

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

Parcours - cultures de l'écrit et de l'image

Les fonds photographiques documentaires dans les institutions locales : un enjeu de conservation pour la mémoire

Mahély Corrieu

Sous la direction de Elli Doukariidou
Docteur en histoire de l'art moderne – Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, Mme Elli Doulkaridou, pour ses précieux conseils, ses encouragements et son soutien lors de ces mois de travail. Sa bienveillance et sa gentillesse m'ont beaucoup rassuré et permis d'aller au bout de ce mémoire.



Je remercie également Fabienne Henryot, qui a su me guider au début de ce projet et qui m'a apporté des pistes de recherches très intéressantes.

De plus, je remercie les musées, archives et bibliothèques que j'ai contactés pour mon travail de recherche. Le temps qu'ils m'ont accordé et la qualité de leurs réponses ont été essentiels pour ma réflexion. Je remercie notamment Mme Imbert et Mme Julliard des archives municipales d'Orange, Mme Delavallée du musée des musiques populaires de Montluçon, Mme Gerbe des archives départementales de l'Ain, Mr Caraco et Mr Rassaert de la bibliothèque municipale de Lyon et Mme Prud'homme du musée de Bretagne. Ils m'ont tous répondu avec gentillesse et se sont montrés disponibles et précis dans leurs réponses.

Une pensée particulière pour ma sœur, Alexia Corrieu, qui n'a cessé de me motiver pendant ma période de recherche et m'a apporté de précieux conseils lors de sa relecture rigoureuse.

Je remercie également mon père pour sa relecture attentive, ses suggestions et son soutien, ainsi que ma mère pour sa présence pendant toutes les étapes de la rédaction de ce mémoire.

Je tiens également à remercier Tristan Corcel pour nos échanges et son soutien.

Je remercie Mathilde Arrami, ma camarade de cours et de mémoire, avec qui j'ai partagé cette année de cours particulière.

Merci à Cloé Trochon pour ses encouragements au quotidien.

Enfin, merci à Rafaël Messiez.

Résumé :

Les fonds photographiques conservés dans les localités sont parfois composés d'images « documentaires » intéressantes pour l'histoire des habitants et leur ville. Conserver ces fonds est un enjeu majeur pour remplir les missions principales des institutions de conservation, à savoir protéger et transmettre la mémoire.

Descripteurs : Photographie – Documentation – Localités – Institutions de conservation – Indexation collaborative

Abstract :

The photographic collections preserved in localities are sometimes composed of "documentary" images that are interesting for the history of the inhabitants and their city. Preserving these collections is a major challenge in order to realize the main missions of conservation institutions, to protect and transmit memory.

Keywords : Photography – Documentation – Local – Conservation institution – Collaborative indexing.

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

OU



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par
courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE 1 : LE PAYSAGE DOCUMENTAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE EN FRANCE : UN ENJEU DE CONSERVATION.....	13
1 / L'évolution vers une vision à caractère historique de la photographie	13
<i>A) Le médium photographique</i>	<i>13</i>
<i>B / La patrimonialisation et le « principe d'historicité ».....</i>	<i>16</i>
<i>C)La photographie documentaire</i>	<i>18</i>
2/ Pourquoi conserver ces fonds ?	25
<i>A / L'image devient archive : l'impact du temps sur sa valeur</i>	<i>25</i>
<i>B / Mémoire et histoire locale : les exemples de fonds</i>	<i>29</i>
CHAPITRE 2 : LA GESTION DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES DOCUMENTAIRES.....	35
1 / La collecte : vers quelles institutions ?.....	35
<i>A / Une pluralité d'institutions</i>	<i>35</i>
<i>B / Différents modes d'acquisition.....</i>	<i>38</i>
<i>C / Les contextes d'acquisition.....</i>	<i>39</i>
2 / L'ère du numérique	42
<i>A / La numérisation</i>	<i>42</i>
<i>B / La mise à disposition en ligne</i>	<i>45</i>
CHAPITRE 3 : L'ACCESSIBILITE DES FONDS GRACE A LEUR DOCUMENTATION	50
1 / La nécessité du travail de documentation	50
<i>A / La photographie, un médium polysémique : la démarche documentaire</i>	<i>50</i>
<i>B / La documentation annexe</i>	<i>53</i>
2 / Les méthodes participatives comme outil de documentation	58
<i>A / L'accessibilité par l'indexation.....</i>	<i>58</i>
<i>B / L'indexation collaborative.....</i>	<i>59</i>
CONCLUSION	67
SOURCES.....	69
BIBLIOGRAPHIE.....	71
ANNEXES.....	75
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	99



TABLE DES MATIERES.....101

Sigles et abréviations



BML : Bibliothèque municipale de Lyon

MuPop : Musée des Musiques Populaires

SIAF : Service interministériel des archives de France

INTRODUCTION



« L'accès aux œuvres passe aussi par l'accès à leur connaissance¹ ».

Cette citation de Claire Merleau-Ponty met en lien les « œuvres » et leur « connaissance », c'est-à-dire, le savoir ou l'histoire qui s'y rapporte et permette sa diffusion et son accessibilité. Toutes les œuvres exposées et à disposition du public sont accompagnées d'au moins une information aidant à les situer dans un courant, une période, ou bien de les associer à un artiste, un producteur, une thématique ou encore un procédé ou une technique. Ces informations peuvent être limitées, il peut arriver que seule l'une de ces identifications soit avancée par l'institution en charge ; pour autant, c'est ce qui permet à des œuvres de s'inscrire dans une collection valorisable et restituable au public. Cette restitution fait partie du rôle même des institutions de conservation, qui contrairement à ce que leur nom suggère, ne se chargent pas seulement de conserver, mais aussi de faire en sorte de donner du sens à la protection des documents ou des œuvres. Ce sens réside dans leur inscription et leur intégration dans les collections par le biais de traitements intellectuels qui passent par des questions de gestion interne et ont pour objectif final d'être en capacité d'exploiter et rendre accessible les documents en question. C'est cette thématique que je souhaite aborder dans ce mémoire, appliquée à la photographie dans un contexte de production précis. En effet, le procédé photographique lui-même peut poser un certain nombre de problème dans son traitement en raison de sa polysémie. Il peut s'avérer difficile d'affirmer avec certitude les informations que suggère l'image. Nombreux sont les cas aujourd'hui, notamment dans le cadre du photojournalisme, où l'interprétation a pris le pas sur la réalité créant ainsi la diffusion d'informations erronées. Cette vigilance à garder à l'esprit, pour les usagers comme pour les responsables de fonds iconographiques, questionne sur la validité d'une photographie comme source documentaire. Ce questionnement n'est

¹ Merleau-Ponty, Claire (dir.). Documenter les collections des musées : investigation, inventaire, numérisation et diffusion. Édité par École du Louvre. Musées-mondes. Paris : la Documentation française, 2014. P.204

pas l'objet de ce mémoire mais reste une réflexion importante à conserver à l'esprit. Le problème d'identification des documents figurés peut être pallié par des éléments extérieurs accessibles en fonction de l'histoire du fonds, mais lorsqu'il n'y a aucune information disponible, c'est aux institutions de tenter d'apporter des précisions. Le numérique a permis de faire évoluer les méthodes de gestion documentaire et a ouvert la porte à l'aide extérieure, notamment par les usagers, à l'aide des méthodes participatives.

L'historiographie qui se rapporte à ce sujet est souvent spécifique à la gestion documentaire, orientée vers des éléments précis sur le médium photographique et ses particularités ou bien traite des institutions de conservation elles-mêmes. Les questions relatives à la bonne conservation et à la gestion des fonds photographiques étant récentes, et les ouvrages principalement écrits par des professionnels de la documentation, il est délicat d'observer une historiographie cohérente et complète pour dégager les apports spécifiques des auteurs. Les questions autour de la complexité à documenter les photographies ont été abordés dans deux conférences (une à Londres et l'autre à Florence) et ont ensuite fait l'objet d'une publication, *Photo archives and the photographic memory of art history* en 2011. Les différentes interventions de ces conférences abordent en profondeur l'histoire de la perception de la photographie, son entrée dans les collections publiques et les problématiques du médium. Ce livre est principalement en lien avec l'histoire de l'art, mais certaines notions développées ont un rayonnement plus large qui pose les bases théoriques des problématiques rencontrées lors du travail de documentation d'un fonds photographique. Les publications sur le sujet de l'indexation et de la folksonomie ont d'abord été éditées en Amérique, notamment au Canada. Par exemple le compte rendu du projet Steve, en 2006, est l'une des premières études sur la pratique. Elle permet d'en saisir concrètement les enjeux et les limites en proposant des solutions basées sur des expériences réalisées en musée. C'est une étude concrète ponctuée d'exemple et d'expérimentations. Plus tard, Nina Simon, une américaine spécialiste de la conception participative, écrit l'ouvrage *The participatory museum* en 2010. Elle détaille les étapes et les clés importantes pour concevoir une démarche intégrant les usagers de façon large. C'est une sorte de manuel pratique pour les services qui souhaiteraient mettre en place le processus participatif. Elle développe également des exemples concrets d'institutions qui ont tenté l'expérience. En 2015, Raphaëlle Bats a dirigé l'ouvrage collectif *Construire des pratiques participatives dans les*

bibliothèques aux Presses de l'ENSSIB. Dans ce livre, un panorama complet permet de comprendre à la fois les mutations du métier de bibliothécaire et les enjeux de la participation sur différents niveaux d'applications. Les publications évoquées qui concernent la participation des publics sont complémentaires. L'objet de ce mémoire n'étant pas uniquement sur l'étude des pratiques collaboratives, des ouvrages sur les fonds photographiques et leur gestion ont été étudiés. En effet, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)* d'Eléonore Challine publié en 2017, a été particulièrement utile pour comprendre l'entrée des photographies dans les institutions de conservation. Le sujet de mon étude n'étant pas uniquement orientée vers les musées de la photographie, des articles et ouvrages complémentaires ont été mis en parallèle de cette lecture afin de couvrir un champ plus large. L'ouvrage le plus complet et le plus récent sur la thématique de ce mémoire est celui de Michel Melot et Claude Collard, *Images et Bibliothèques* publié en 2011. Malgré la présence du terme « bibliothèques » ce livre est destiné aux professionnels de toutes les institutions qui conservent des photographies. Il aborde les différentes étapes de la gestion d'un fonds et développe des exemples concrets tout en préservant une approche théorique sur les problématiques et les enjeux de la conservation des fonds photographiques.

C'est finalement à la lecture de ces livres à la fois théoriques et pratiques que ma réflexion s'est orientée vers les enjeux de conserver des photographies « documentaires » à rayonnement local. Plusieurs questions ont découlé de cette première approche. Quelles sont les thématiques qui couvrent ces photographies et quel intérêt a-t-on à les conserver ? Quel rapport entretenons-nous avec ces images ? Où sont-elles conservées et pour quelles raisons ? Comment les rendre accessibles ? C'est à partir de ces différents questionnements que la problématique de ce mémoire s'est précisée. Pourquoi conserver les fonds photographiques qui s'inscrivent dans une géographie locale est important pour la mémoire des villes et ses habitants et comment faciliter leur documentation et leur accessibilité ?

Ces interrogations ont guidé la trame de ce mémoire et pour tenter d'y répondre, différentes sources ont été utilisées. En effet, j'ai souhaité mener des enquêtes en contactant des institutions qui conservent les fonds qui nous intéressent. Pour se faire, j'ai créé un outil composé de questions sur les fonds eux-mêmes, leur traitement documentaire et les méthodes utilisées. Pour cette étude, je me suis appuyée sur cinq institutions différentes : les archives municipales d'Orange, les

archives départementales de l'Ain, le musée de Montluçon, le musée de Bretagne et la BML. Certains contacts ont été pris directement sur place ou par téléphone avec ensuite une retranscription des données, d'autres se sont fait par mail en envoyant directement l'outil composé des questions. Lorsque la source créée faisait suite à un appel téléphonique, l'outil a été envoyé aux institutions afin qu'ils puissent ajouter des informations complémentaires ou des corrections. Ces études de cas ont été utiles pour connaître les différentes institutions et leurs approches face à leurs fonds photographiques. Disposer d'une dimension concrète pour mon étude m'a semblé indispensable à la compréhension des enjeux et problématiques propres à chaque service. La pertinence de cette enquête réside dans la mise en lien entre la théorie, extraite des ouvrages étudiés et la pratique dans les institutions.

Afin d'articuler ces deux approches, ce mémoire se décompose en trois chapitres distincts. Le premier aborde le médium photographique au travers de ces usages pour dégager les perceptions que nous en avons au fil des époques. L'objectif de cette partie est de définir l'objet de l'étude, c'est-à-dire les photographies « documentaires » prises dans un périmètre local, afin de comprendre leur richesse documentaire et l'intérêt de leur conservation. Le second chapitre traite des différents lieux de conservation de ces images et étudie les contextes d'acquisition et les stratégies de mise à disposition par les différentes institutions, notamment par le biais du numérique. Pour finir, le chapitre trois aborde plus précisément l'importance de documenter les fonds photographiques « documentaires » et les méthodes et stratégies mises en place pour remplir cet objectif.

CHAPITRE 1 : LE PAYSAGE

DOCUMENTAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE EN FRANCE : UN ENJEU DE CONSERVATION



1 / L'ÉVOLUTION VERS UNE VISION À CARACTÈRE HISTORIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

Le procédé photographique s'est développé et répandu à partir de la fin du XIX^{ème} siècle et a vu ses techniques, ses usages et la perception que nous en avons évoluer au fil du temps. Cependant, c'est un médium relativement récent, et il convient ici de revenir brièvement sur l'histoire de sa patrimonialisation et ses raisons. Le fait de conserver les photographies dans les institutions leur a conféré un nouveau statut. L'objectif de ce chapitre n'est pas de développer une histoire de la photographie, d'un point de vue technique, esthétique ou artistique, mais plutôt d'indiquer certains de ses usages qui sont le reflet de la perception des époques qu'elle traverse, pour ensuite traiter la patrimonialisation du médium. Je tenterai ensuite de définir la photographie « documentaire » à partir d'exemples concrets. La pluralité des démarches photographiques et l'évolution des définitions doivent être abordées afin d'être en capacité, plus tard dans le développement, d'approfondir les questions sur la gestion documentaire et ses enjeux. Pour finir ce chapitre, des études de cas concrètes seront développées à partir de différents fonds photographiques afin de démontrer l'importance pour les institutions de conservation de protéger les reportages effectués dans leur paysage local.

A) Le médium photographique

Une vision du réel ?

L'année 1839 est la date officielle de l'invention de la photographie lorsque le procédé du daguerréotype est présenté par François Arago à l'Académie des Sciences. Dès cette annonce, dans le discours de présentation,

l'idée d'un procédé accessible à tous était présente². Ce serait en raison de son caractère mécanique que le daguerréotype pourrait se passer de connaissances disciplinaires et être saisi par tout le monde. Pourtant, dans la réalité, le daguerréotype et le procédé du collodion humide sont difficiles à maîtriser³. De plus, malgré le caractère mécanique du procédé, il n'est pas considéré comme une « découverte », mais plutôt comme une « invention » qui ne peut être brevetée en raison de la possibilité de chacun à s'en saisir. François Brunet écrit également que la photographie n'est pas perçue comme un art ou comme une industrie mais comme une idée⁴. Ce n'est que plus tard, à la fin du XIX^{ème} siècle, que la photographie se démocratisera à la hauteur du discours avec la possibilité de s'en saisir sans maîtriser son principe technique et chimique. Entre 1870 et 1900, les technologies de la photographie évoluent, il est désormais possible de créer des images instantanées, en mouvement et en couleur grâce à des appareils facilement transportables et des changements de supports⁵. La firme Kodak a largement contribué à la popularisation de la photographie dès sa création en 1888 en s'adaptant sans cesse à ses transformations et en touchant un public aussi bien professionnel qu'amateur⁶.

En dépit de la démocratisation progressive de la photographie, à la fin du XIX^{ème} siècle, il n'y a aucun doute sur la neutralité du médium photographique. Son procédé mécanique induit qu'il n'y a pas d'erreur possible puisque contrairement au dessin, ce n'est pas l'homme qui retranscrit avec ses mains, mais un appareil qui se charge de faire ce travail. De fait, l'image ne peut qu'être neutre et conforme au réel⁷. La photographie est donc utilisée dans le monde de la recherche, dans les sciences, et va également servir de base illustrative⁸.

En ce qui concerne la discipline de l'histoire de l'art, la photographie a été utilisée pour de la reproduction d'œuvres, ce qui permettait de réaliser des études

² Challine Éléonore, Laureline Meizel, Michel Poivert. *L'expérience photographique*. Travaux de l'École Doctorale Histoire de l'Art. Histo.art 6. Publications de la Sorbonne : Paris, 2014. P.11

³ IBID. P.11

⁴ Brunet François. *La naissance de l'idée de photographie*. Presses Universitaires de France, 2012. P.90

⁵ IBID. P.215

⁶ IBID. P216

⁷ Caraffa Costanza. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Mandorli, Bd. 14. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011. P.17

⁸ Pour aller plus loin sur ce sujet : François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*. P.278-279

comparatives⁹. En effet, lors de déplacement entre régions ou pays, avoir un visuel conforme d'une œuvre d'art revêtait un aspect pratique pour mener des recherches plus approfondies ou élaborer des parallèles entre les artistes et les œuvres. De plus, les reproductions d'œuvres par le biais de la photographie permettaient également de documenter l'évolution dans le temps d'une œuvre d'art et ses éventuelles dégradations et détériorations¹⁰. La photographie est d'ailleurs encore aujourd'hui utilisée par les musées dans le cadre des inventaires et représente une preuve importante notamment pour les constats d'état. De plus, le médium photographique était déjà utilisé comme support pour l'enseignement universitaire. Ces exemples d'utilisation par les historiens de l'art montrent cependant des limites puisque le fait de ne pas avoir accès à la matérialité, aux dimensions ou bien à la couleur de l'œuvre d'art originale pose des problèmes pour les études¹¹. C'est pourquoi ces images restent simplement des outils pratiques pour avoir une base scientifique rigoureuse, même s'il est important de souligner le caractère de preuve associé à la photographie. Ces exemples d'utilisation scientifiques reflètent un usage pratique au service du savoir et de l'étude. Il n'y a aucun doute sur la neutralité d'une image photographique à cette période.

L'entrée dans la discipline histoire de l'art

Ce n'est que plus d'un siècle plus tard, à la fin des années 1980, suite aux évolutions techniques considérables de la photographie et sa démocratisation totale, qu'elle sera inscrite dans la discipline de l'histoire de l'art, en tant que champ d'étude et non plus uniquement comme un outil pratique. Les institutions participent à cette reconnaissance, notamment les musées. L'histoire de la photographie est alors enseignée dans des écoles qui sont créées en parallèles des musées de la photographie¹². Il est important de souligner qu'avant cette reconnaissance, les travaux au sujet du médium photographique parlaient principalement de son histoire

⁹ Caraffa Costanza. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Op.Cit. P.17

¹⁰ IBID. P.17

¹¹ IBID. P.17

¹² Moureau, Sagot-Duvaurox. *La construction du marché des tirages photographiques*. Etudes photographiques, n°22. 2008. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1005>. (Consulté en ligne le 22 mai 2021)

technique sans le considérer comme un art¹³. Les premiers signes d'une reconnaissance institutionnelle sont visibles dès les années 1970 à l'ouverture des premières galeries de photographies artistiques¹⁴. Reconnaître une valeur marchande à l'esthétisme d'une photographie ou à la création d'un artiste photographe est un pas vers sa patrimonialisation. Plus tard, inscrire la photographie comme un champ d'étude en histoire de l'art, lui confère un statut différent en lui offrant sa propre histoire et une valeur matérielle à protéger¹⁵. La photographie devient alors une discipline dans le domaine de la conservation et de la restauration des œuvres nécessitant une bonne connaissance des procédés techniques¹⁶. Elle est toutefois perçue comme la continuité de l'estampe ou de la peinture, ce n'est pas une pratique considérée comme une rupture avec l'existant¹⁷. L'inscription de la photographie dans la discipline « histoire de l'art » et son intérêt patrimonial ne découle pas d'un changement brutal mais d'une évolution des usages et des pratiques.

B / La patrimonialisation et le « principe d'historicité »

Il me semble intéressant de mettre en parallèle ce changement de statut de la photographie avec une phrase écrite par Julie et Maeck et Matthias Steinle dans l'ouvrage *L'image d'archives. Une image en devenir*, publié aux Presses universitaires de Rennes en 2016: « La vague mémorielle, qui a débuté dans les années 1980, s'est traduite par un intérêt soutenu pour le patrimoine et les archives¹⁸ ». Cette idée de « vague mémorielle » est, me semble-t-il, intéressante à développer, même si elle s'inscrit dans un contexte plus large qui ne s'applique pas seulement à la photographie. Je souhaite mettre en lien cette réflexion avec le « principe d'historicité » développé par François Hartog dans *Régimes d'historicité*.

