christophe).- *Comme dans un miroir : entretiens sur la Photographie*.- Collion (suisse), Édition infolio (collection Archigraphy Poche), imprimé en Espagne par Novoprint, 2010. 416 p., ouvrage cité, page 89

⁴⁴ FAVROD (Charles Henri) et FOVANNA (Christophe).- *Comme dans un miroir*, ouvrage cité, page 279.