¹³ About Ilsen, Chéroux Clément. *L'histoire par la photographie*. Études photographiques, 2001. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261> (Consulté en ligne le 3 mars 2021)

¹⁴ Moureau, Sagot-Duvaurox. *La construction du marché des tirages photographiques*. Op. Cit.

¹⁵ Caraffa Costanza. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Op.Cit. P.12

¹⁶ Melot Michel, Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Paris : Editions du cercle de la librairie, 2011. P.36

¹⁷ IBID. P.36

¹⁸ Maeck Julie, Steinle Matthias, *L'image d'archives. Une image en devenir*. Presses universitaires de Rennes : Rennes, 2016. P.11

Présentisme et expérience du temps publié aux éditions Le Seuil en 2003¹⁹. « Le principe d'historicité » est l'idée que la perception que nous avons du temps, c'est-à-dire le passé, le présent et le futur, se modifie et évolue au cours de l'histoire²⁰. C'est finalement le sens qu'une population donne au temps et la manière dont elle traduit ses expériences. François Hartog met en parallèle cette évolution avec des événements marquant dans l'histoire. Par exemple, pour lui, entre la révolution française et la chute du mur de Berlin en 1989, le « régime d'historicité » semblait plutôt regarder vers le futur²¹. Les deux événements utilisés comme bornes chronologiques sont considérés comme « deux césures, deux failles dans l'ordre du temps » pour citer l'expression de Bertrand Lessault²². À partir de la chute du mur de Berlin, le futur semble imprévisible et d'après François Hartog, on bascule dans le « présentisme », c'est-à-dire une obsession pour le temps présent avec l'idée de son inscription immédiate dans l'histoire. C'est ce principe qu'il met en lien avec la patrimonialisation et le besoin de sauvegarder à tout prix. Bertrand Lessault résume cette réflexion :

La notion de patrimoine a pris, elle aussi, de plus en plus d'importance : on passe de « l'histoire mémoire » à « l'histoire patrimoine ». Le patrimoine devient symbole d'identité, de mémoire de l'histoire. Depuis 30 ans, ce présent est obsédé de mémoire. À la confiance dans le progrès s'est substitué le souci de sauvegarder, de préserver [...] Du point de vue du rapport au temps, cette prolifération patrimoniale est signe d'une rupture entre un présent et un passé, du sentiment vécu de l'accélération, du basculement d'un régime de mémoire dans un autre, dont Pierre Nora a fait le point de départ de son interrogation : la rupture avec le champ d'expérience, le monde où l'on a vécu, que nos aïeux ont connu, bascule vers un monde que nous avons perdu [...] Le patrimoine est un recours pour temps de crise²³.

¹⁹ Hartog, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*. Le Seuil : Paris, 2003.

²⁰ IBID.

²¹ IBID.

²² Lessault, Bertrand. *F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris : Le Seuil, 2003. L'orientation scolaire et professionnelle, n° 33, 2004.

²³ IBID. P.4

Ce changement de paradigme induit un changement dans la perception de ce qui peut contenir de la mémoire. Pour revenir à la photographie, il me semble que le principe d'Hartog s'y applique parfaitement. En effet, sa patrimonialisation et l'intérêt qu'elle suscite peuvent être mises en lien avec les caractéristiques même de ce médium : une impression de réel avec des images qui semblent raconter des passages de l'histoire de façon fidèle. Les périodes où ces changements opèrent sont relativement proches et cette réflexion sur la nécessité de conserver et d'offrir un statut aux documents peut s'expliquer de différentes manières. Celle du rapport au temps me semblait pertinente pour ce qui nous intéresse : la mémoire locale. Ce n'est pas le sujet de ce mémoire, mais pour aller plus loin, il serait également possible d'aborder l'explosion de la présence des images avec l'ère du numérique. Cependant, au vu du concept évoqué plus haut, on peut se questionner sur ce qu'est réellement une « photographie documentaire » dans un contexte où le présent est déjà « histoire ».

C)La photographie documentaire

La première moitié du XXème siècle fut le terrain de nombreux bouleversements à la fois économiques, financiers, sociaux mais aussi techniques avec des évolutions importantes. Afin de mettre en lien cette réflexion avec la production photographique, la citation de Paul Lowe dans l'ouvrage *Chronologie de la photographie, de la chambre noire à instagram* semble appropriée :

Cette période tumultueuse aura un effet stimulant sur le développement de la photographie, à la fois comme mode d'expression artistique et comme principale source d'information. Dans les deux décennies consécutives à la Grande Guerre, premier conflit véritablement mondial et industrialisé, un certain nombre de journalistes, d'artistes d'avant-garde et de photographes commerciaux cherchent dans le médium un moyen d'exprimer l'essence de la vie moderne²⁴.

²⁴ Lowe Paul, Barthélémy Patricia, Feugeas Valérie. *Chronologie de la photographie : De la chambre noire à Instagram*. Paris : Eyrolles, 2019. P.104

Cette notion évoquée par l'auteur « d'essence de la vie moderne » sur la recherche de son expression et de sa communication est intéressante à retenir pour parler de la photographie documentaire. Comme évoqué dans la partie A, non seulement la photographie jouit encore d'une perception réaliste de ce qu'elle capture, et de plus, l'arrivée d'appareils photographiques plus légers et transportables permettent de circuler plus aisément et de saisir des images sur l'instant sans une longue préparation et un temps de pause interminable²⁵. Le médium photographique semble donc tout indiqué pour correspondre aux besoins d'exprimer les bouleversements d'une époque.

Un terme encore à définir

Pourtant, le terme de « photographie documentaire » couvre un certain nombre d'images et il n'est, encore aujourd'hui, pas vraiment déterminé. Aux origines, la « photographie documentaire » désignait les images produites aux États-Unis entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle lors des grandes vagues de réformes sociales²⁶. Afin de donner un aperçu des premières productions documentaires et leurs singularités, je me suis appuyée sur *La représentation du travail dans l'art à travers le médium photographique du début du siècle à aujourd'hui* d'Anne-Line Bessou²⁷ pour dégager trois types de travaux de photographes « documentaires ». Le premier exemple est John Hine, photographe né aux États-Unis en 1874. C'est un sociologue considéré comme l'un des premiers photographes documentaires. Son travail dénonce les conditions de travail, le logement des ouvriers et également le travail des enfants dans les usines²⁸ (figure 1). L'exemple de cette image ci-contre traduit son engagement et sa volonté de montrer et de dénoncer au plus grand nombre ce qui n'est pas encore visible par tous. Ce sont ici des photographies militantes avec un objectif de dénonciation. Mais les images documentaires peuvent être d'autres types avec des objectifs différents, comme celles de l'Allemand August Sander, né en 1876. Son travail est également

²⁵ IBID. P.178

²⁶ Becker Howard S. *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme*. *Communications* 71, n°1, 2001. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2091 (Consulté le 12 mai 2021). P.334-335

²⁷ Bessou Anne-Line. *La représentation du travail dans l'art à travers le médium photographique, du début du siècle à aujourd'hui*. Littera Incognita, Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, n°3, 2010. *La représentation du travail dans l'art à travers le médium photographique, du début du siècle à aujourd'hui* – Littera Incognita (univ-tlse2.fr) (Consulté le 12 mai 2021)

²⁸ IBID

sociologique mais contrairement à Lewis Hine, il n'est pas militant. En effet, son objectif est de créer des « preuves » et « sources de renseignements » en présentant les métiers de son époque, mais pas les hommes au travail (il est à noter que dans ses légendes, ce sont les fonctions des modèles qui apparaissent mais pas leurs noms)²⁹. August Sander souhaitait réaliser un « classement typologique de la société Allemande au XXème siècle »³⁰, comme le montre la photographie ci-contre, il utilise entre autre le portrait (figure 2). C'est ici une autre façon de concevoir la photographie documentaire avec une approche plus passive même s'il prend également des images « sur le vif » et a une approche sociale. Pour donner un dernier exemple de ce qu'on peut qualifier de « photographie documentaire », toujours pour la période du début du XXème siècle, les images de Walker Evans font également parties de cette catégorie. Photographe américain né en 1903, son intérêt se porte davantage sur l'environnement qui l'entoure ou bien les situations qui l'interpellent. Sa démarche est plutôt artistique et différente des deux exemples développés précédemment³¹. On voit ici (figure 3) que son attention se porte aussi sur les décors intérieurs.

Ces différents types de photographies « documentaires » montrent que ce terme générique regroupe un certain nombre de catégories d'images. De plus, le photojournalisme est également un terme utilisé pour définir des photographies qui semblent faire parties de la catégorie des « photographies documentaires ». Howard S. Becker souligne l'ambiguïté de ces termes dans son article *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte* publié en 2001 et il écrit :

On sait ce que font les photographes documentaires ou les photojournalistes, mais pas ce que ces termes veulent dire en réalité. Leur sens est le produit des configurations où on les utilise, le résultat de l'action de tous ceux qui sont impliqués dans ces configurations, et il varie, donc, dans le temps et l'espace³².

²⁹ IBID

³⁰ IBID

³¹ IBID

³² Becker Howard S. Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme. Op. Cit. P.333



Figure 1 : Lewis Hine, Fileuse dans une usine de Nouvelle-Angleterre, 1913. Collection George Eastman House, Rochester. Lien vers l'image : <https://www.henricartierbresson.org/expositions/lewis-hine/>



Figure 2 : August Sander, Secrétaire à la Westeddeutscher Radio de Cologne, 1931. August Sander Archiv, Köln. Lien vers l'image : <https://www.henricartierbresson.org/expositions/august-sander/>



Figure 3 : Walker Evans, Kitchen in Floyd Burroughs's Home, Hale County, Alabama, 1936. Howard Greenberg Gallery. Lien vers l'image : http://www.artnet.fr/artistes/walker-evans/kitchen-in-floyd-burroughss-home-hale-county-a-fdacWJoIy_5KsuvpaP2pzA2

Ici, l'auteur explique que c'est la perception que nous avons des images, elle-même dépendante de l'époque et du lieu, qui conditionne le fait que l'on intègre parfois des photographies dans la catégorie documentaire ou parfois dans le photojournalisme. Ces définitions ne sont pas fixes et le travail d'un photographe peut parfois appartenir à ces deux dénominations ou bien se trouver être dans l'une quand il pourrait être dans l'autre ou bien dans les deux. Dans ce mémoire, j'ai décidé d'utiliser le terme « photographie documentaire » qui me semble inclure une plus grande variété d'images. De plus, pour revenir à la phrase précédemment citée, si le sens de ces mots est le résultat de leur contexte d'utilisation, dans ce cas, le « documentaire », de par son sens propre en dehors de son usage en lien avec la pratique photographique, se détermine par sa matérialité en tant que document et par sa « valeur documentaire »³³, c'est-à-dire sa vocation à fournir des informations. C'est, me semble-t-il, un contexte adapté pour parler de « photographie documentaire ». Même si les images documentaires ont pour rôle de communiquer une situation, que ce soit dans un objectif de dénonciation, ou simplement pour la mémoire ou l'esthétisme, la question se pose néanmoins de savoir si elles portent une forme de réalité en elles et à quelle point doit-on considérer qu'elles sont une preuve. Je ne vais pas m'attarder sur ce questionnement qui a déjà beaucoup été traité, mais la question pourrait être soulevée pour aller plus loin.

Le cas des photographies d'Atget

Le contenu de ces images photographiques documentaires, témoins de leur époque et renfermant des informations précieuses au temps de leur production comme plus tard, peut être considéré comme la transmission d'une réalité, surtout quand elles font preuves d'une certaine neutralité. Le photographe Atget semble être un bon exemple d'une volonté de transmettre une forme de réalité. En effet, à partir de 1898, Atget se lance dans le début d'une grande série photographique sur les rues de Paris. En presque 30ans, Atget a produit plus de 10 000 négatifs sur grandes plaques de verre³⁴. Il est possible, bien sûr, de comparer sa démarche à celle d'August Sander avec sa volonté de fixer son époque en créant des typologies de la société. Concernant Atget, c'est le Vieux Paris qui l'intéresse (figures 4), il ne photographie pas le Paris Haussmannien. On trouve dans ses images à la fois une

³³ D'après la définition du dictionnaire Larousse

³⁴ Lowe Paul. Chronologie de la photographie, de la chambre noire à Instagram. Op. Cit. P.104

sorte d'inventaire des rues du Vieux Paris, mais aussi la vie de ses habitants avec des marchés, les différents métiers ou simplement les passants (figure 5). Pour lui, ce n'est pas une démarche nostalgique ou de comparaison avec le Paris Haussmannien, mais une façon de montrer que Paris persiste, avec sa vie sociale, ses rites et ses habitudes et que cette persistance est une alternative aux mutations moderne de la nouvelle architecture du nouveau Paris³⁵. Dans l'ouvrage *La photographie ancienne* de Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, il est indiqué que « l'ambition documentaire d'Atget se manifeste en fait avec plus d'ampleur par une approche totalisante de la Capitale dans ses aspects anciens, comme il en témoignait dans une lettre à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, datant de 1920 : « Cette énorme collection artistique et documentaire est aujourd'hui terminée. Je peux dire que je possède tout le vieux Paris ». Cette immense entreprise témoigne, comme en négatif, des conséquences des transformations haussmanniennes³⁶ ». Cette citation résume assez bien les idées précédemment évoquées sur la démarche d'Atget, et ajoute la dimension de « possession » du Vieux Paris. On peut en déduire que ce sont les changements récents de l'architecture de la ville qui ont poussé Atget à « faire Histoire », en souhaitant garder une trace de la ville ancienne ; mais il est intéressant de lire dans ses propos qu'il « possède tout le vieux Paris » au présent. Il est donc délicat de déduire les intentions réelles du photographe, ou en tout cas d'y associer avec certitude une volonté mémorielle au moment de sa production.

³⁵ Le Gall Guillaume. Eugène Atget, La rue. <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/06.htm> (Consulté en ligne le 25 mars 2021)

³⁶ Gattinoni Christian, Vigouroux Yannick. *La photographie ancienne*. Paris : Scala. Sentiers d'art, 2012. P.73



Figure 4 : Eugène Atget, Hôtel Lambert, 1898. Source : BNF.



Figure 5 : Eugène Atget, fête des Invalides, 1900. Source : BNF.

Pour terminer avec Atget, Bérénice Abbott, l'assistante de Man Ray, écrit à propos du travail sur le Vieux Paris : « Les sujets n'étaient pas sensationnels, mais néanmoins bouleversants dans leur familiarité même. Le monde réel, vu avec émerveillement et surprise, se reflétait dans chaque tirage³⁷ ». La notion du réel, probablement présente en raison de la simplicité des sujets, revient dans ses propos, et c'est cette familiarité aux lieux qui donne encore plus de valeurs aux images d'Atget. C'est finalement un rapport sensible et personnel que Bérénice Abbott souligne ici et non pas la richesse documentaire ou le fait que ces photographies puissent survivre dans le temps et « faire preuve ». On voit bien au travers de ces différents exemples, que les intentions sont multiples, les rapports et les approches différentes. De fait, se positionner face à ses fonds doit se faire avec une extrême prudence, même pour des reportages qui couvrent une échelle plus petite.

2/ POURQUOI CONSERVER CES FONDS ?

Après avoir abordé les questions autour du médium photographique et plus précisément les photographies « documentaires », cette partie est dédiée aux photographies « documentaires » qui deviennent archives, et à l'intérêt de conserver ces fonds pour les localités. Les différents regards portés sur les images documentaires et leur évolution ont un impact sur leur exploitation, leur public et la valeur qui leur est attribuée.

A / L'image devient archive : l'impact du temps sur sa valeur

Avant de s'intéresser aux institutions de conservation, la question d'une sorte de changement de statut de la photographie documentaire, entre son moment de prise de vue et la question de conservation dans le temps semble intéressante pour aborder ensuite des aspects plus concrets. Pour revenir au fait que l'on définisse une image de « photographie documentaire » à partir de critères subjectifs et instables dans le temps, différents exemples, comme des photographies amateurs, mais également des photographies plasticiennes, peuvent aujourd'hui être considérées comme des

³⁷ Lowe Paul. *Chronologie de la photographie, de la chambre noire à Instagram*. Op. Cit. P.104

images documentaires. A ce sujet, la citation de Michel Mellot dans Images et bibliothèque est pertinente à analyser :

Même les images les plus dénotées, exécutées dans un but technique ou scientifique, peuvent avec des regards neufs se revêtir d'un aspect esthétique ou sentimental qui les fait basculer dans le domaine des œuvres d'art. Il existe aujourd'hui dans le monde de l'art, un « style documentaire ». Les photographies d'amateurs prises sans souci formel peuvent avec le temps prendre une valeur considérable où le documentaire et l'esthétique deviennent indissociables³⁸.

En effet, comme l'évoque Michel Mellot dans cette citation, le regard que nous avons sur les photographies change avec le temps. Il est possible de le constater par exemple avec le fait que les photographies amateurs fassent de plus en plus l'objet d'acquisition pour les institutions, pas seulement dans un objectif de conservation, mais également pour leur valeur documentaire³⁹. Il mentionne également « l'aspect esthétique ou sentimental » qui donne à une image un statut d'œuvre d'art. Ce processus est inévitable et peut être mis en parallèle pour d'autres formes d'arts qui prennent de la valeur avec le temps, comme la peinture. Concernant la photographie, ce phénomène est sans doute lié à la fois au « charme » des procédés plus anciens induisant une matérialité qui n'est plus pratiquée aujourd'hui ; et également à la vision d'une époque révolue liée à l'impression de « réalité » évoquée précédemment. Michel Melot ajoute d'ailleurs que « le respect dans lequel on tient les photographies anciennes donne paradoxalement aux vieilles diapositives rougies un charme indicible »⁴⁰. Les effets du temps sur les images ajoutent une dimension précieuse et une certaine aura aux clichés vieilliss. Je ne vais pas détailler son propos, mais Susan Sontag abordait également cette idée dans son essai *Sur la photographie* dès les années 70⁴¹. Il est également possible de mettre en lien les propos de Michel Mellot avec la réponse obtenue par Mr Rassaert de la bibliothèque municipale de

³⁸ Melot Michel (dir), Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.21-22

³⁹ C'est le cas par exemple pour le musée Nicéphore Niépce ou encore la médiathèque de l'architecture et du patrimoine pour n'en citer que deux.

⁴⁰ IBID. P.22

⁴¹ Sontag Susan. *Sur la photographie*. Paris : Christian Bourgeois, 1977

Lyon recueilli lors de mes enquêtes (annexe 2). Mr Rassaert explique que les photographies documentaires peuvent également être des photographies artistiques et donc avoir une sorte de « double statut », notamment en étant disponible en prêt à l'artothèque de la bibliothèque. Il y a donc un rapport ambivalent pour ces images, entre intérêt esthétique et richesse documentaire. C'est sans doute pour cette raison qu'elles suscitent un intérêt pour différentes institutions, mais aussi pour différents publics. Cependant, même si le caractère documentaire de certaines photographies documentaires persiste, François Niney, dans l'ouvrage collectif *Image d'archives, une image en devenir* souligne un point important :

Les vues d'hier vont se retrouver modalisées de bien des façons différentes (et différentes de leur moment d'origine) : sur le mode de l'évidence ou de l'allégorie, du témoignage ou du respect sacré, de l'humour ou de l'énigme, ou de la critique idéologique... en tout cas, différemment de leur modalisation initiale⁴².

L'ouvrage duquel est extrait cette citation traite des documents audiovisuels, mais il me semble qu'il est possible d'appliquer certains de ses propos aux photographies. Même contextualisées au maximum, les images sont obligatoirement regardées avec des yeux différents au fil des époques. De plus, la façon de les exploiter et de les communiquer ou de les mettre en scène joue un rôle sur le regard du spectateur. Le fait que François Niney emploie l'expression « respect sacré » renvoie à l'idée développée précédemment concernant la valeur ajoutée des photographies anciennes.

Un changement de regard avec le statut d'archive :

En lien avec la citation de Michel Mellot et les propos de François Niney et Patrice Marcilloux, dans l'ouvrage cité précédemment, *L'image d'archives, une image en devenir*, explique que « dans la mutation d'un document iconographique en « image d'archives », quelque chose d'autre se joue, postérieurement, qui est

⁴² Julie Maeck, Matthias Steinle (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir*. Op. Cit. P.45

affaire d'usage, de devenir social et de regard porté⁴³ ». La mise en lien entre le changement de perception d'une image (comme évoqué plus haut avec l'exemple d'une photographie amateur qui devient documentaire, ou bien une image documentaire qui devient artistique) et le changement de son « statut » vers une « image d'archive » est intéressant à observer. En devenant des archives, les images conservées détiennent une nouvelle valeur. Il est possible de faire un parallèle avec « le régime d'historicité » développé dans la partie 1-B, l'ambition de conserver et ainsi « faire histoire ».

Les éléments apportés dans cette partie découlent vers un questionnement sur la pertinence documentaire des fonds photographiques définis comme « documentaires ». En effet, dans l'ouvrage *L'image d'archive, une image en devenir*, l'auteur affirme que l'image d'archive n'a pas de « valeur documentaire en soi⁴⁴ » et qu'elle subit une évolution « avec le temps en fonction de sa valeur marchande et des questions que l'on pose aux images⁴⁵ ». Ces propos sont sans doute à prendre avec un certain recul, puisque l'ouvrage est précisément consacré aux documents audiovisuels. Ce médium a des effets et des enjeux différents et doit être dissocié du médium photographique dans une certaine mesure. Cependant, l'idée d'une évolution dans le temps et du message que l'on souhaite tirer des documents s'applique sans doute à différents supports d'archives et notamment à la photographie. La pertinence documentaire des photographies doit donc être questionnée et la contextualisation de la prise de vue, même si elle peut s'avérer insuffisante, reste un bon point de départ pour tenter au maximum de tirer des renseignements d'une prise de vue photographique (cette idée sera développée dans la chapitre 3). La subjectivité des messages délivrés par le médium photographique n'est plus à prouver, et c'est sans doute l'un des aspects essentiels qui complique sa gestion, sa documentation et sa valorisation.

Néanmoins, l'acquisition de photographies documentaires est un enjeu important pour les différentes institutions de conservations, particulièrement quand les photographies couvrent le paysage local. Les images qui traitent de l'histoire locale sont peut-être dispensées de ce qu'évoquait plus haut Julie Maeck, c'est-à-

⁴³ IBID. P.53

⁴⁴ IBID. P.15

⁴⁵ IBID. P.15

dire l'impact de la valeur marchande et des questions posées aux images qui se limitent ici à un cadre plus restreint. C'est en tout cas ce que semblent développer Michel Melot et Claude Collard dans *Images et bibliothèques* :

Certaines bibliothèques ont su recueillir les fonds des photographes locaux ou les archives de presse locale ou spécialisée, témoins de l'histoire de leur région. Ces fonds souvent de faible valeur marchande risquent de finir à la décharge. Une fois préservés et classés, ils deviennent un trésor local que certaines bibliothèques ont su exploiter sous forme d'expositions, de publications et de mise en ligne. De même, les archives des associations ou des entreprises contiennent des collections qui prennent avec le temps une valeur historique⁴⁶.

Cette citation synthétise les propos précédemment développés et revient sur la prise de valeur de ce type de fonds dans le temps. Elle permet également de resserrer l'étai sur les photographies qui couvrent un paysage géographique précis en soulignant l'importance mémorielle qu'elles représentent pour les institutions de conservation et pour le patrimoine local et son histoire.

B / Mémoire et histoire locale : les exemples de fonds

Afin de mieux appréhender les fonds photographiques étudiés, il convient maintenant de s'appuyer sur des exemples de fonds précis au sein de différentes institutions de conservation. Ces dernières feront l'objet d'une étude plus approfondie dans le chapitre suivant.

Le Fonds Robert Parant, conservé à Montluçon (annexe 5) :

Pour commencer, le fonds Robert Parant, conservé au musée de Montluçon, est un exemple intéressant d'un fonds documentaire important (environ 40 000 phototypes) sur l'histoire de la ville. Robert Parant est un reporter photographe. Il a collaboré avec un certain nombre de journaux, notamment l'Equipe, Centre-Matin ou encore La Montagne et a également photographié la ville

⁴⁶ Melot Michel (dir), Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.57-58

et ses habitants des années 1950 aux années 1970 en étant le photographe attiré de la ville de Montluçon. Comme évoqué précédemment, la frontière entre le photojournalisme et la photographie documentaire n'est pas forcément délimitée et aujourd'hui, ce fonds s'inscrit précisément dans une dynamique mémorielle et historique. Les reportages couverts par Mr Parant sont variés. On trouve dans ce fonds, aussi bien des photographies événementielles, aériennes, de l'urbanisme avec des photographies de la ville et ses transformations, comme des reportages sur les faits marquants ou bien la ville inondée (figure 6 et 7). Ces photographies sont une preuve importante de l'histoire de la ville. En effet, Montluçon s'est transformée avec la désindustrialisation et Robert Parant a immortalisé les anciennes usines et ses travailleurs⁴⁷. Montluçon avait un rayonnement industriel important et ce passé a profondément marqué l'histoire de la ville. Ce fonds est donc extrêmement précieux pour l'histoire locale et fait l'objet de nombreux projets. Certaines photographies ont notamment été tirées pour être disponibles en prêt à l'artothèque de la médiathèque de la ville, elles sont utilisées pour des expositions, comme par exemple *Made in Montluçon*⁴⁸ et ont également fait l'objet d'une édition en 2011. Pour l'instant, ces photographies sont principalement exploitées par les institutions de la ville (médiathèque, musée, service de l'urbanisme, service des eaux...) mais la commune a des projets pour les rendre directement accessibles à ses usagers (ce point sera développé plus tard dans la chapitre III).

Le fonds Bernateau, conservé aux archives municipales d'Orange (annexe I) :

Un autre type de fonds a fait l'objet de mon enquête : le fonds Bernateau, conservé aux Archives municipales de la ville d'Orange. Mr Bernateau possédait un studio photo dans la ville qui a ensuite été repris par son fils, leur fonds est constitué d'approximativement un million de phototypes. En tant que photographe professionnelle, on trouve donc dans ce fonds des reportages familiaux (mariages, baptêmes, communions, portraits de familles), mais également des photographies événementielles. En effet, la ville d'Orange accueille depuis 1869 le festival des

⁴⁷ Depeige Christine, Bourgougnon Éric, Reyt Philippe. *Montluçon 1950 - 1970*. Péronnas : Editions de la Ville de Montluçon, 2011. P.4-5

⁴⁸ Exposition temporaire de l'été 2020 sur la ville industrielle de Montluçon

Chorégies, un festival de musique lyrique qui continue d'exister encore aujourd'hui⁴⁹. Mr Bernateau a couvert toutes les représentations musicales des années 60 à aujourd'hui (figure 8). La ville avait un certain rayonnement dans sa programmation musicale pour la musique jazz, avec le Hot jazz club de la ville qui n'existe plus aujourd'hui. Les photographies de Mr Bernateau sont donc, pour certaines, les seules traces du passage d'artistes à Orange. De plus, le service communication de la ville n'était pas aussi développé auparavant, le photographe était donc parfois le seul à couvrir les représentations. A noter également que ce fonds contient des photographies de défilés du 1^{er} REC, à l'époque installé à Orange mais qui a aujourd'hui déménagé. Ce fonds est donc très riche et témoigne d'une ville au rayonnement culturel important. Son acquisition étant récente, et son classement encore en cours, il n'y a pas encore eu énormément de communication autour de son contenu et sa richesse documentaire. Il fait tout de même l'objet de quelques demandes, comme par exemple *Culturespaces*, délégataire du Théâtre antique, qui souhaitait des photographies des Chorégies des années 2000. Une demande a également été faite dans le cadre de recherches sur les costumes des Chorégies. Cependant, d'après Mme Julliard, chargée des fonds iconographiques, les fonds photographiques sont généralement assez peu demandés, mise à part par quelques locaux qui font des recherches sur leur quartier. Le fonds Parant n'étant pas encore accessible en ligne et le fonds Bernateau, pour sa part, encore en cours de classement, il n'est pas possible de dégager une vraie conclusion en ce qui concerne les demandes de consultation et l'intérêt portée pour ces fonds par les habitants ou les chercheurs.

⁴⁹ Plus d'informations sont disponibles sur le site internet des Chorégies : <https://www.choregies.fr/histoire.html>



Figure 6 : Robert Parant, La crue du Cher et inondation faubourg Saint-Pierre. Source : Fonds Robert Parant, collection ville de Montluçon.



Figure 7 : Robert Parant, Montluçon. Source : Fonds Robert Parant, collection ville de Montluçon.



Figure 8 : Bernateau, photographie des Chorégies au théâtre Antique d'Orange. Source : Fonds Bernateau, collection archives municipales d'Orange, série 6Fi.

Le fonds Sylvestre, conservé à la BML de Lyon : (annexe 2)

Un dernier exemple de fonds photographique documentaire sur l'histoire locale concerne précisément l'architecture de la ville. Le fonds Sylvestre, composé d'environ 4800 photographies, est l'un des fonds les plus anciens sur la ville de Lyon et couvre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle. Le photographe Jules Sylvestre est spécialisé dans la photographie industrielle mais pas seulement, son fonds comporte beaucoup de reportages très variés⁵⁰. La richesse documentaire principale du fonds (même si elles sont nombreuses) réside dans les photographies de la ville ancienne de Lyon et ses lieux aujourd'hui disparus (figure 9). Les prises de vues sur l'urbanisme et l'architecture de la ville contiennent des informations très importantes pour l'histoire locale (figure 10). Comme les photographies sont téléchargeables en ligne gratuitement par les usagers, il n'est pas possible de connaître l'identité des personnes qui sont intéressés par ses images. Cependant il existe des demandes commerciales de la part d'éditeurs ou d'auteurs pour des publications. D'après Mr Rassaert, responsable des fonds photographiques régionaux, de façon générale pour les différents fonds iconographiques conservés à la bibliothèque municipale de Lyon, la demande est principalement orientée vers la recherche sur l'urbanisme et l'architecture, que ce soit des demandes de chercheurs ou des amateurs. D'ailleurs, aujourd'hui encore il est possible pour les usagers de charger leurs propres photographies pour enrichir la base de données photothèque de la médiathèque, et les thèmes de prédilections restent l'architecture et l'urbanisme. L'exemple du fonds Sylvestre et l'attrait pour l'urbanisme et l'architecture de la ville peuvent être mis en lien avec le travail d'Atget. Mais il est également possible d'inclure le fonds Parant et le fonds Bernateau dans l'affirmation suivante : c'est peut-être, comme l'a évoqué Bérénice Abbott à propos du travail d'Atget, la familiarité des lieux et des sujets qui rendent ces photographies si précieuses. Même si les demandes semblent la plupart du temps limitées à la sphère de la recherche ou à l'illustration, les institutions de conservation ont un réel rôle à jouer pour la transmission de ces images en lien avec l'histoire locale. Acquérir, conserver et restituer ce type de photographies sont de véritables enjeux pour les différentes institutions de conservations.

⁵⁰ Philippe Rassaert, Jules Sylvestre, photographe professionnel, numelyo, https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_00GOO01001THM0001syl (consulté le 12 mai 2021)



Figure 9 : Jules Sylvestre, démolition du quartier Grolée aux Cordeliers (Lyon), vers 1890.
Source : Bibliothèque municipale de Lyon.



Figure 10 : Jules Sylvestre, la rue Saint-Eloi et la rue de l'Arbalète.
Source : Bibliothèque municipale de Lyon.

CHAPITRE 2 : LA GESTION DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES DOCUMENTAIRES



1 / LA COLLECTE : VERS QUELLES INSTITUTIONS ?

La présentation du médium et des différents fonds étant faite, cette seconde partie est dédiée à des aspects plus concrets de la gestion documentaire. Afin de pouvoir répondre à la problématique de la nécessité de documenter les fonds et ses différents biais, il convient de se questionner sur les institutions d'accueil et les contextes d'acquisition des photographies documentaires. En effet, ces éléments sont importants pour commencer à apporter des réponses et dégager des pratiques de conservation et de valorisation.

A / Une pluralité d'institutions

Un certain nombre d'institutions sont en mesure d'accueillir des fonds photographiques. Afin de comprendre pourquoi ce médium se retrouve dans des institutions pourtant différentes les unes des autres, que ce soit en terme de gestion mais également en terme d'objectif (même si la plupart restent identiques, comme la conservation et la restitution au public), il convient de faire un bref historique de l'usage des images dans les différents lieux. Je vais me concentrer spécifiquement ici sur les musées (hormis les musées de la photographie qui devraient sans doute faire l'objet d'une étude plus approfondie dans le cadre d'un travail de recherche spécifique), les archives et les bibliothèques, mais il existe bon nombre d'autres lieux, publics, privés ou associatifs, qui exercent le même travail d'acquisition, de conservation et de valorisation des photographies.

Les bibliothèques et les musées

Les documents iconographiques sont conservés depuis longtemps dans les institutions de conservation. Par exemple, le Cabinet des Estampes a été constitué en 1720, et au fil du temps, ses images ont fait l'objet d'études en tant que documentation historique par des chercheurs, des

étudiants ou bien des artistes⁵¹. Après la seconde guerre mondiale, certaines bibliothèques reconstruites⁵² avaient aménagé des salles pour des projections ou des expositions permettant une diversification des activités. Un certain nombre de diapositives ont donc été acquises puis conservées dans ce contexte dans un objectif pédagogique, notamment pour la jeunesse⁵³. En ce qui concerne la Bibliothèque Nationale, elle conserve dans ses murs des photographies depuis le milieu du XIX^{ème} siècle, mais cette présence dans ses réserves n'était pas exploitée et organisée⁵⁴. En effet, les collections sont rentrées sans politique d'acquisition ni demande de dons. L'intérêt porté aux photographies a oscillé en fonction des conservateurs en charge, et c'est seulement dans l'entre-deux guerre que ces collections ont suscité un intérêt croissant⁵⁵. Pour en revenir au XIX^{ème} siècle, les photographies étaient donc dans les réserves, que ce soit dans les musées ou les bibliothèques et ne faisaient pas l'objet d'exposition, excepté pour illustrer des éléments précis. Comme l'indique Eléonore Challine dans *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*, « les photographies, comme les plâtres, étaient collectionnés par les musées mais n'étaient généralement pas exposées aux yeux du public. Mémoire des objets disparus ou inaccessibles, la photographie devait servir de moyen de substitution dans la connaissance des artefacts. Son utilisation est majoritairement documentaire⁵⁶ [...] ». En effet, en entrant dans les collections d'un musée ou même d'une bibliothèque, l'idée n'était pas de former « un ensemble » mais d'être en possession de documents capables de fournir des informations exactes⁵⁷. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la photographie été perçue comme une preuve objective. On la trouve donc très tôt dans différents musées notamment au Museum d'Histoire Naturelle, mais aussi dans des musées sur la science, l'art, l'industrie, ou encore l'Antiquité, en parti pour son caractère « scientifique », afin d'aider la recherche, l'illustrer et

⁵¹ Melot Michel (dir), Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.24

⁵² Par exemple Tours en 1958, Brest en 1959 ou bien Lille en 1965

⁵³ IBID P. 26-27

⁵⁴ Challine Éléonore. *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*. Paris: Editions Macula, 2017. P.85

⁵⁵ IBID. P.86

⁵⁶ IBID. P.75

⁵⁷ IBID. P.74

l'enseigner⁵⁸. Cependant, elle n'était pas perçue comme un document de valeur et l'histoire des collections est donc parfois difficile à tracer. Eléonore Challine aborde ce sujet dans cette citation :

Quelquefois, il aura fallu plus de cent ans pour que « ces déplacements » s'opèrent, pour que les photographies souvent disséminées, oubliées, perdues ou abandonnées dans les réserves, les dossiers et les cartons d'archives, remontent à la surface, plus de cent ans pour les ramener des profondeurs des fonds à la lumière des cimaises ou des pages. Cette histoire souterraine des photographies dans les institutions explique en grande part les revendications en faveur d'un musée autonome des photographies⁵⁹.

L'auteur explique ici que les institutions n'ont pas toujours accordé d'importance aux documents photographiques, ou en tout cas, il n'existait pas forcément de système de trie et de classement. De plus, certaines images semblent ne jamais avoir été exploitées et ont fait l'objet de découvertes. D'après l'auteur, c'est pour cette raison que la nécessité de former des institutions dédiées à la photographie s'est imposée. Cette formation peut être mise en lien avec le changement de statut du médium photographique évoqué précédemment qui correspond approximativement à la même période.

Le cas des Archives

Concernant les Archives, elles ont toujours conservé des documents iconographiques, comme des plans, cartes, modèles de machines, croquis de décors, etc... Ces documents font généralement partis d'un ensemble et sont liés à des documents écrits⁶⁰. La photographie s'est également retrouvée dans des documents administratifs par exemple, ou bien comme médium « documentaire » pour d'autres usages, et elle couvre généralement un thème « local »⁶¹. Les archives

⁵⁸ IBID. P.73

⁵⁹ IBID. P.114

⁶⁰ Ferry de, Ferréol. *Archives photographiques et photographie dans les Archives*. Gazette des archives 111, 1980. https://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1980_num_111_1_4067. Consulté en ligne le 15 mai 2021. P. 249.

⁶¹ IBID. P.251

photographiques peuvent être de différentes natures : des annexes de documents administratifs, des photographies réalisées par le service ou un autre service public, des prises de vues appartenant à un fonds d'archive privé ou bien des photographies isolées (c'est-à-dire sans archives écrites)⁶². Ces dernières sont conservées en fonction de l'orientation du service et de l'intérêt documentaire du fonds pour l'histoire locale. Ces différentes archives montrent qu'il y a également plusieurs possibilités, puisque ces mêmes photographies peuvent aussi se retrouver en musées ou en bibliothèques.

B / Différents modes d'acquisition

Les photographies, comme tout autre document, peuvent être acquises par les institutions de différentes façons. Les dons sont assez fréquents, et concernant les photographies locales, Mr Rassaert de la BML a indiqué que c'était le biais d'acquisition le plus fréquent, notamment pour les photographies contemporaines. En effet, la bibliothèque a lancé des appels à contribution auprès des amateurs afin d'alimenter la base de données « *Photographes en Rhône-Alpes* » en 2012 ce qui leur a permis de récupérer un certain nombre de phototypes (annexe 2). Concernant les archives départementales de l'Ain, le don est également le mode d'acquisition privilégié (annexe 4). Le don peut être de différentes natures. Le « don manuel » s'effectue sans acte notarié de la part du donateur vivant, il concerne généralement des documents sans valeur marchande. Il est cependant nécessaire d'avoir des preuves, comme des échanges de mail, une lettre, ou des témoins pour garantir l'échange⁶³. Il existe également « la donation » qui elle est notariée, précise les conditions du don et est irrévocable⁶⁴. De plus, il y a la possibilité du legs, qui se fait par testament, et la dation, moins courante, qui consiste à s'acquitter d'une dette fiscale en échange de la donation (des commissions se rassemblent pour ce type de cas de figure), cette dernière concerne généralement des fonds de valeur⁶⁵. Le dépôt est une autre option, il consiste à conserver des documents appartenant à une autre

⁶² IBID. P.252-254

⁶³ Melot Michel (dir), Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.63

⁶⁴ IBID. P.63

⁶⁵ IBID. P.63

institution ou à un acteur privé. Il n'est pas pratiqué par les archives départementales de l'Ain en raison de leur politique d'acquisition qui consiste à investir d'abord sur les fonds qui appartiennent à la collectivité (annexe 4). Cependant, même si cet exemple ne concerne pas la photographie « locale », le MuPop de Montluçon conserve depuis quelques années un fonds photographique très riche sur les concerts du Golf Drouot (salle de concert parisienne de la fin des années 50 au début des années 80). Ils ont la possibilité d'exploiter ce fonds et sont actuellement en chantier de numérisation. Le MuPop est dédié au thème de la musique et le Golf Drouot fait l'objet d'une présentation importante sur le parcours d'exposition permanent du musée. Le dépôt peut donc être une option intéressante en fonction du contexte, du type de fonds et des institutions. Les achats représentent également un mode d'acquisition important. En ce qui concerne le musée de Bretagne, les acquisitions sont majoritairement des achats (annexe 3). Concernant les autres institutions contactées pour ce mémoire, les archives départementales de l'Ain et le BML ont aussi recours aux achats en passant par des salles des ventes (c'est moins fréquent pour la BML). En ce qui concerne le fonds Bernateau des archives municipales d'Orange et le fonds Robert Parant du Musée de Montluçon, ce sont tous deux des achats. Il est intéressant de préciser que le fonds Robert Parant, acheté en 2003 a été acquis par le musée mais aurait également pu être acheté par le service des archives municipales de Montluçon si elles avaient eu suffisamment de crédits. Ce mémoire n'avait pas pour objectif de faire une comparaison entre les institutions et leur mode d'acquisition le plus courant, mais une étude sur le sujet pourrait être intéressante et permettrait sans doute de tirer des conclusions sur les politiques d'acquisitions et leur contexte. Les différentes institutions présentées précédemment sont susceptibles d'accueillir des photographies documentaires, et d'un fonds à l'autre ou d'une ville à l'autre, ses fonds se retrouvent parfois au musée, à la bibliothèque ou bien aux Archives.

C / Les contextes d'acquisition

Comme évoqué précédemment, les archives photographiques s'inscrivant dans un paysage local peuvent se retrouver dans différentes institutions de conservation. Le cas du fonds Robert Parant, finalement acheté par le musée de la ville, soulève les contraintes budgétaires et temporel. Ces dernières peuvent

conditionner l'achat d'un fonds par une institution ou une autre, mais il existe aussi d'autres facteurs. Il y a probablement une question d'affinité des donateurs pour une institution, qui peut elle-même dépendre de l'ancrage de ces dernières et de leur communication. C'est le cas par exemple du musée de Bretagne qui a commencé à acquérir des fonds dès les années 70 et est donc reconnu pour sa spécificité de conserver les fonds photographiques (annexe 3). Les propositions de ventes ou de dons sont directement proposées au musée. Il arrive également, c'est le cas aux archives municipales d'Orange, que ce soit la Mairie qui reçoive directement les propositions d'achat et se charge de répartir les acquisitions aux différentes institutions (annexe 1). De plus, des veilles documentaires sont effectuées, notamment pour les Archives départementales de l'Ain qui consultent régulièrement les catalogues de ventes (annexe 4) afin de ne pas passer à côté d'archives intéressantes pour le territoire. La veille permet aux institutions de se positionner directement pour l'achat d'un document et permet une certaine dynamique d'acquisition. Cependant, il n'est pas possible d'accepter tous les dons et d'acheter tous les fonds qui sont proposés pour des raisons évidentes de place, de coût, mais également d'exploitation. En effet, le rôle des institutions et non seulement de conserver, mais aussi de restituer les documents au public. Michel Melot et Claude Collard évoquent cet aspect dans cette citation : « Les acquisitions onéreuses ou l'acceptation des dons ne doivent se faire qu'en s'assurant de leur intérêt, de leur origine, et notamment des droits qui leur sont attachés⁶⁶ ». Les acquisitions doivent faire l'objet d'une réflexion et l'intérêt patrimonial n'est pas le seul facteur à prendre en compte pour les raisons précédemment évoquées. Comme l'indiquent Michel Melot et Claude Collard, les questions juridiques et la possibilité d'exploitation sont importantes. Il existe également des archives photographiques plus difficiles à traiter que d'autres, c'est le cas des photographies de presse (qui, comme stipulé en première partie, peuvent s'inscrire dans la grande catégorie des photographies documentaires et couvrir un cadre local). Même si des journaux déposent leurs photographies argentiques dans des services d'archive, certains fonds ont pu complètement disparaître⁶⁷. De plus, ce sont des archives parfois difficiles à traiter

⁶⁶ Melot Michel (dir), Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.57

⁶⁷ Mée, Isabelle-Cécile Le. *Les archives photographiques de presse, pratiques comparées et enjeux méthodologiques*. Revue des patrimoines, no 36, 2018.
<http://journals.openedition.org/insitu/17487> (consulté le 12 mai 2021). P.3-4

: « Souvent volumineuses et hétérogènes, mal authentifiées, les archives de presse peinent à trouver preneur, et quand elles sont collectées, leur conservation et leur traitement obligent à la mise en œuvre de processus lourds et coûteux adaptés à leur spécificité⁶⁸ ». Même s'il concerne le paysage local, ce type de fonds peut ne pas faire l'objet d'acquisition malgré leur pertinence documentaire. Comme l'a souligné Michel Melot, les questions de droit doivent également être prises en compte pour exploiter les fonds, et les archives de presse peuvent être relativement hétéroclites (des photographies peuvent par exemple provenir d'une agence de presse ou de photographes indépendants). Il peut donc y avoir une méconnaissance de l'environnement juridique qui complique la mise à disposition des images. Un autre élément intéressant concerne la pertinence documentaire des fonds en fonction de ce qui est déjà conservé. Les archives d'Orange m'ont fourni un exemple intéressant de ce cas de figure : un photographe ayant récupéré le fonds de commerce de son prédécesseur souhaitait vendre les plaques de verre restées sur place, cependant, elles n'ont pas été rachetées puisqu'elles rappelaient celles d'un fonds déjà conservé (annexe 1). Pour citer le document présent en annexe et remplie par Mme Imbert et Mme Julliard : « Pour les acquisitions, il s'agit de compléter la mémoire d'Orange, pas de la doubler ». Cette problématique des doublons peut aussi se poser entre les institutions. Dans l'enquête, Mr Rassaert de la BML a indiqué qu'il pouvait y avoir une concertation avec d'autres institutions dans le cadre d'acquisitions prestigieuses pour s'assurer qu'il n'y ait pas déjà un document similaire conservé ailleurs (annexe 2). Les archives d'Orange communiquent également avec le musée de la ville pour les mêmes raisons (annexe 1). En effet, pour gérer au mieux les acquisitions, l'entente entre les institutions doit être concertée afin de déterminer au mieux l'institution qui correspond à la conservation des fonds⁶⁹, que ce soit pour des raisons pratiques telle que la place et le matériel de traitement à disposition ; ou bien intellectuelle sur la thématique des fonds qui correspond aux axes de recherche de l'institution. Les contextes d'acquisitions sont donc nombreux et doivent être pris en compte dans les recherches sur les fonds. Pour terminer cette partie, Michel Melot résume bien l'importance d'un réseau entre institutions :

⁶⁸ IBID. P.5

⁶⁹ Melot Michel (dir), Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.20

Les collections d'images des bibliothèques entretiennent avec celles des services d'archives et des musées des relations ambivalentes [...]. La quantité des fonds en péril est telle que la question d'une attribution est souvent secondaire au regard de l'urgence. Plus encore que pour les livres, une politique de coopération et de réseaux est indispensable au traitement des fonds d'images. On ne pourrait que se réjouir de la création d'instances où les principaux gestionnaires de collections d'images, musées, centres documentaires et bibliothèques réunis, publics ou privés, coordonneraient leurs efforts et associeraient leurs compétences. Encore une fois, les documents électroniques soulèvent le problème de façon radicale. Leur indépendance les situe hors de tout champ juridique traditionnel. Il est temps qu'une doctrine patrimoniale soit établie quant aux responsabilités des uns et des autres, et seule la difficulté à en assurer la collecte et la conservation nous en dispense encore⁷⁰.

Il est possible de déduire une certaine complexité en ce qui concerne les questions d'acquisitions par les institutions. Il y a sans doute autant de cas de figure que d'institutions, de conservateurs et de municipalités, sans compter les spécificités des fonds (notamment quand Michel Melot aborde la question de l'urgence pour les fonds en péril). Il aborde également la question des documents électroniques, qui représentent un enjeu important pour toutes les institutions de conservation.

2 / L'ERE DU NUMERIQUE

A / La numérisation

La révolution numérique a engendré de nombreux changements pour les institutions de conservation concernant la gestion documentaire mais également pour la mise à disposition des fonds. Ces changements ont été plus ou moins rapides en fonction du type de structure (musée, bibliothèque ou bien archive) en raison des différences de missions auprès des publics. Cependant, les enjeux de conservation et de mise à disposition, comme nous l'avons vu précédemment, sont présents pour toutes les trois et la question de la numérisation se pose donc dans les différents exemples étudiés. Il s'agira ici de questionner les raisons pour lesquelles numériser représente un enjeu actuel important,

⁷⁰ IBID. P.21

tout en abordant les problématiques et les limites du processus. Il convient tout d'abord de définir ce qu'est une image numérique. Pour se faire, une citation de Michel Melot permet d'en comprendre facilement le principe :

L'image numérique est en rupture complète avec les procédés de la photographie argentique qui s'appuyait sur des procédés physico-chimiques. Elle se situe dans le cadre de techniques informatiques permettant de transformer une image – dessin, gravure, estampes, photographie- en une série de points, les pixels, dont les caractéristiques sont exprimées par des nombres (suite de 0 et 1)⁷¹.

Michel Melot utilise le terme de « transformation », que je souhaite rapporter à un autre moment dans son ouvrage *Images et Bibliothèques* où il souligne le fait que la numérisation d'une photographie crée en réalité une nouvelle image, qui peut être différente de l'original et n'est pas nécessairement une reproduction⁷². En effet, les couleurs et les contrastes peuvent être modifiés et ces différences peuvent radicalement changer une photographie, il faut donc veiller à la conformité de ces éléments. C'est la raison pour laquelle les fonds photographiques peuvent encore faire l'objet de demandes par des chercheurs ou des collectionneurs qui souhaitent consulter les originaux. Le format des images, les potentielles annotations et même l'état de conservation appartiennent aux originaux et ne peuvent être remplacés par une image numérique⁷³. Cependant, il est important de noter que comme pour d'autres documents fragiles, numériser permet de ne pas systématiquement manipuler les originaux à la moindre demande ou recherche et ainsi les préserver. Concernant la pérennité des documents numériques, elle semble moins évidente à garantir en raison de l'évolution rapide des supports. Leur durée de vie peut donc être remise en question⁷⁴. En effet, il est presque possible de parler de "paradoxe" pour décrire le processus qui consiste à utiliser une technologie en mouvement, sans garantie dans le temps, dans le cadre d'un objectif de conservation⁷⁵. Cette idée est brièvement évoquée ici mais plus largement développée par Corinne Leblond dans *Archivage et stockage pérennes : enjeux et réalisations* et

⁷¹ Melot Michel (dir), Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.52

⁷² IBID. P.15

⁷³ IBID. P.32

⁷⁴ Desrichard, Yves. *Archivage et stockage pérennes : enjeux et réalisations*, Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2010, n° 3, p. 95-97. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-03-0095-006> ISSN 1292-8399. Consulté le 25 juin 2021

⁷⁵ IBID

également par Vincent Ciciliato dans *Arts et pratiques de l'archivage numérique*. Ce dernier explique qu'« Une archive numérique n'est jamais stable, fixée de façon immuable dans le temps et l'espace. En ce sens elle est davantage liée, comme nous l'indiquions plus haut, au « musée de l'accident » qu'aux formes de sauvegarde telles que les cabinets d'arts et de merveilles et les cabinets de curiosités⁷⁶ ». Le document numérique demande des compétences particulières en raison de son instabilité. D'après Vincent Ciciliato, plus précisément pour les musées, ces derniers sont capables de conserver des objets physiques, mais ce n'est pas forcément une évidence pour les supports numériques en raison de leur obsolescence rapide. En outre, il ne suffit pas de numériser puis de stocker des fichiers numériques pour assurer leur conservation et ainsi celle des originaux. Michel Melot aborde ce sujet dans cette citation : « La numérisation apporte la solution la plus efficace, mais elle n'est pas la panacée : outre son coût, elle ne sauve que l'image des images et non les originaux, qui doivent être traités méthodiquement et dont toute reproduction nécessite des soins préalables. Il ne sert à rien de reproduire ces fonds sans souci de les diffuser ni de diffuser des collections mal indexées⁷⁷ ». Il met en évidence différentes contraintes (comme le coût), et le fait que cette pratique ne permet pas de sauver les originaux qui peuvent, pour certains, être altérés par leur reproduction. En réalité, ce que cherche à dire Michel Melot est que les supports numériques offrent des avantages mais la numérisation doit faire l'objet d'une réflexion pour juger de son utilité et de ses usages. En effet, si une image n'est pas correctement indexée, elle ne sera jamais visible par qui que ce soit (voir chapitre 3). Malgré ces contraintes et ce qui vient d'être évoqué, la numérisation reste un enjeu majeur pour les institutions de conservation et fait souvent l'objet d'une réflexion quand elle n'est pas systématique. En ce qui concerne les institutions contactées, toutes ont déjà numérisé une partie de leur fonds ou bien ont un projet de numérisation pour leurs documents photographiques. Les archives municipales d'Orange ont un projet de numérisation sur le long terme pour le fonds Bernateau (annexe 1). En effet, ce dernier est en cours de classement, donc numériser les photographies maintenant nécessiterait de les reprendre plus tard pour les renommer et prendrait du temps supplémentaire. D'autant plus que ce fonds est particulièrement conséquent (environ un million de photographies). En ce qui concerne les autres fonds photographiques des archives d'Orange, ils ont été numérisés

⁷⁶ Ciciliato, Vincent. *Arts et pratiques de l'archivage numérique: collecter, cataloguer, cartographier*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2020. P.23.

⁷⁷ Melot, Michel, Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.19

ou sont en cours de numérisation pour faciliter la gestion en interne. Leur classement étant réalisé, le nommage ne posera pas de problème et le classement peut s'effectuer par boîte de conservation. Une mise en ligne accessible au public sera peut-être envisagée plus tard si le droit à l'image le permet. En effet, les visages des habitants d'Orange apparaissent sur bon nombre des images conservées, avec notamment des portraits, des mariages, des groupes ou encore des baptêmes et des communions. C'est donc aujourd'hui pour faciliter la gestion en interne que la numérisation est utilisée à Orange.

C'est cette même raison qui a d'abord poussé le musée de Montluçon à entamer la numérisation du fonds Robert Parant il y a quelques années. L'idée était simplement de créer des fichiers numériques en basse définition pour avoir un aperçu des photographies dans la base de données interne et ainsi faciliter la recherche. Toutes les images n'ont pas été numérisées, mais elles font aujourd'hui l'objet d'une nouvelle numérisation en haute définition pour permettre à la fois la gestion en interne et la valorisation. Ce projet s'effectue en collaboration avec la médiathèque de la ville et ce chantier est réalisé avec le personnel des deux institutions.

En ce qui concerne la BML, le processus a d'abord commencé dans une dynamique de valorisation. En effet, dès les années 80, la BML a commencé à numériser le fonds Sylvestre dans l'objectif de mettre les images en ligne (ce qui concerne la mise en ligne des images sera abordé dans la partie suivante). C'est à partir de la fin des années 90 que la BML va réellement commencer à numériser massivement ses fonds en interne (annexe 2) au fil des besoins. Certains, dont le fonds Sylvestre, ont fait l'objet d'une nouvelle numérisation en meilleure résolution par un prestataire extérieur en 2010, une nouvelle fois dans le cadre du projet Photographes en Rhône-Alpes (développé dans la partie suivante). Il est évident que la numérisation permet non seulement de faciliter la recherche documentaire (notamment en ayant directement un aperçu des images), mais également de protéger les originaux qui n'ont de fait pas besoin d'être manipulés systématiquement en cas de demandes. Il est toutefois intéressant de souligner ici que se sont principalement les projets de mise en ligne et de bases de données accessibles à tous qui ont d'abord poussé le début des chantiers de numérisation, et ce relativement tôt.

B / La mise à disposition en ligne

Un parallèle peut être réalisé entre la démarche de numérisation pour des supports physiques argentiques et la démocratisation de la photographie numérique. Michel Melot

et Claude Collard mettent en lien la photographie et la révolution numérique : « L’usage de la photographie numérique a connu un développement exponentiel avec l’évolution des réseaux de communication et la naissance d’Internet et son essor dans les années 1990. Dans la multiplicité des services offerts sur le Web, l’image a trouvé sa place avec la création des grandes banques d’images virtuelles institutionnelles et commerciales, des bases de données, des services en ligne, des blogs, des sites communautaires...⁷⁸ ». Les auteurs soulignent la corrélation entre l’essor d’internet et la possibilité de mettre à disposition des ressources ainsi que l’explosion du médium photographique numérique. En effet, cette évolution a considérablement modifié la gestion documentaire, puisqu’il n’est désormais plus indispensable de chercher la bonne image dans des boîtes de conservation (ce qui peut s’avérer parfois fastidieux, surtout pour des supports négatifs ou des plaques de verre où la lecture doit s’effectuer avec une table lumineuse) et également la valorisation vers les publics. Concernant les institutions de conservation étudiées, comme évoqué dans la partie précédente, elles ont toutes déjà entamé des chantiers de numérisation pour leurs fonds photographiques avec pour objectif final de faciliter leur accessibilité en ligne ou à la demande (puisque’il n’est pas possible de tout diffuser librement pour des raisons juridiques notamment de droit à l’image). Audrey Defretin, dans *Documenter les collections des musées*, affirme que la numérisation des données est un enjeu important pour les établissements culturels, et de fait, un intérêt fort s’est développé notamment pour les questions d’indexation et de traitement des données numériques⁷⁹. Elle rappelle également que les objectifs numériques sont différents d’une institution à l’autre en fonction de leur taille, de leur financement et également de leur politique documentaire⁸⁰.

Pour revenir au cas de la BML, son chantier de numérisation initial a vu le jour au milieu des années 1980 à la suite d’un projet de mutualisation des collections de différents services patrimoniaux de la région Rhône-Alpes sur un support numérique (Vidéalp)⁸¹. Ensuite, à la fin des années 90, la BML a continué la numérisation de ses fonds iconographiques pour alimenter les bases de données en ligne notamment pour les

⁷⁸ IBID. P.52

⁷⁹ Merleau-Ponty, Claire (dir.). *Documenter les collections des musées : investigation, inventaire, numérisation et diffusion*. Op. Cit. P. 189.

⁸⁰ IBID

⁸¹ « Vidéalp : images de la région Rhône-Alpes, XIX-XXe siècle ». Collection numérisée, 2014. <http://www.michael-culture.org/fr/6571/>.

estampes, les enluminures et les affiches (annexe 2). C'est d'abord cette dynamique de mise à disposition qui a motivé relativement tôt les chantiers de numérisation des fonds. Il est toutefois intéressant de définir le rapport que peut entretenir le public avec le contenu numérique. André Gunthert traite cette question dans *L'image partagée : la photographie numérique* : « Comme l'invention de la photographie, la transition numérique pouvait laisser craindre un phénomène de dévalorisation des images. Ce n'est pas ce qui s'est produit. Le ressort fondamental des plateformes visuelles, nous l'apercevons désormais, a été un principe de collectivisation des contenus. De ce principe découle un nouvel état de l'image comme propriété commune, qui a transformé fondamentalement les usages. Aujourd'hui, la véritable valeur d'une image est d'être partageable⁸² ». La notion de "partage" qui donne de la valeur à l'image est, me semble-t-il, intéressante à aborder. Il y a, bien entendu, des distinctions à faire entre, par exemple, les réseaux sociaux et une base de données institutionnelle, même si, comme les réseaux sociaux, les institutions font le choix de "partager" leur contenu au plus grand nombre en publiant leurs images. La démarche n'est pas la même qu'un particulier qui publie une vidéo sur une plateforme telle que *Youtube*, mais l'idée reste celle de la diffusion au plus grand nombre, et donc du "partage", de la mise en réseau et de "la propriété commune" accessible à tous.

Dans ce processus de partage en ligne, il y a également une part de sélection des images qui seront disponibles à la consultation et c'est un point de vigilance important abordé dans *Photo archives and the photographic memory of art history* en parlant du rôle des institutions de restituer les documents au public: « *This role must be performed responsibly, especially in the current historical phase characterized by the spread of digitalization projects destined to take to their extreme consequences the processes of selection that are peculiar to the archive, by privileging or marginalizing some photographs rather than others, or by altering their significance, value and intention through their decontextualization and dematerialization*⁸³ ».

⁸² Gunthert, André. *L'image partagée : la photographie numérique*. Paris: Textuel, 2015. P.93

⁸³ Caraffa Costanza. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Op.Cit. P.25. Traduction avec Deep L : « Ce rôle doit être joué de manière responsable, surtout dans la phase historique actuelle caractérisée par la diffusion de projets de numérisation destinés à pousser à l'extrême les processus de sélection propres aux archives, en privilégiant ou en marginalisant certaines photographies plutôt que d'autres, ou en altérant leur signification, leur valeur et leur intention à travers leur décontextualisation et leur dématérialisation. »

En effet, la dématérialisation peut avoir pour effet de décontextualiser l'image, ce risque existe avec le numérique. Le simple défilement des photographies ne peut pas permettre une réelle identification et compréhension de l'image (voir chapitre 3). De plus, des choix intellectuels sont faits par les institutions pour sélectionner ce qui sera diffusé (ces choix peuvent simplement découler de contraintes juridiques ou de priorités de sauvegarde). Il convient donc d'être vigilant du côté du public comme de celui des institutions. Ces questions concernent moins le sujet de ce mémoire, puisque les photographies documentaires qui couvrent le paysage local ne portent pas forcément au débat, mais cette remarque reste malgré tout pertinente à aborder, en particulier avec le numérique et le partage d'images qui s'effectue extrêmement rapidement. L'autre élément important à souligner est que le numérique a considérablement augmenté le nombre d'images accessibles et visibles au quotidien. Michèle Hudon traite de l'impact de l'information accessible à tous dans *Analyse et représentation documentaires: introduction à l'indexation, à la classification et à la condensation des documents* et indique les changements qui peuvent s'opérer sur le rapport aux usagers et leurs pratiques de consultations: « L'automatisation des opérations de gestion documentaire, la flexibilité de la recherche dans les bases de données, l'expansion de réseaux d'information numérique accessibles à tous et la transformation de l'information en bien de consommation ont considérablement modifié non seulement l'environnement et les paramètres de la recherche d'information et de documents, mais également les attentes et les comportements des usagers. L'abolition virtuelle des frontières institutionnelles, géographiques et géopolitiques place l'utilisateur d'aujourd'hui devant des collections de documents dont il ne peut même pas soupçonner l'étendue et la profondeur⁸⁴». En effet, la profusion d'images en ligne, de bases de données et de contenus numériques ne cesse de s'accroître. Mais finalement, ces possibilités d'accès et d'ouverture sur un monde quasiment infini ne peuvent être exploitées par les usagers en raison de leur trop grand nombre. Les photographies qui concernent un contexte local peuvent probablement s'extraire de cette problématique en raison de la spécificité territoriale. C'est une distinction importante qui va peut-être inciter davantage les locaux que les autres à consulter avec des biais de recherche précis ou par simple curiosité. Pour revenir aux institutions interrogées, notamment pour *Photographes en Rhône-Alpes*, les possibilités de recherche peuvent être différentes et sont suggérées directement sur la base : il est

⁸⁴ Hudon, Michèle, *Analyse et Représentation Documentaires : Introduction À l'indexation, À La Classification et À La Condensation Des Documents*. Presses de l'Université du Québec, 2013.P6

Chapitre 2 : La gestion des fonds photographiques documentaires

possible de rechercher par photographe, par lieu, par période, par fonds, par catégorie, par série et par personnalité (figure 11). La recherche par mot clé est également possible et semble intéressante pour ceux qui auraient un objet de recherche précis. Finalement, différents motifs sont possibles pour visiter *Photographe en Rhône-Alpes*, la base invite à la sérendipité mais offre également la possibilité de trouver des photographies précises à partir de la barre de recherche. Plus de 83 000 photographies sont accessibles sur cette base, il pourrait être intéressant, pour aller plus loin dans l'analyse, de mettre en place une étude pour comprendre le comportement des usagers face à cette profusion d'images. De plus, *Photographes en Rhône-Alpes* est particulièrement intéressante pour l'objet de ce mémoire puisque les photographies s'inscrivent dans un paysage local et s'adressent aux usagers qui portent de l'intérêt à la région, son histoire, ses acteurs et ses représentations. Cependant, pour que ces images puissent être accessibles et exploitées au maximum, les documenter et connaître leur histoire est un critère indispensable à leur reconnaissance et à leur diffusion.

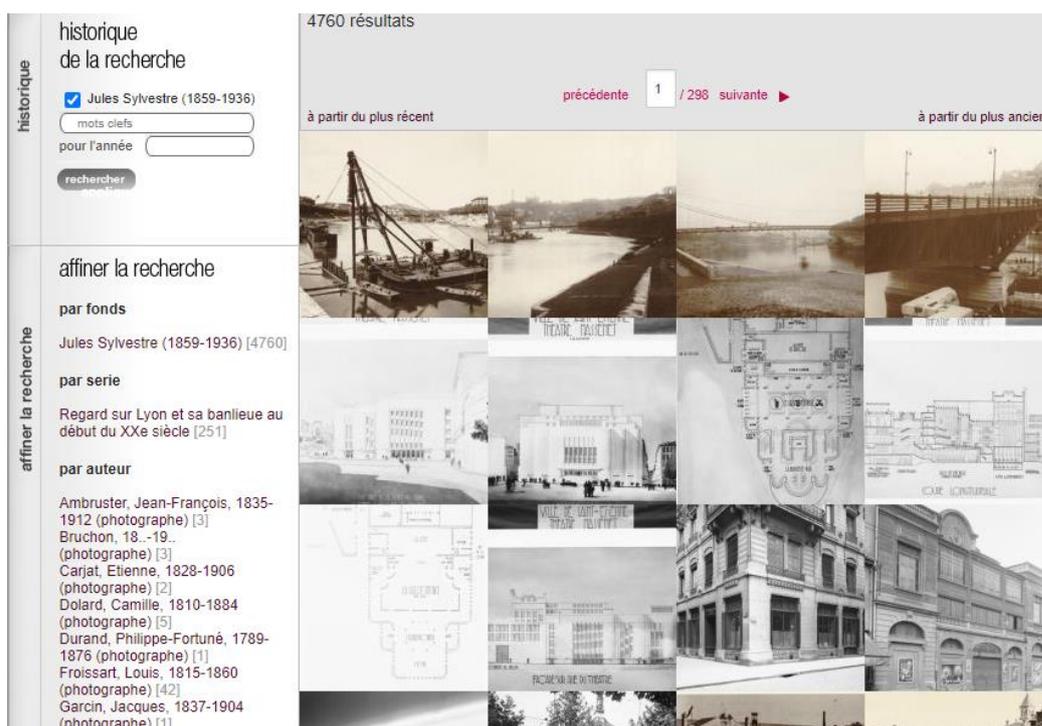


Figure 11 : Capture d'écran, extrait *Photographes en Rhône-Alpes*

CHAPITRE 3 : L'ACCESSIBILITE DES FONDS GRACE A LEUR DOCUMENTATION

1 / LA NECESSITE DU TRAVAIL DE DOCUMENTATION

Afin d'exploiter le caractère documentaire des images, il convient de le mettre en lumière, de l'étudier et d'en laisser des traces afin que les usagers comme les collaborateurs d'une institution, d'un service ou parfois d'une commune, puissent bénéficier de la richesse documentaire des fonds. C'est également au travers de cette démarche que l'intérêt de conserver se consolide et offre un accès à tous en plus d'une protection des originaux. Cependant, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, le médium photographique n'est pas le plus aisé à gérer et son caractère même d'image « témoin du réel » peut induire en erreur et nécessite une étude rigoureuse. De plus, trouver des informations à partir d'une simple photographie est un travail délicat et peut ne donner aucun résultat ou très peu. C'est pourquoi l'arrivée du numérique a permis de mettre en place des nouvelles méthodes et des nouveaux outils d'aide à la documentation de plus en plus pratiqués qui permettent à la fois l'accessibilité et l'échange.

A / La photographie, un médium polysémique : la démarche documentaire

Il n'est plus à prouver que la photographie est un médium subjectif, le sujet a largement été mis en lumière et traité notamment par Roland Barthes⁸⁵ et également abordé dans ce mémoire pour les images documentaires dans le chapitre 1. L'intérêt ici est principalement de souligner les problèmes d'identification qui peuvent survenir dans le cas d'une photographie qui s'inscrit dans un périmètre local et ainsi soulever les contraintes que cela engendre dans la gestion documentaire. En effet, comme évoqué dans le chapitre 2, la photographie a parfois été mise de côté pendant longtemps dans les réserves des institutions et fait l'objet d'une conservation adaptée et d'une valorisation depuis seulement quelques décennies.

⁸⁵ Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Cahiers du cinéma, Gallimard. Seuil : Paris, 1980.

C'est depuis les années 1990 que certaines institutions font la démarche de chercher et comprendre l'histoire de leurs collections et ont parfois redécouvert leurs fonds⁸⁶. C'est pourquoi il peut arriver que les auteurs, les lieux ou les personnes représentées ne soient pas connues. Dans ce cas, des titres sont donnés aux images en fonction de ce qui est visible ou identifiable. C'est aux institutions elles-mêmes de faire en sorte de rendre les images accessibles et de mettre en lumière ce qui y figure. Elles ont donc un rôle à jouer dans la documentation des fonds. C'est ce qui est évoqué par Costanza Carraffa: « *Archives are not just temples of memory. They are complex, dynamic institutions in which not just the individual document, but the context in which it was created and transmitted is preserved*⁸⁷ ». Cette citation montre l'importance du rôle des institutions à restituer le contexte des images, et également leurs histoires en tant que fonds, comme par exemple la date d'entrée, l'ancien lieu de conservation s'il y en a un, ou encore le donateur ou le vendeur. De plus, il est important d'être en capacité de saisir l'ensemble des significations et interprétations possibles et d'en comprendre les fonctionnements⁸⁸. C'est pourquoi l'analyse à partir de la description, la recherche des contextes et l'interprétation est une étape très importante avant de proposer un accès aux usagers⁸⁹. Ce sont ces éléments qui vont permettre une compréhension, même partielle d'une prise de vue pour découvrir des informations importantes pour la recherche, le classement, et simplement l'exploitation potentielle d'une image. Mais la documentation et les informations contenues sont inégales d'une image à une autre. C'est un travail qui peut donc être fastidieux et parfois limité en fonction des vues traitées. De plus, le degré de détail dégagé suite à l'analyse d'une image peut conditionner son utilisation. En effet, si par exemple, un travail a été effectué précisément sur une architecture en employant les termes techniques adaptés, il est probable que le public de consultation soit plus étendu, notamment à des chercheurs, historiens, historiens de l'art ou encore architectes. Dans l'article *Introduction à la sociologie visuelle*, il est question que l'usage d'une image conditionne sa valeur en tant que médium

⁸⁶ Challine Éleonore. *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*. Op Cit. P.73

⁸⁷ Caraffa Costanza. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Op.Cit. P.23. Traduction avec Deep L: « Les archives ne sont pas seulement des temples de la mémoire. Ce sont des institutions complexes et dynamiques dans lesquelles sont préservés non seulement le document individuel, mais aussi le contexte dans lequel il a été créé et transmis ».

⁸⁸ Rocca, Fabio La. *Introduction à la sociologie visuelle*. Societes n°95, 2007.

⁸⁹ IBID

signifiant⁹⁰. J'ajoute que son usage, dans le cas d'une photographie conservée dans une institution, appartient à cette dernière et dépend donc de l'intérêt qui lui sera portée (il est évident que certaines sont plus intéressantes à traiter que d'autres). Plus tard dans l'article, un extrait aborde l'impact de la méthodologie d'interprétation : « Selon Howard Becker, ce qui différencie une image du social d'une image à valeur sociologique, c'est la méthodologie d'interprétation et d'utilisation de cette information visuelle. Ces images peuvent être un moyen de communication, de documentation, d'information, de dénonciation, et elles acquièrent une validité sociologique quand elles sont insérées comme données dans un projet de recherche⁹¹ ». La notion de « validité sociologique » appui le changement de statut qui peut découler des usages qui sont faits d'une photographie. Concernant les photographies qui s'inscrivent dans un rayonnement local, il est vrai qu'elles sont probablement plus rarement utilisées pour des études sociologiques, cependant, plus elles sont documentées, et plus il sera possible de les utiliser dans des cadres plus variés que l'illustration ou l'édition. De plus, il est important de définir à qui les photographies peuvent être utiles de façon à les rendre accessibles aux différents publics possibles⁹². Cette idée renvoie à celle de l'usage. Une fois que ce dernier est défini, le traitement intellectuel de la photographie peut s'adapter pour s'ouvrir à différentes entrées de recherche par le public. C'est davantage le cas pour les photographies documentaires qui, par exemple, touchent les habitants d'une commune : « les photographies sont appréciées comme repère d'un regard daté et circonstancié, et non comme une illustration⁹³ ». Par exemple, il est fort probable qu'une personne originaire de Montluçon, en voyant la photographie d'ouvriers dans une usine, se questionne à minima sur le lieu, le nom de l'usine, et la date de prise de vue. C'est pourquoi l'enjeu de documentation est fort et une lecture historique doit être faite en prenant soin de mener une analyse du contexte des photographies et ensuite, une sur les destinataires des images⁹⁴. De plus, il est également pertinent, dans cette démarche de documentation, de considérer les fonds comme des

⁹⁰ IBID

⁹¹ IBID

⁹² Melot Michel, Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.15

⁹³ IBID. P.37

⁹⁴ IBID. P.37

ensembles en créant une sorte d'« arbre » généalogique⁹⁵, et une « biographie des collections⁹⁶ ». C'est aussi aux institutions de mener ce travail pour aller encore plus loin que celui de la conservation: « *In archives, memory is not simply kept alive, but constantly shaped and reshaped, and in this process of epistemic sedimentation and formation archivists play, whether consciously or not, an active role*⁹⁷ ». « Le rôle actif » évoqué ici renvoie à l'idée que l'usage qui sera fait des images, leur facilité d'accès et les informations qui pourront être mises en lumière suite à une analyse sont le résultat du travail de l'archiviste. C'est un processus dynamique qui consiste à aller encore plus loin qu'une simple possibilité d'accès, il offre une certaine compréhension de l'histoire, ici l'histoire des villes et leurs habitants, à travers la photographie. Cette connaissance, restituée par l'archiviste, peut parfois prendre appui sur de la documentation annexe qui a été récupérée en même temps que le fonds ou bien produite par l'institution elle-même.

B / La documentation annexe

Des documents annexes ou des indices sur les photographies ou leurs boîtes, peuvent fournir une aide précieuse pour l'identification des images et leur description. Certains fonds ne contiennent aucune information utile à leur documentation quand d'autres sont accompagnés d'indices ou de pistes non négligeables. Ces éléments dépendent du contexte d'acquisition, de l'histoire du fonds et du producteur. Par exemple, le fonds d'un photographe professionnel sera plus souvent documenté et trié que celui d'un amateur.

Légendes, annotation et informations disponibles :

Les photographies documentaires n'ont généralement pas une légende très développée. Souvent, le minimum est indiqué comme la date ou le lieu⁹⁸. Ce sont

⁹⁵ IBID. P.16

⁹⁶ Caraffa Costanza. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Op.Cit. P.25

⁹⁷ IBID. Traduction avec Deep L : « Dans les archives, la mémoire n'est pas simplement maintenue en vie, mais constamment façonnée et remodelée. Dans ce processus de sédimentation et de formation épistémique, les archivistes jouent, consciemment ou non, un rôle actif ». P.25

⁹⁸ Becker Howard S. *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme*. Op. Cit. P.339-340

donc à partir d'autres indices présents sur l'image que les informations sont complétées, et c'est d'ailleurs de cette façon que des titres provisoires de substitution sont donnés aux photographies par les institutions. La raison de ce manque d'information pour des photographies documentaires peut être liée à l'ignorance du photographe lui-même⁹⁹ par exemple dans le cas de l'absence d'identité des personnes présentes sur les images. Elle peut aussi s'expliquer pour les mêmes raisons que nous ne lions pas nous-même des informations aux photographies que nous prenons : ça n'a pas forcément d'intérêt au moment de la prise de vue.

Concernant les fonds étudiés, le fonds Bernateau, conservé aux archives municipales d'Orange, a été livré dans ses boîtes de conservation (en bois) qui correspondaient au classement du photographe. Des annotations ont été inscrites et renseignaient généralement des dates. Lors du conditionnement en 2019 dans des boîtes neutres, les informations écrites par le photographe ont été retranscrites sur les nouvelles boîtes afin d'en conserver les traces (annexe 1). Ces indications sont une réelle aide supplémentaire pour la recherche documentaire. Concernant le fonds Robert Parant, la même démarche a été effectuée. Cependant, il pouvait parfois ajouter des précisions supplémentaires comme les thématiques. De plus, certains négatifs étaient dans des pochettes individuelles ce qui permettait d'avoir des informations pour une seule vue. Dans ce cas de figure, les annotations ont été reportées directement sur la pochette en papier neutre correspondant à l'image (annexe 5). Ces éléments seront utilisés après la numérisation lors du travail d'indexation (chapitre 3, partie 2-A). En ce qui concerne le musée de Bretagne, ils conservent le fonds du photographe Amédée Fleury qui avait pour habitude de légender la plupart de ses négatifs. De plus, il était également éditeur de cartes postales, ce qui a permis au musée de faire des liens entre les cartes postales et les négatifs et ainsi compléter les informations sur les photographies (annexe 3). Si ces exemples permettent d'extraire des éléments contextuels, d'après Mr Rassaert de la BML, c'est malheureusement assez rare. Il arrive que le dépositaire puisse donner quelques informations, notamment biographiques sur le photographe, mais sans détails sur les vues. De plus, la majorité des fonds sont des négatifs et il est rare qu'ils soient accompagnés d'une légende. C'est davantage le cas pour les tirages où il est possible de trouver des annotations au dos comme une date, un lieu ou le nom

⁹⁹ IBID. P.339-340

du photographe. Ces informations suffisent rarement et doivent être complétées (annexe 2). C'est pourquoi les institutions ont également une mission de recherche plus ou moins importante et sont parfois en possession de documentation annexe, obtenue en même temps que le fonds ou à posteriori, pour enrichir la connaissance des fonds.

Les documents annexes et les stratégies de recherche :

Les documents annexes peuvent être de différentes natures. Dans les enquêtes menées auprès des institutions sélectionnées, rares sont celles qui ont l'opportunité de récupérer d'autres documents que les phototypes. Il peut arriver parfois, dans le cas des photographies de presse, que les articles associés soient également acquis (par exemple pour fonds Cropier des archives départementales de l'Ain). Ces documents sont assez pratiques pour contextualiser les images. C'est également le cas pour le musée de Bretagne avec le fonds Raphaël Binet (annexe 3). Ce dernier a publié dans des revues locales, ce qui offre des indices supplémentaires pour connaître ses photographies. Il peut arriver que ce soit la descendance des photographes qui apportent des informations documentaires. C'est le cas pour le fonds Bernateau conservé à Orange : le fils du photographe a accepté de faire une interview d'environ 2h30 qui a été enregistrée et a ainsi permis aux archives de poser des questions et conserver une trace de cet échange. De plus, Mr Bernateau reste disponible par téléphone quand d'autres questions se présentent (annexe 1). C'est un témoin important pour alimenter l'histoire du fonds et répondre aux interrogations. Au musée de Bretagne, c'est également le descendant d'un photographe, Mr Fleury, qui a rédigé un petit historique de l'activité de son père (annexe 3). Mais lorsqu'il n'y a pas la possibilité d'obtenir des informations, il peut arriver que des chercheurs ou des associations s'intéressent aux photographies. Au musée de Bretagne, le fonds Anne Catherine fait l'objet de recherches depuis 10 ans par un chercheur de l'université d'Amiens. Pour mener ce travail, il collabore avec des associations patrimoniales locales (annexe 3). Cet exemple est intéressant et permet un réel approfondissement documentaire pour l'institution avec un enrichissement historique important. De plus, il est parfois possible que des étudiants de master s'intéressent à ce type d'images documentaires. Cependant, tous les fonds ne bénéficient pas d'un traitement approfondi, souvent à cause des

contraintes de temps pour les agents. C'est pourquoi la majorité des fonds sont décrits succinctement avec les informations principales (la date ou la localisation par exemple) en attendant de pouvoir les renseigner davantage (annexe 2). C'est finalement sur un temps long que les photographies sont documentées et contextualisées.

Les documents produits par les institutions :

Dans les documents annexes qui permettent de renseigner les fonds, les productions des institutions elles-mêmes dans le cadre de recherches, ou simplement dans leurs missions patrimoniales et administratives permettent d'enrichir la connaissance des fonds et assurent un relais pour les prochains agents, le service et les demandes à venir. Concernant les archives, elles ont pour mission d'effectuer des analyses archivistiques pour tous leurs documents ou dossiers. Les informations obligatoires qui doivent y figurer sont « l'objet », c'est à dire l'élément principal ou le thème et les dates extrêmes des documents¹⁰⁰. D'autres précisions sont ajoutées quand cela est possible, comme la localisation, l'action, la typologie documentaire, l'agent de l'action ou encore la nature du classement¹⁰¹. Dans ce cadre, pour les fonds iconographiques, les photographies sont décrites une par une afin d'en dégager les informations de description pertinentes figurées sur l'image¹⁰². Il est possible pour les archives d'utiliser la norme AFNOR Z 44-077 qui concerne le catalogage des images fixes en bibliothèque. En ce qui concerne les archives municipales d'Orange, elles procèdent d'abord à l'analyse archivistique en créant une description de ce qui est visible sur l'image. Certains détails présents sur les photographies permettent de dégager des informations importantes, comme des lieux non identifiés, des dates, des pratiques et beaucoup d'autres éléments. C'est un travail effectué sur un temps long mais qui permet une bonne connaissance des fonds et sert ensuite de base de référence pour élaborer le plan de classement en fonction de ce qui est rencontré. C'est une première approche qui permet à la fois de soulever des interrogations à approfondir, et également de produire un outil intéressant pour la

¹⁰⁰ Association des archivistes français. *Abrégé d'archivistique : Principes et pratiques du métier d'archiviste*. 4e édition, Refondue et Augmentée. Paris: Association des archivistes français, 2020. P156

¹⁰¹ IBID. P.156

¹⁰² IBID. P.155

recherche. Cette démarche permet aussi une meilleure connaissance du fonds et son contenu. Même s'il n'est pas systématiquement possible d'apporter beaucoup d'éléments documentaires sur une image, il sera peut-être probable, plus tard, de la mettre en lien avec d'autres informations ou d'autres photographies. De plus, par exemple dans les musées, la procédure de récolement peut être considérée comme une démarche documentaire : « L'histoire des collections nationales, par leurs différents modes d'acquisitions et par la circulation des œuvres depuis parfois plus de deux cents ans, nous amène à considérer le récolement d'abord comme une enquête documentaire et non comme un simple pointage de la présence ou de l'absence des œuvres¹⁰³ ». Ici, la question est abordée très largement pour toutes les collections des musées, mais c'est tout à fait applicable pour les documents iconographiques. De plus, lors du récolement, si les objets ou documents ne contiennent pas ou peu d'information, un travail de recherche est alors effectué pour l'identifier, comprendre son l'histoire et son contexte d'acquisition¹⁰⁴. Cette démarche permet une dynamique de recherche et la production de nouveaux supports d'identification. Il est également possible que les informations récoltées viennent compléter les dossiers d'œuvres. Ces derniers sont très importants dans le domaine muséal et contiennent toute la documentation annexe qui concerne les œuvres conservées au musée¹⁰⁵. De plus, avec le numérique et les outils informatiques de plus en plus sophistiqués, la documentation des œuvres permet également une traçabilité simplifiée¹⁰⁶. D'après Isabelle Loutrel et Hélène Vassal : « Autre évolution récente et fondamentale, aujourd'hui la documentation de l'œuvre ne serait rien sans l'informatique documentaire de haut niveau qui suppose des liens entre services spécialisés, ni sans les outils de médiation que sont le portail documentaire ou l'accès au numérique¹⁰⁷ ». Avec le numérique, la dynamique documentaire s'est davantage développée. Il permet un partage et un accès simplifié qui peuvent conduire à des apports transversaux de la part d'autres services, voire des usagers eux-mêmes. De ce fait, les informations collectées pour renseigner une œuvre sont de plus en plus complètes et le numérique peut permettre une « approche

¹⁰³ Merleau-Ponty, Claire (dir.). *Documenter les collections des musées : investigation, inventaire, numérisation et diffusion*. Op. Cit..P.31

¹⁰⁴ IBID. P.31

¹⁰⁵ IBID. P.204

¹⁰⁶ IBID. P.203

¹⁰⁷ IBID. P.204

globale de la connaissance de l'œuvre¹⁰⁸ ». Ces nouvelles pratiques numériques ont engendré des nouvelles pratiques culturelles orientées vers le dialogue avec le public et des méthodes participatives¹⁰⁹.

2 / LES METHODES PARTICIPATIVES COMME OUTIL DE DOCUMENTATION

A / L'accessibilité par l'indexation

Avant d'aborder plus spécifiquement les méthodes participatives, il convient de préciser quelques éléments concernant l'indexation. En effet, pour que les usagers puissent accéder à de la documentation ou bien des œuvres, le système de mot clé a un rôle important à jouer pour l'accès aux recherches, et de la part des éditeurs, pour rendre cette recherche effective. Finalement, concernant les photographies, malgré leur typologie d'image figurée, le texte conserve son importance pour sa gestion et son utilisation. C'est ce que souligne Michel Melot : « L'apparition des images numériques, qu'on peut assembler en mosaïques ou consulter rapidement, donna l'espoir de traiter l'image par l'image, et d'éviter au mieux le recours aux mots. La recette trouve vite ses limites et l'identification des images, même si ces dernières gagnent de plus en plus en autonomie par rapport au texte, ne peut se passer de légende dès qu'on cherche la moindre précision¹¹⁰ ». L'auteur parle ici de « légende », mais il en est de même pour l'indexation. De façon plus large, la recherche numérique doit aussi se définir, et pour se faire, la citation de Vincent Ciciliato me semble adaptée : « Lorsque nous nous connectons à internet en vue d'y faire une requête, le moteur de recherche saisit le ou les mots que nous lui fournissons afin de les confronter à l'ensemble des mots préalablement collectés, archivés et indexés par le système qui nous propose une liste de sites à partir de critères déduits selon une échelle de pertinence¹¹¹ ». Cette démarche de recherche à partir de mots clés est devenue banale quotidiennement pour tous les usagers d'équipements informatiques. Pour les éditeurs de contenu, il est donc important de

¹⁰⁸ IBID. P.102

¹⁰⁹ IBID. P.190

¹¹⁰ Melot Michel, Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Op. Cit. P.11

¹¹¹ Ciciliato, Vincent. Arts et pratiques de l'archivage numérique: collecter, cataloguer, cartographier. Op. Cit. P.21

choisir les bons termes afin d'être visible par le plus grand nombre. C'est d'ailleurs ce qui est développé dans *Capitalisme linguistique, quand les mots valent de l'or* : « les gagnants seront ceux qui auront pu développer des relations linguistiques intimes et durables avec un grand nombre d'utilisateur...¹¹² ». Cette « relation linguistique » est un enjeu important pour les institutions qui sont face à des fonds iconographiques. Des thésaurus existent et permettent de normaliser les recherches et d'uniformiser le processus. La BML utilisait le thésaurus Garnier pour les mots clés et Rameau pour les lieux, personnes et collectivités, mais a décidé cette année d'adopter uniquement Rameau (annexe 2). Aux archives d'Orange, c'est un thésaurus administratif qui est utilisé, ainsi qu'un thésaurus de lieux et de personnes. Ils ajoutent généralement des notes en plus de l'indexation pour les renseignements complémentaires qui ne sont pas proposés dans les thésaurus (annexe 1). Le musée de Bretagne, lui, a opté pour un thésaurus maison (annexe 3). L'indexation fait partie des changements apportés avec le numérique et contribue aussi à se questionner sur la nature et l'histoire des ressources mises en ligne dans un souci de description objective à des fins de mise à disposition. C'est d'abord cette idée d'accessibilité qui a poussé certaines institutions à avoir recours aux pratiques participatives.

B / L'indexation collaborative

Les fonds photographiques sur l'histoire locale sont susceptibles d'intéresser, d'être renseignés et enrichis par des usagers qui ont un lien plus ou moins fort ou avec les lieux de prise de vue. C'est à la fois un avantage, puisqu'il peut être plus simple d'être visible lorsque peu de personnes sont concernées, et en même temps plus limité. Cependant, il me semble que ces pratiques se prêtent particulièrement au contexte local, en raison d'une proximité qui peut être plus forte entre les institutions et les usagers et du rapport sensible que peuvent entretenir les publics et les fonds (chapitre 1). Mais ce sont pour des raisons pratiques que les questions autour de la folksonomie ce sont posées.

¹¹² Kaplan, Frédéric. *Quand les mots valent de l'or*. Le Monde diplomatique, 1 novembre 2011. URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/11/KAPLAN/46925>.

Les débuts de la folksonomie :

Le projet Steve est un bon exemple d'expérimentation autour des pratiques participatives. En effet, ce projet est né du constat que les bases de données en ligne étaient sur le même modèle que celles utilisées pour la gestion en interne¹¹³. La prise en main n'était donc pas abordable et la base s'adressait finalement à des utilisateurs formés. C'est pourquoi l'idée que le public puisse intervenir et combler les lacunes d'accès documentaire semblait intéressante à explorer. C'est une ambition qui s'affirme comme un engagement auprès des publics avec une démarche sociale par le biais de son intégration¹¹⁴. L'idée du projet était de s'intéresser à la collecte de données par les institutions auprès du « grand public » en se questionnant sur les apports possibles de cette démarche¹¹⁵. L'objet de l'étude est précisément la folksonomie, c'est-à-dire, le principe d'indexation naturelle par des non professionnels¹¹⁶. La folksonomie était utilisée au départ dans l'idée de créer une communauté sur des réseaux comme Flickr ou Delicious. À partir de 2005, il y a également une utilisation pour le commerce (avec Amazon par exemple) puis la pratique s'est étendue à divers fins, comme par exemple pour la musique ou les jeux¹¹⁷.

En 2008, *Flickr* a d'ailleurs lancé *Flickr Commons* qui permet à des institutions de s'associer avec la plateforme pour diffuser leurs collections. Sur leur site, ils utilisent d'ailleurs le slogan « Aidez-nous à répertorier les photos d'archive publiques du monde entier¹¹⁸ ». Le public a ici la possibilité d'indexer des photographies avec des « tags » ou des commentaires. Le projet reste pour l'instant hypothétique, mais la ville de Montluçon envisage d'utiliser Flickr pour publier les photographies du fonds Robert Parant et permettre aux usagers d'ajouter des informations ou des éléments descriptifs supplémentaires sur les images (annexe 5).

¹¹³ Wyman, B. *Steve.museum: An Ongoing Experiment in Social Tagging, Folksonomy, and Museums*. Toronto, 2006. URL : <https://www.archimuse.com/mw2006/papers/wyman/wyman.html>. Consulté le 25 mars 2021.

¹¹⁴ IBID

¹¹⁵ IBID

¹¹⁶ Le Deuff, Olivier. *Folksonomies*. Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2006. URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-04-0066-002>. Consulté le 15 juin 2021.

¹¹⁷ Wyman, B. *Steve.museum: An Ongoing Experiment in Social Tagging, Folksonomy, and Museums*. Op. Cit.

¹¹⁸ Consultable sur l'URL : <https://www.flickr.com/commons>

L'avantage de publier sur un réseau social est qu'il n'y a pas de frais à engager pour le développement et la maintenance d'une base de données photothèque. Cependant, il est à noter que le processus ne s'arrête pas à la publication des images. C'est un lien qui se crée entre l'institution et l'utilisateur afin que ce dernier puisse s'approprier les œuvres et finalement, créer un sens à la consultation en ligne¹¹⁹. D'un point de vue documentaire, une expérience a été menée en 2005 au *Metropolitan museum* où des volontaires devaient taguer une trentaine d'images issues des collections¹²⁰. Une comparaison avec le catalogue du musée a ensuite été faite pour évaluer la pertinence de la démarche, et finalement, des termes des usagers ont été retenus par l'institution et sont venus compléter le catalogue¹²¹. Ce type de contribution permet une consultation active, un investissement personnel de la part des usagers et semble donner des résultats exploitables.

Un nouveau rôle à jouer pour les institutions :

En effet, la participation est une nouvelle approche vers le public et est aussi le reflet de changements dans les professions des secteurs culturels engagés vers le public. L'ouvrage *Construire des pratiques participatives en bibliothèques* de Raphaëlle Bats permet d'aller plus loin sur le sujet. Elle met en lumière les changements qui surviennent progressivement dans la profession de bibliothécaire :

Pour ces bibliothèques qui intègrent une approche participative, celle-ci accompagne leur insertion dans leur territoire et l'affirmation de leur nécessaire rôle social et politique. Cette vision semble non seulement faire écho aux questionnements de la profession sur l'utilité de la bibliothèque, la reconnaissance de son rôle, sa potentielle plus-value, mais vient aussi s'inscrire dans la continuité de la réflexion autour des publics, avec un angle contemporain qui engagerait à ne plus seulement les mettre au centre du cercle, mais les encouragerait à dessiner le cercle¹²².

¹¹⁹ Wyman, B. *Steve.museum: An Ongoing Experiment in Social Tagging, Folksonomy, and Museums*. Op. Cit.

¹²⁰ IBID

¹²¹ IBID

¹²² Bats, Raphaëlle. *Construire des pratiques participatives dans les bibliothèques*. Presses de l'enssib : Villeurbanne, 2015. URL : <http://books.openedition.org/pressesenssib/4137>. Consulté le 30 mars 2021. P.9

En effet, les bibliothèques se tournent de plus en plus vers le public et cherchent des moyens pour l'impliquer de façon dynamique. Pour Nina Simon, la participation permet de « renforcer » sans « remplacer » les institutions culturelles en créant une relation de confiance avec les utilisateurs¹²³. Mais de façon plus concrète, la mise en place d'un projet participatif, quelle que soit son ambition, demande des réflexions pratiques. Pour l'indexation collaborative, le choix de la plateforme a une importance non négligeable.

Une mise en place stratégique :

D'après Nina Simon, pour n'importe quel projet participatif, il convient d'abord de se questionner sur sa conception. Pour l'objet de l'étude ici, cette réflexion concerne l'outil de mise en ligne¹²⁴. La façon dont l'information va circuler avec le public par le biais de la plateforme est très importante¹²⁵. Elle décrit cinq étapes importantes qui doivent être réfléchies en lien avec l'outil utilisé :

- La possibilité pour les utilisateurs d'avoir accès aux contenus qu'ils recherchent,
- Offrir la possibilité de poser des questions si nécessaires,
- Montrer de quelle façon l'implication de l'utilisateur peut servir aux autres utilisateurs,
- Faciliter le contact entre l'utilisateur et l'institution,
- Ouvrir une perspective sociale et interactive à l'institution¹²⁶.

Finalement, la mise en place d'un lien avec les usagers est un élément très important qu'il convient de ne pas négliger et d'intégrer directement sur la plateforme. Le premier point rejoint celui de l'accessibilité et de la valorisation des fonds. L'organisation du contenu est importante à prendre en compte : « *The power to promote and organize users' content may be the most important platform power*

¹²³ Simon, Nina. *The Participatory Museum*. <http://www.participatorymuseum.org/>. Consulté le 25 mai 2021.

¹²⁴ IBID

¹²⁵ IBID

¹²⁶ IBID

*for cultural institutions because it is the one that most dramatically enables the platform to present its values and model preferred behavior. It is also the most technical power, because it requires understanding how design decisions affect broad patterns of user behavior*¹²⁷ ». Dans cette citation, Nina Simon met en relief « le pouvoir » d'une plate-forme en tant que vectrice non seulement de contenu, mais aussi d'un message qui encourage les usagers à visiter la base de façon active. Pour donner un exemple basic, les choix de possibilité de recherche sur une base de données ont leur importance, comme évoqué dans le chapitre 2 pour *Photographes en Rhône-Alpes*. Cette base de données propose également la participation des usagers avec « Aidez-nous à décrire cette photo ». D'après Mr Rassaert, la BML reçoit plusieurs dizaines de messages par an, mais les usagers échangent également sur les réseaux sociaux, par mail ou en salle de consultation (annexe 2). Cet exemple permet d'appuyer l'analyse de Nina Simon sur l'importance de la facilité de communication entre le participant et l'institution. Afin que la participation soit efficace, les attentes du projet et ses objectifs finaux doivent être exposés pour que les usagers se sentent utiles dans le projet¹²⁸. Nina Simon développe ce sujet autour des « valeurs » du projet et son importance pour l'institution comme pour « la communauté »¹²⁹. En réalité, comme l'écrit Nina Simon, la participation est une réelle technique de conception¹³⁰. Pour se faire, une définition claire du projet, de ses objectifs et un suivi rigoureux sont les éléments obligatoires du succès du projet. Dans le cadre d'une base de données en ligne avec la possibilité de contribuer pour aider à la documentation des images, l'institution doit aussi vérifier les contenus, répondre aux usagers et alimenter la base. Les archives départementales de l'Ain m'ont fait part du temps d'implication qu'un tel projet nécessite :

Le site des AD01 est un site institutionnel du Département de l'Ain. Nous avons lancé, il y a longtemps, "SOS détective" avec des propositions

¹²⁷ IBID. Traduction avec Deep L : « Le pouvoir de promouvoir et d'organiser le contenu des utilisateurs est peut-être le pouvoir le plus important de la plate-forme pour les institutions culturelles, car c'est celui qui permet le plus à la plate-forme de présenter ses valeurs et de modeler le comportement préféré. C'est également le pouvoir le plus technique, car il nécessite de comprendre comment les décisions de conception affectent les grands modèles de comportement des utilisateurs ».

¹²⁸ IBID

¹²⁹ IBID

¹³⁰ IBID

de photos à identifier (lieu, personne, date, évènement, etc.). L'essai n'a pas été concluant, du fait de la pertinence des réponses, mais surtout des moyens humains à prévoir si le projet devait prendre de l'ampleur. Pour que cela fonctionne, il faut chercher les images dans nos fonds, les mettre en ligne, répondre aux usagers ou prévoir une modération des réponses si celles-ci se font en direct. Tout ceci demande un gros travail de préparation, de gestion, de correction d'inventaire, etc. Pendant ce temps-là, les classements en cours n'avancent pas. Il a donc été décidé d'abandonner le projet sur notre propre site (annexe 4).

On voit bien dans cet exemple que la réussite du projet d'indexation collaborative nécessite une réelle implication, du temps et un temps de gestion non négligeable. Cette pratique est souvent perçue comme un « à côté », cependant, comme le service des archives départementales de l'Ain viennent de l'indiquer, il est nécessaire de modérer, d'évaluer la pertinence puis d'exploiter les réponses pour que le projet ait du sens. C'est donc investissement qui peut nécessiter un engagement à plein temps si l'institution a réellement pour projet de développer cette pratique et si elle semble pertinente pour elle. Ce n'est pas forcément le cas, par exemple pour les archives municipales d'Orange qui ne rencontrent pas suffisamment de difficultés d'identifications pour demander l'aide des usagers (annexe 1). Cependant, ponctuellement, il peut leur arriver d'utiliser des forums de professionnels des archives comme le SIAF quand des images sont particulièrement difficiles à identifier. C'est généralement pour des représentations particulières et pas pour un souci de reconnaissance de lieu ou de personne. D'après Mme Julliard, il est possible que les archives départementales aient plus souvent recours à la pratique de l'indexation collaborative en raison de la présence d'images couvrant un champ géographique plus large (annexe 1). Identifier un paysage ou bien un village dans un département peut s'avérer être difficile, c'est pourquoi les usagers peuvent avoir un rôle intéressant à jouer à cette échelle. Le choix des images postées est d'ailleurs très important et Nina Simon emploie encore la notion de « pouvoir » :

One of the greatest powers retained by participatory platform managers is the power to feature content that reflects the values of the platform. Just as

*the question of which stories to feature and bury in a newspaper is a question of power, so too is the question of how to feature content in social networks*¹³¹.

Le choix du contenu et la manière de le présenter conditionnent la façon dont les usagers vont percevoir la plateforme et se l'approprier. De plus, pour fidéliser et encourager une démarche assidue, des contenus doivent être postés régulièrement et attiser la curiosité. En réalité, tous ces choix sont loin d'être anodins et vont encourager l'aide à la documentation des photographies par le public et une meilleure visibilité et exploitation des fonds pour la restitution aux usagers. Les méthodes collaboratives sont une piste intéressante pour aider à la documentation des fonds. Cette méthode poursuit son évolution et continue d'attirer l'attention des institutions de conservation.

¹³¹ IBID. Traduction avec Deep L : « L'un des plus grands pouvoirs dont disposent les gestionnaires de plateformes participatives est celui de mettre en avant le contenu qui reflète les valeurs de la plateforme. De même que la question de savoir quelles histoires publier et enterrer dans un journal est une question de pouvoir, la question de savoir comment présenter le contenu dans les réseaux sociaux l'est tout autant ».

CONCLUSION



Les photographies s'inscrivant dans un périmètre local peuvent être définies comme « documentaires » compte tenu de la richesse des informations qu'elles contiennent sur les lieux, les habitants, voire les coutumes et les événements. Au-delà de l'aspect documentaire, la dimension mémorielle est un enjeu essentiel dans le cadre des acquisitions des institutions, particulièrement lorsque les images ont attiré à sa localité et son périmètre. Le changement de statut pour ces photographies qui deviennent « archives » les dote d'une nouvelle valeur.

L'histoire des collections, leur contexte d'acquisition et la façon dont elles se trouvent conservées dans les réserves d'un service ou d'un autre sont autant de paramètres importants qu'il convient de découvrir pour affiner leur connaissance. La possibilité de confier des fonds photographiques à différentes institutions dans une même localité ajoute des interrogations supplémentaires qui s'expliquent la plupart du temps par des éléments contextuels au moment de la collecte. Les enjeux étant les mêmes pour les archives, les bibliothèques et les musées, ces institutions sont toutes les trois confrontées aux mêmes problématiques et à une logique de gestion documentaire similaire. Conserver les fonds fait partie des missions principales de ces lieux, néanmoins, le temps consacré à ces tâches n'a du sens que si les documents protégés ont la possibilité d'être consulté ou utilisé.

La connaissance des fonds photographiques documentaires peut s'avérer difficile mais représente pourtant un enjeu majeur pour permettre leur accessibilité. Pour se faire, des pistes non négligeables comme des documents annexes, des témoignages ou bien des annotations sur les phototypes aident à les comprendre. Cependant, ces indications ne sont parfois pas suffisantes voire inexistantes et d'autres stratégies doivent être développées. Le numérique a permis aux institutions d'explorer de nouvelles possibilités d'accessibilités ou a simplement relancé la dynamique de documentation parfois laissée de côté. Les bases de données accessibles au public sont un nouvel outil de communication utilisé par de nombreuses institutions et induisent la numérisation des fonds, leur indexation et pour aller plus loin, leur documentation. Cependant, les informations contextuelles données sur une photographie conditionnent

l'interprétation du spectateur face à l'image. Lorsque la contextualisation n'est pas possible par manque d'information, l'utilisateur procède lui-même à sa propre interprétation¹³². C'est pourquoi documenter les images est un enjeu important. De plus, le partage et l'échange simplifié permis par ces bases offre la possibilité d'explorer des méthodes de collaboration avec les publics et ainsi compléter la documentation des photographies. L'indexation collaborative est un exemple de processus participatif intéressant mais demande un temps important et une mise en place stratégique parfois impossible.

Trésor mémoriel d'une localité, les photographies documentaires sont, malgré certaines difficultés, de plus en plus accessibles. Au regard de l'histoire de leur conservation, elles font de plus en plus l'objet d'un intérêt fort et continuent de livrer des indices sur l'histoire des villes et nos ancêtres. C'est pourquoi leur traitement matériel, documentaire et numérique sont des priorités pour la sauvegarde et l'accessibilité.

¹³² Becker Howard S. *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme*. Op. Cit. P.341

SOURCES



Réponses des institutions contactées :

Entretien avec Mme Delavallée, conservatrice du MuPop de Montluçon le 23 mars 2021.

Entretien avec Mme Julliard, chargée des fonds iconographiques des archives municipales d'Orange le 13 avril 2021.

Questionnaire envoyé à Mme Gerbe, chargée des fonds iconographiques et audiovisuels des archives départementales de l'Ain le 9 avril 2021.

Questionnaire envoyé à Mr Rassaert, responsable des fonds photographiques régionaux de la BML le 20 avril 2021.

Questionnaire envoyé à Mme Prod'homme, conservatrice du patrimoine responsable recherche du musée de Bretagne le 3 mai 2021.

Bases de données en ligne :

Base de données *Photographes en Rhône-Alpes* : https://numelyo.bm-lyon.fr/list?collection_pid=BML:BML_01ICO00101

Base de données des *Archives départementales de l'Ain* : https://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:103

Base de données *Collections Musée de Bretagne* : <http://www.collections.musee-bretagne.fr/>

BIBLIOGRAPHIE



I/ La photographie

Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Cahiers du cinéma, Gallimard. Seuil : Paris, 1980.

Becker, Howard S. *Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme*. Communications, n° 1 : 2001. <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2091>. Consulté le 28 mars 2021.

Bessou Anne-Line. *La représentation du travail dans l'art à travers le médium photographique, du début du siècle à aujourd'hui* – Littera Incognita. <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/02/16/numero-3-2010-article-6-bessou/>. Consulté le 13 juin 2021.

Brunet, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Presses Universitaires de France, 2012. <https://doi.org/10.3917/puf.lafo.2012.01>.

Challine Éléonore, Laureline Meizel, Michel Poivert. *L'expérience photographique*. Travaux de l'École Doctorale Histoire de l'Art. Histo.art 6. Publications de la Sorbonne : Paris, 2014.

Gattinoni Christian, Vigouroux Yannick. *La photographie ancienne*. Scala. Sentiers d'art : Paris, 2012.

Gunthert, André. *L'image partagée : la photographie numérique*. L'écriture photographique, Textuel : Paris, 2015.

Numelyo, bibliothèque numérique de Lyon. *Jules Sylvestre, photographe professionnel*. https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01001THM0001syl. Consulté le 12 juin 2021

Le Gall, Guillaume. *Eugène Atget, La rue*. <http://expositions.bnf.fr/atget/arret/06.htm>. Consulté le 5 juin 2021.

Lowe Paul, Patricia Barthelémy, Valérie Feugeas. *Chronologie de la photographie : De la chambre noire à Instagram*. Eyrolles : Paris, 2019.

Christine Depeige, Éric Bourgoignon, Philippe Reyt. *Montluçon 1950 - 1970*. Éd. de la Ville de Montluçon, 2011.

Moureau, Nathalie, Dominique Sagot-Duvaurox. *La construction du marché des tirages photographiques*. Études photographiques, n° 22, 2008. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1005>. Consulté le 18 mars 2021.

Photographie documentaire. Littera Incognita. <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/tag/photographie-documentaire>. Consulté le 2 avril 2021.

Le Jeu de Paume. *Photographie sociale / photographie documentaire*. 2011. <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1600>. Consulté le 2 avril.

Poivert, Michel. *Olivier Lugon, Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Macula : Paris, 2002. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/282>. Consulté le 15 avril 2021.

Rocca, Fabio La. *Introduction à la sociologie visuelle*. Societes n°95, 2007

Sontag Susan. *Sur la photographie*. Paris : Christian Bourgeois, 1977

II/ La gestion documentaire

Association des archivistes français. *Abrégé d'archivistique : Principes et pratiques du métier d'archiviste. 4e édition, Refondue et Augmentée*. Paris: Association des archivistes français : Paris, 2020.

Bats, Raphaëlle. *Construire des pratiques participatives dans les bibliothèques*. Presses de l'enssib : Villeurbanne, 2015. <http://books.openedition.org/pressesenssib/4137>. Consulté le 30 mars 2021.

Caraffa Costanza. *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Mandorli, Bd. 14. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2011. P.17

Culture Gouv. *Connaître l'environnement juridique d'un fonds*. <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Photographie/Gerer-un-fonds-photographique/Evaluation-patrimoniale/Connaitre-l-environnement-juridique-d-un-fonds>. Consulté le 25 juin 2021.

Ferry de, Ferréol. *Archives photographiques et photographie dans les Archives*. Gazette des archives n° 1, 1980. <https://doi.org/10.3406/gazar.1980.4067>. Consulté le 12 juin 2021.

Hudon, Michèle. *Analyse et représentation documentaires : introduction à l'indexation, à la classification et à la condensation des documents*. Collection Gestion de l'information. Presses de l'Université du Québec : Québec, 2013. <http://search.ebscohost.com.docelec.enssib.fr/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=668194&lang=fr&site=ehost-live&scope=site>. Consulté le 18 mars 2021.

Le Deuff, Olivier. *Folksonomies*. Bulletin des bibliothèques de France (BBF), 2006. URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-04-0066-002>. Consulté le 15 juin 2021.

Leblond, Corinne. *Archivage et stockage pérennes : enjeux et réalisations*. Hermes science publ. Lavoisier : Paris 2009.

Maeck Julie, Steinle Matthias, *L'image d'archives. Une image en devenir*. Presses universitaires de Rennes : Rennes, 2016.

Mée, Isabelle-Cécile Le. *Les archives photographiques de presse, pratiques comparées et enjeux méthodologiques*. Revue des patrimoines, n° 36, 2018. <http://journals.openedition.org/insitu/17487>. Consulté le 28 mars 2021.

Melot Michel, Collard Claude. *Images et bibliothèques*. Editions du cercle de la librairie : Paris, 2011.

Merleau-Ponty, Claire (dir.). *Documenter les collections des musées : investigation, inventaire, numérisation et diffusion*. Édité par École du Louvre. Musées-mondes. Paris: la Documentation française, 2014.

Programme national de Numérisation et de Valorisation des contenus culturels (PNV). <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Innovation-numerique/Programme-national-de-Numerisation-et-de-Valorisation-des-contenus-culturels-PNV2>. Consulté le 8 avril 2021.

Quétin, Michel. *Approche d'un recensement des photographies dans les Archives départementales françaises*. Gazette des archives 79, 1972. <https://doi.org/10.3406/gazar.1972.2274>. Consulté le 16 mars 2021.

Simon, Nina. *The Participatory Museum*. <http://www.participatorymuseum.org/>. Consulté le 25 mai 2021.

Wyman, B. *Steve.museum: An Ongoing Experiment in Social Tagging, Folksonomy, and Museums*. Toronto, 2006. : <https://www.archimuse.com/mw2006/papers/wyman/wyman.html>. Consulté le 25 mars 2021.

III/ Philosophie et histoire

Derrida, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Galilée : Paris, 1995.

Hartog, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*. Le Seuil : Paris, 2003.

Lessault, Bertrand. *F. Hartog. Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps. Paris : Le Seuil, 2003*. L'orientation scolaire et professionnelle, n° 33, 2004.

ANNEXES



Table des annexes

Annexe 1 : Questionnaire envoyé aux archives municipales d'Orange

Annexe 2 : Questionnaire envoyé à la bibliothèque municipale de Lyon

Annexe 3 : Questionnaire envoyé au Musée de Bretagne

Annexe 4 : Questionnaire envoyé aux archives départementales de l'Ain

Annexe 5 : Informations sur le fonds Robert Parant, Musée de Montluçon

Annexe 1 : Questionnaire envoyé aux archives municipales d'Orange

Thèmes	Questions	Réponses
Les fonds photographiques	En plus du fonds Bernateau, quels fonds photographiques documentaires qui concernent le paysage local (c'est-à-dire votre commune ou les alentours) conservez-vous aux Archives municipales d'Orange?	Fonds Moïse Doise (un don) : environ 1700 plaques de verre. Portraits, communions, mariages... / Fonds Abel (acquisition en 2020): prises de vue réalisées par une famille de photographes d'Orange, également auteurs de cartes postales anciennes de la ville. Environ 1300 plaques de verre: portraits, rues, monuments, bâtiments de la ville... Le photographe continue d'exercer, donc le fonds n'est pas encore clôt / Fonds Gromelle : En cours d'acquisition, peut être finalisée cette année: contemporain, portraits, spectacles... don des négatifs du journal " le Provençal " des années 1961 à 1984 : reportages de la vie quotidienne, sociétale et culturelle de la ville
	Concernant le fonds Bernateau, de combien de phototypes est-il composé ?	à peu près 1 million (le nombre exact n'est pas connu)
	Quels sont les différents supports ?	négatifs, épreuves, tirages photos, diapositives, CD-rom
	Plus précisément, quels types de photographies peut-on trouver dans ce fonds?	Ce sont des photographies de reportages familiaux : mariages, communions, portraits... MM. Bernateau (père et fils) étaient aussi les photographes accrédités des Chorégies d'Orange (festival qui existe depuis 1869): donc des photographies du festival de la fin des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Le fonds est aussi composé de photographies prises au lors du festival jazz club de la ville (qui n'a plus lieu sur Orange aujourd'hui, ces photographies en sont les seules traces visuelles) et du 1er REC (qui a déménagé d'Orange depuis 2014) avec notamment des défilés. Le service communication de la ville d'Orange était moins développé auparavant, donc, il est très intéressant de conserver des photographies des évènements de la ville. L'intérêt documentaire de ce fonds est fort.

Plus précisément, quels types de photographies peut-on trouver dans ce fonds ?		Ce sont des photographies de reportages familiaux : mariages, communions, portraits... MM. Bernateau (père et fils) étaient aussi les photographes acrédités des Chorégies d'Orange (festival qui existe depuis 1869) : donc des photographies du festival de la fin des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Le fonds est aussi composé de photographies prises au lors du festival jazz club de la ville (qui n'a plus lieu sur Orange aujourd'hui, ces photographies en sont les seules traces visuelles) et du 1er REC (qui a déménagé d'Orange depuis 2014) avec notamment des défilés. Le service communication de la ville d'Orange était moins développé auparavant, donc, il est très intéressant de conserver des photographies des évènements de la ville. L'intérêt documentaire de ce fonds est fort.
Le fonds Bernateau est-il accessible au public ?		Oui. Comme les mains courantes pour les reportages magasin ont été achetées en même temps que le fonds, les photographies sont consultables. Le fonds est en cours de classement et comme il y a beaucoup de phototypes, ce classement sera probablement le travail d'une vie.
Y-a-t-il des demandes ? De façon générale, qui consulte ces fonds ?		Pour le fonds Bernateau, il y a quelques demandes spécifiques mais la plupart du temps, elles restent vagues puisque le classement est en cours. Par exemple, <i>culture&scop</i> déléataire du Théâtre antique a demandé des photographies des Chorégies des années 2000. Il y a également eu une demande pour des recherches sur les costumes des Chorégies. Il n'y a pas encore de demandes de la part de chercheurs probablement en raison du contexte actuel (Covid) et également car le fonds a été acquis récemment. Il n'y a donc pas encore eu beaucoup de communication sur le fonds. Généralement, les fonds photographiques ne sont pas beaucoup demandés, excepté par certains locaux qui font des recherches sur leur quartier par exemple.

Documentation des fonds photographiques	Le fonds contenait-il des informations utiles à sa documentation ?	Les mains courantes du magasin ont été vendues avec le fonds. Concernant les photographies, elles sont arrivées dans des boîtes en bois qui correspondaient au classement de M. Bernateau. Les boîtes ont été remplacées en 2019 pour des boîtes neutres adaptées à la conservation. Les informations écrites par M. Bernateau sur les boîtes en bois ont été reportées sur les nouvelles boîtes. Il y avait notamment des indications de date.
	Avez-vous une stratégie particulière pour documenter ce fonds ?	Monsieur Bernateau a accepté de faire une interview audio de 2/3h d'enregistrement. Une stagiaire de la licence professionnelle d'Angers a fait un récolement des reportages magasin afin de les comparer avec les mains courantes et ainsi dégager une trame de questions à poser à Mr Bernateau. Si il y a des questions, il est contacté par téléphone. Mais dans le cas du fonds Doise par exemple, il y a peu d'informations sur l'histoire du fonds.
La collecte	De quelle façon le fonds Bernateau a-t-il été acquis ?	C'est un achat avec subvention. C'est Mr Bernateau qui a proposé la vente de son fonds. S'il n'avait pas eu la possibilité de le vendre entièrement aux services des Archives, il aurait vendu les photographies qui concernent le 1er REC au musée de la légion.
	Y a-t-il généralement une concertation avec les autres institutions culturelles du secteur susceptibles d'accueillir ce type de fonds ?	Les propositions arrivent souvent en mairie, donc ce sont eux qui redirigent les fonds. Par exemple, le photographe qui avait racheté le fonds de commerce de Abel a contacté le bureau du maire pour vendre des plaques de verre de son prédécesseur (même si finalement elles n'ont pas été rachetées car elles rappelaient celles de Doise ; ce sont les photographies encore en possession d'Abel, jugées plus intéressantes, qui ont été rachetées). Il y a également une communication avec le musée dans certains cas. Pour les acquisitions, il s'agit de compléter la mémoire d'Orange, pas de la doubler.

Numérisation	Avez-vous un projet de numérisation ?	Oui sur le long terme, en passant par un prestataire. Cependant, tant que le fonds n'est pas classé, le numériser maintenant demanderait de reprendre la totalité des fichiers pour les renommer, etc... C'est pourquoi ce n'est pas d'actualité.
Gestion documentaire / base de données	Possédez-vous une base de données photothèque ? (usage interne, externe)	Les numérisations sont sauvegardées sur deux disques durs conservés aux Archives. Dans un souci de sauvegarde, l'un d'eux est copié sur un serveur de la mairie, dont un à la mairie, qui est dédié aux Archives. Quand les fonds sont classés et numérisés, ils sont injectés sur la base de données Avenio, uniquement pour la gestion en interne pour le moment. Plus tard, ils seront accessibles en ligne, notamment sur Avenio Web, si les droits d'auteur et le droit à l'image le permettent.
Indexation	Comment procédez-vous pour l'indexation des photographies ?	Utilisation du thésaurus administratif, thésaurus de lieux et thésaurus de personnes. Il y a également la possibilité d'ajouter des notes pour les renseignements complémentaires.
Mise en ligne des fonds	Les fonds photographiques sont-ils en ligne ?	A ce jour, il n'y a encore rien en ligne, pour des questions de droit.

Indexation participative	Dans l'avenir, envisagez-vous d'utiliser des pratiques collaboratives comme l'indexation participative ?	Il n'y a pas un réel besoin d'avoir recours à ce type de pratique, notamment pour les fonds Abel et Bernateau, qui sont récents et donc, sans nécessité d'avoir des compléments d'information. Pour le fonds Doise, ce sont des portraits donc c'est compliqué de les mettre en ligne en raison des droits. L'indexation participative est probablement davantage utilisée par les Archives départementales où il peut être compliqué de repérer les paysages par exemple. Ici, la valorisation des photographies passe surtout par le biais d'expositions, comme par exemple l'exposition "Découverte de l'enseignement à Orange au fil du temps" "Patrimoine et Education : apprendre pour la vie" où des photos de classe ont été affichées.
---------------------------------	--	---

Annexe 2 : Questionnaire envoyé à la bibliothèque municipale de Lyon

<i>Thèmes</i>	<i>Questions</i>	<i>Réponses</i>
Les fonds photographiques	Combien de photographies conservez-vous à la bibliothèque municipale de Lyon ? (approximativement)	Un million de pièces environ, chiffre auquel il faut encore ajouter les photographies conservées dans d'autre département, comme la collection de l'Artothèque provenant en grande partie de l'ancienne Fondation nationale de la Photographie (tirages, négatifs ou plaques de verre). Pour ce qui concerne la Documentation régionale, le Fonds Lyon Figaro est le plus important : 560.000 négatifs et environ 100.000 tirages (traitement en cours).
	Combien de fonds photographiques documentaires qui concernent le paysage local (votre commune ou département) conservez-vous ?	Une douzaine de fonds. Pour la Documentation régionale, tous les fonds conservés sont documentaires. Nous ne conservons que des photographies offrant un intérêt documentaire sur l'histoire ou l'activité en région Auvergne Rhône-Alpes. Mais une photographie documentaire peut également être "artistique" (et inversement). Cela sera notamment le cas des photographies du fonds Marcelle Vallet. Les photographies dites "artistiques" sont plus généralement conservées par l'artothèque.
	Pouvez-vous développer l'exemple d'un fonds qui représente une richesse importante pour la mémoire de la ville ? (par exemple un/des sujets représentés et l'importance de ces sujet)	Le fonds Jules Sylvestre (env. 4800 pièces) où figurent notamment les lieux disparus du Lyon ancien. Ce fonds renferme quelques unes des plus anciennes vues de Lyon conservées par la BM et concerne essentiellement l'architecture et l'urbanisme (peu de vues animées). Voir les principales thématiques et historique de ce fonds sur la page de présentation sur notre site : https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO01001THM0001syl

	<p>Dans les demandes de consultation de ces fonds, quels sont les publics les plus récurrents (chercheurs, locaux...) ?</p>	<p>Les fonds étant numérisés et accessibles en ligne, il nous est impossible de répondre à cette question de manière précise car les photographies sont librement téléchargeables en base définition, donc librement utilisables à des fins personnelles et privées. Seule l'utilisation commerciale doit faire l'objet d'une demande auprès de la Bibliothèque. Donc, pour l'instant, ce sont essentiellement des éditeurs/auteurs qui s'adressent à nous dans le cadre de leurs publications... D'autre part, la plupart de nos fonds se présentant sous la forme de négatifs, ils ne sont donc consultables que sur notre base "Photographes en Rhône-Alpes" (après numérisation). Autrement dit, et pour des raisons évidentes de fragilité des supports, nous ne communiquons pas physiquement les plaques de verre, diapositives ou négatifs. Une numérisation et une mise en ligne dans des délais respectables est par contre possible si la demande reste raisonnable.</p>
	<p>Concernant les chercheurs, savez-vous pour quels types de recherches ces fonds sont les plus consultés (histoire locale, sociologie, urbanisme, histoire de la photographie...) ?</p>	<p>L'architecture et l'urbanisme figurent très largement en tête. C'est également le sujet de prédilection des photographes amateurs qui contribuent à enrichir la base "Photographes en Rhône-Alpes" par leurs propres photographies.</p>

<p>Documentation des fonds photographiques</p>	<p>Pouvez-vous développer l'exemple d'un fonds photographique local qui contenait des informations utiles à sa documentation ? (annotations du photographe, documents annexes...)</p>	<p>C'est malheureusement rarement le cas, à l'exception des informations que nous avons pu obtenir auprès du photographe ou du dépositaire (informations biographiques ou de carrière par exemple). S'agissant le plus souvent de négatifs, nous nous ne disposons que de peu d'informations documentaires. En ce qui concerne les tirages, au mieux on peut s'attendre à trouver au verso une date, le lieu de prise de vue ou le nom du photographes. Mais dans la plupart des cas, ces informations doivent être reconstituées/complétées par nos soins à partir des éléments à notre disposition : datation, sujets représentés ou localisation, voire enrichissement documentaire ou contextualisation comme cela peut être réalisé sur "Photographes en Rhône-Alpes".</p>
	<p>Avez-vous une stratégie particulière pour documenter ces fonds ? (contact avec des chercheurs, les donateurs ou vendeurs, des collectionneurs...)</p>	<p>Pour documenter un fonds, nous nous contentons généralement dans un premier temps des informations mise à notre disposition par le photographe ou le dépositaire. De la même façon, nous ne disposons pas toujours du temps nécessaire pour documenter chacune des photographie des fonds conservés, auquel cas elles sont décrites "à minima" : datation et localisation peut précises, notes succinctes... en attendant de faire mieux.</p>

La collecte	Quelles types de collectes sont les plus fréquentes pour ce type de fonds? (achat, don, legs)	Il s'agit le plus souvent de dons, surtout en ce qui concerne les photographies contemporaines ou nativement numériques. Plusieurs appels à contribution auprès de photographes amateurs ont été lancés dans ce but depuis la création de "Photographes en Rhône-Alpes" en 2012. Nous avons également organisé plusieurs ateliers photos par le passé à la suite desquels les photographies ont été ajoutées sur notre base. Il nous arrive également d'acquérir quelques pièces en salle de ventes, voir des fonds entiers (cas du fonds Georges Vermard acquis auprès de l'auteur ou du fonds Louis Poulain acheté en salle de vente, par exemple), mais cela reste moins fréquent.
	Avant les acquisitions, y a-t-il une concertation avec les autres institutions culturelles susceptibles d'accueillir ce type de fonds? (je pense aux archives par exemple)	Cela peut arriver, notamment pour des acquisitions prestigieuses, afin de s'assurer que la photographie ou vue similaire n'est pas déjà conservée dans une autre institutions.
Numérisation	Les numérisations sont-elles faites en interne ou en externe ?	Les deux cas de figure se présentent. Lors de la création et du démarrage de "Photographes en Rhône-Alpes", plusieurs fonds ont été numérisés en intégralité auprès d'un prestataire extérieur (Arkhenum). Jusqu'à présent, cela a principalement concerné les fonds Sylvestre, Georges Vermard et Marcelle Vallet, ainsi que quelques collections de plaques de verre sur la région Rhône-Alpes conservées par l'Artothèque (collections Arloing ou Dutey par exemple, non mise en ligne actuellement). Les autres fonds sont numérisés progressivement en interne par mes soins et selon les besoins.

	Depuis quand (approximativement), avez-vous commencé à numériser massivement vos fonds photographiques ?	Le Fonds Jules Sylvestre est le premier fonds numérisé en intégralité dans le cadre de la création du vidéodisc collaboratif "Vidéralp" (milieu des années 1980). Le fonds a été entièrement re-numérisé par notre prestataire extérieur dans une meilleure définition vers 2010. De façon générale, nous numérisons massivement en interne depuis la fin des années 1990 afin d'alimenter diverses bases de données (base estampes, provenances, enluminures, affiches et photographies) hébergées à cette époque sous logiciel Edip, aujourd'hui transférées sur Numelyo.
Indexation	Avez-vous créé un thésaurus ou utilisez-vous un thésaurus existant ?	Sur notre base "Photographes en Rhône-Alpes" : thésaurus Garnier (mots clés) et Rameau (lieux, personnes, collectivités). À noter que le thésaurus Garnier a été abandonné cette année au profit du Rameau (cela devrait être totalement visible en ligne d'ici quelques mois). Les vedettes géographiques sont celles qui ont été le plus problématique dans la mesure où, dans la plupart des cas, il a fallu les "forger" afin d'obtenir une granularité suffisante (notamment pour la ville de Lyon)
Mise en ligne des fonds	Depuis combien de temps avez-vous commencé à mettre en ligne les photographies ?	Le fonds Jules Sylvestre, mis en ligne par mes soins entre 2003 et 2006. Réalisé sur la base d'une extraction enrichie des données textes et images de l'ancien vidéodisc Vidérald datant des années 1980. Cette première base de données numérique était gérée sous logiciel Edip (avec interface web).

	Avec la mise à disposition en ligne, avez-vous constaté une baisse des demandes sur place ?	Pour les raisons déjà évoquées (fragilité des supports, fonds non traités, etc), les demandes de communication - du moins en ce qui concerne les collections régionales - étaient exceptionnelles. Jusqu'à une époque récente, les fonds conservés étaient peu ou pas connus du grand public, exception faite du fonds Sylvestre dont la publication sur vidéodisc, consultable en salle uniquement dans un premier temps, a suivi de peu son entrée dans les collections de la BM.
Indexation participative	Sur la base de données Numelyo, Photographes en Rhône-Alpes, les usagers ont la possibilité d'apporter des informations aux images en cliquant sur "Aidez-nous à décrire cette photo!", recevez-vous beaucoup de messages ?	Plusieurs dizaines de messages par an. Mais ce complément d'informations peut également se faire par d'autres voies : réseau sociaux, échanges par mail, échanges en salles, lors d'ateliers ou des Heures de la découverte, etc.
	Est-ce que cette méthode est efficace et a pu apporter des informations intéressantes pour documenter les	
	De façon générale, savez-vous quel public participe ?	Les contributions étant anonymes, impossible d'établir un profil des contributeurs.
	La bibliothèque a mis en ligne des photographies sur le réseau Flickr en 2010 mais l'initiative ne semble pas avoir été poursuivie, savez-vous pour quelle(s) raison(s) ?	N'a jamais été vraiment alimenté. Numélyo et les réseaux sociaux utilisés depuis étant largement suffisants à nos besoins pour la valorisation de ces fonds. Le compte Flickr mériterait d'ailleurs d'être supprimé...

Annexe 3 : Questionnaire envoyé au Musée de Bretagne

<i>Thèmes</i>	<i>Questions</i>	<i>Réponses</i>
Les fonds photographiques	Combien de photographies conservez-vous au musée de Bretagne ? (approximativement)	500 000 négatifs/ 13 000 tirages répertoriés, certainement davantage
	Combien de fonds photographiques documentaires qui concernent le paysage local (votre commune ou département) conservez-vous?	Tous les fonds concernent la Bretagne par définition
	Combien de phototypes composent ces fonds ? (approximativement)	réponse ligne 1
	Pouvez-vous développer l'exemple d'un fonds qui représente une richesse importante pour la mémoire locale ? (par exemple un/des sujets représentés et l'importance de ces sujet)	Fonds de la photographe Anne Catherine, active de la fin du 19e siècle à 1927 sur la commune de Redon (35) mais qui a rayonné sur trois départements car Redon se trouve au croisement de l'Ille-et-Vilaine, du Morbihan et de la Loire-Atlantique: studio en milieu rural, travaux de portraits et reportages en mineur, période de la PGM témoignages des hopitaux de l'arrière du front ;Particularité d'une femme photographe, elle a succédé à son époux décédé.
	Dans les demandes de consultation de ces fonds, quels sont les publics les plus récurrents (chercheurs, locaux...) ?	C'est très partagé il me semble, chercheurs, historiens amateurs, étudiants, passionnés d'une thématique ou d'un sujet...
	Concernant les chercheurs, savez-vous pour quels types de recherches ces fonds sont les plus consultés (histoire locale, sociologie, urbanisme, histoire de la photographie...) ?	Histoire régionale certainement, anthropologie régionale plus largement, et dans un second temps histoire de la photographie

Documentation des fonds photographiques	Pouvez-vous développer l'exemple d'un fonds photographique local qui contenait des informations utiles à sa documentation ? (annotations du photographe, documents annexes...)	Fonds du photographe Amédée Fleury installé dans une toute petite commune près de Fougères, Luitré : ses négatifs sont souvent légendés, il était également comme souvent éditeur de cartes postales ce qui facilite le lien avec les négatifs, l'un de ses fils a documenté son activité à travers un petit historique. Un autre fonds celui de Raphaël Binet installé successivement à St Briec puis à Rennes, il a beaucoup publié dans des revues locales.
	Avez-vous une stratégie particulière pour documenter ces fonds ? (contact avec des chercheurs, les donateurs ou vendeurs, des collectionneurs...)	Le fonds Anne Catherine est étudié depuis 10 ans par un chercheur de l'université d'Amiens et en lien avec des associations patrimoniales locales. Certains fonds ont été publiés, d'autres ont composé des sujets de Master.
La collecte	Quelles types de collectes sont les plus fréquentes pour ce type de fonds?	Plutôt des achats
	Avant les acquisitions, y a-t-il une concertation avec les autres institutions culturelles susceptibles d'accueillir ce type de fonds? (je pense aux archives ou	oui avec d'autres musées en région
	De façon plus générale, à votre avis, pourquoi certains de ces fonds photographiques sont conservés parfois aux archives, à la bibliothèques ou parfois en musée? (il y a bien entendu l'histoire des institutions, également l'aspect financier et les subventions qui rentrent en compte, mais je me demande si vous pensez à d'autres raisons).	Le musée de Bretagne a été très novateur dans ce domaine en commençant des acquisitions de fonds entiers dès le début des années 1970, de fait il est reconnu pour cette spécificité et les propositions nous arrivent par le biais de cette reconnaissance. Pour le reste vous avez en effet la réponse, le choix d'un donateur peut se faire vers une institution plutôt qu'une autre, l'intérêt des responsables d'institutions pour la photographie entre en compte naturellement. Il me semble que les services d'archives s'intéressent depuis peu de temps à ce support.

Numérisation	Les numérisations sont-elles faites en interne ou en externe ?	Les deux, un photographe titulaire en poste aumusée , précédemment ils étaient deux. Les gros trains de numérisation, plusieurs milliers de clichés sont confiés à l'extérieur
	Depuis quand (approximativement), avez-vous commencé à numériser massivement vos fonds photographiques ?	Depuis les années 2000 avec une accélération massive ces dernières années: actuellement un programme sur six ans
Indexation	Avez-vous crée un thésaurus ou utilisez-vous un thésaurus un existant?	Thésaurus maison
Mise en ligne des fonds	Depuis combien de temps avez-vous commencé à mettre les photographies en ligne ?	2006 mais accès compliqué outil lourd et peu commode, 2017 pour le portail actuel
Indexation participative	Sur la base de données <i>Collections - Musée de Bretagne</i> , les usagers ont la possibilité d'apporter des informations aux images en laissant des commentaires, recevez-vous beaucoup de messages ?	Oui ils ont la possibilité et le font, certains avec assiduité, voir ma collègue Fabienne Martin-Adam pour plus de précision (f.martin@leschampslibres.fr)
	Est-ce que cette méthode est efficace et a pu apporter des informations intéressantes pour documenter les photographies ?	Oui tout à fait, elle permet de localiser et documenter des images

Annexe 4 : Questionnaire envoyé aux archives départementales de l'Ain

<i>Thèmes</i>	<i>Questions</i>	<i>Réponses</i>
Les fonds photographiques	Combien de fonds photographiques documentaires qui concernent le paysage local (c'est-à-dire votre commune ou département) conservez-vous aux Archives départementales de l'Ain?	voir l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11 sur la page d'accueil, cliquer sur le + pour avoir la liste des fonds avec le cadre de classement entre parenthèses, puis pour avoir le détail de chaque fonds, sélectionner à gauche la catégorie du plan de classement pour y retrouver la fiche du fonds souhaité
	Quel est le fonds de ce type le plus conséquent ?	voir les fiches de chaque fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11
	De combien de phototypes est-il composé ?	voir la fiche du fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11

	Plus précisément, quels types de photographies peut-on trouver dans ce fonds? (photographie de la ville, commémorations, évènements...)	voir présentation du contenu et indexation dans la fiche du fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11
	De façon générale, qui consulte ces fonds ? (des locaux? Chercheurs? Pour quelles recherches?...)	que voulez-vous dire par "locaux", "chercheurs" ? Un chercheur peut s'intéresser à l'histoire locale, et un local peut s'intéresser à l'histoire en général. Pour nous, il s'agit tout d'abord d'un public "d'usagers", en salle de lecture ou à distance. Il peut s'agir de généalogistes, d'historiens, d'étudiants, de simples curieux.. Les recherches sont très variées : paysages, personnages, costumes, alimentation, agriculture, archéologie, architecture, véhicules, us et coutumes, 1ère et 2nd guerre mondiale, etc. Leurs buts aussi très variés : justifier d'un droit, mémoire de master, article d'un bulletin municipal, illustrer une généalogie, exposition, etc.
	Pouvez-vous me donner un exemple de projet de valorisation avec ce/ces fonds par le passé ou dans l'avenir ? (expositions, prêt pour un projet associatif...)	voir exemple en ligne http://www.archives.ain.fr/n/expositions-virtuelles/n:75

Documentation des fonds photographiques	Ces fonds contenaient-ils des informations utiles à leur documentation ? (notes des photographes, documents annexes, notes sur les boîtes de conservation, etc... (un unique exemple peut être développé)	voir les fiches de chaque fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11
	Avez-vous une stratégie particulière pour documenter ce type de fonds ? (recherches en interne, collaboration avec des chercheurs, des locaux...)	Oui, c'est indispensable. Nous devons recueillir le maximum d'informations pour la meilleure compréhension possible de chaque fonds. Tout est détaillé le cas échéant dans les fiches de chaque fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11
La collecte	Quelles types de collectes sont les plus fréquentes pour ce type de fonds? (achat, don, legs)	Notre politique d'acquisition est d'investir prioritairement des moyens humains, techniques et financiers sur les fonds qui appartiennent à la Collectivité : Don : mode d'acquisition privilégié Achat : auprès de particuliers, de marchands, de ventes aux enchères, etc. Dépôt : comme le dépôt est révocable, nous n'évoquons jamais cette possibilité en raison de notre politique d'acquisition, Prêt pour numérisation : systématiquement refusé.

	Effectuez-vous des veilles documentaires pour récupérer des images de ce type ?	oui, catalogues de ventes, etc.
Numérisation	Avez-vous un projet de numérisation ? / Les fonds sont-ils numérisés ?	les photographies de certains fonds ont été numérisées et mises en ligne, voir les fiches de chaque fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11
	Depuis quand dure-t-il ? / Combien de temps a pris le projet de numérisation ?	depuis 2007, par des prestataires choisis via les marchés publics ou réalisé en interne. Les photographies numérisées représentent 12 000 sur 7 millions d'images en ligne
Gestion documentaire / base de données	Possédez-vous une base de données photothèque ? (usage interne, externe)	voir les fiches de chaque fonds dans l'état général des fonds figurés en salle de lecture et http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11

Indexation	Combien de mots utilisez-vous en moyenne pour indexer une photographie?	voir les fiches de chaque fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11 indexation normalisée des lieux géographiques, des bâtiments, des noms de personnes, des auteurs, descripteurs libres, etc.
	Avez-vous créé un thésaurus ou utilisez-vous un thésaurus existant?	est vivement conseillé, pour ne pas dire obligatoire, l'utilisation des Thésaurus des Archives nationales (typologie documentaire, contexte historique, matières) : https://francearchives.fr/article/37828 pour l'iconographie, j'utilise le Thésaurus Garnier (il est disponible qu'en papier) pour l'indexation géographique et nom de personne, je m'inspire de ceux de la BnF.
Mise en ligne des fonds	Les fonds photographiques sont-ils en ligne ?	voir l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11
	Pourquoi ce choix de plateforme/accès ?	obligation d'un site institutionnel du Département de l'Ain

	Concernant les questions de droit, y a-il des complications/contraintes ? (un cas peut être développé)	tous les fonds sont consultables, voir les fiches de chaque fonds dans l'état général des fonds figurés http://www.archives.ain.fr/archive/fonds/FRAD001_ETAT-FONDS_FI/n:11 les restrictions de communication sont en lien avec leur état de conservation (tirages papier roulés sur eux même), leur fragilité (photographie sur plaques de verre ou supports souples), etc. concernant les droits, c'est la réglementation en vigueur qui est appliquée
Indexation participative	Pourquoi avez-vous choisi d'utiliser le site des archives départementales pour l'indexation collaborative ?	le site des AD01 est un site institutionnel du Département de l'Ain. Nous avons lancé, il y a longtemps, "SOS détective" avec des propositions de photos à identifier (lieu, personne, date, évènement, etc.). L'essai n'a pas été concluant, du fait de la pertinence des réponses, mais surtout des moyens humains à prévoir si le projet devait prendre de l'ampleur. Pour que cela fonctionne, il faut chercher les images dans nos fonds, les mettre en ligne, répondre aux usagers ou prévoir une modération des réponses si celles-ci se font en direct. Tout ceci demande un gros travail de préparation, de gestion, de correction d'inventaire, etc. Pendant ce temps-là, les classements en cours n'avancent pas. Il a donc été décidé d'abandonner le projet sur notre propre site. Par contre, un autre site du Département, véritable portail culturel du Département, propose des « enquêtes » (aides à identification) reprenant des photographies des services culturels départementaux (certaines images proviennent des AD01) : https://patrimoines.ain.fr/enquetes/sos-detectives/enquetes-en-cours/7/n:178#message_success
	à quelle fréquence postez-vous des contenus à indexer ?	
	Est-ce que cette méthode a donné des résultats ?	
	Si ce n'est pas le cas, d'après vous, pour quelle(s) raison(s) ?	
	Savez-vous quel public participe (locaux, chercheurs...) ?	
	Est-ce que la participation est régulière ?	
	D'après vous, qu'est-ce qui pourrait améliorer ce processus ?	

Annexe 5 : Informations sur le fonds Robert Parant, Musée de Montluçon

<i>Thèmes</i>	<i>Questions</i>	<i>Réponses</i>
Les fonds photographiques	De combien de phototypes est composé le fonds Robert Parant ?	Environ 15 000 plaques de verre et 25 000 négatifs souples achetés en 2003
	Quels sont les sujets représentés sur les photographies qui représentent une richesse documentaire importante pour la mémoire de la ville ?	Des évènements tels que les innodations, les défilés, des réunions, des marches. Il y a également des photographies des anciennes industries de la ville, leurs locaux et leurs employés. Robert Parant a également réalisé des vues aériennes.
	Dans les demandes de consultation de ces fonds, quels sont les publics les plus récurrents (chercheurs, locaux...) ?	peuvent faire des demandes pour les exploiter dans le cadre d'expositions par exemple.
Documentation des fonds photographiques	Le fonds Robert Parant est-il composé de documents annexes ou d'informations utiles à sa documentation?	Le classement de Robert Parant permet d'avoir des informations sur le fonds. Il triait méticuleusement ses photographies ce qui permet d'avoir les années, et parfois les lieux et les thématiques.
	Avez-vous une stratégie particulière pour documenter ces fonds ? (contact avec des chercheurs, les donateurs ou vendeurs, des collectionneurs...)	Pas particulièrement. Cependant des recherches pourront éventuellement être menées après la numérisation lors du travail d'indexation. Les éléments inscrits sur les boites seront pourront être utilisés.

La collecte	Quelles types de collecte sont les plus fréquentes pour ce type de fonds? (achat, don, legs)	Pour le fonds Robert Parant, c'est un achat. Mais le musée conserve également un fonds photographique sur le Golf Drouot qui lui est un dépôt du MUCEM.
	du secteur susceptibles d'accueillir ce type de fonds?	l'acquisition car les Archives municipales de Montluçon n'avaient
Numérisation	Les numérisations sont-elles faites en interne ou en externe ?	achetés par la médiathèque pour traiter le fonds et les équipes se
	Depuis quand (approximativement), avez-vous commencé à numériser massivement vos fonds photographiques ?	Une première numérisation avait été commencée pour la gestion en interne, donc en basse définition (pour environ 8000 photographies). Puis le projet de numériser en HD a été envisagé par la médiathèque de la ville et le musée depuis quelque temps. Le chantier de numérisation a débuté il y a quelques mois.
Mise en ligne des fonds	Avez-vous un projet de mise en ligne des photographies ?	Oui, l'idée serait de mettre les photographies sur le réseau Flickr afin d'inciter les habitants de Montluçon à créer des tags et donner des indications sur les photographies en ligne.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Lewis Hine, Fileuse dans une usine de Nouvelle-Angleterre, 1913	21
Figure 2 : August Sander, Secrétaire à la Westedeutscher Radio de Cologne, 1931	21
Figure 3 : Walker Evans, Kitchen in Floyd Burroughs's Home, Hale County, Alabama, 1936	21
Figure 4 : Eugène Atget, Hôtel Lambert, 1898	24
Figure 5 : Eugène Atget, fête des Invalides, 1900	24
Figure 6 : Robert Parant, La crue du Cher et inondation faubourg Saint-Pierre	32
Figure 7 : Robert Parant, Montluçon	32
Figure 8 : Bernateau, photographie des Chorégies au théâtre Antique d'Orange	32
Figure 9 : Jules Sylvestre, démolition du quartier Grolée aux Cordeliers (Lyon), vers 1890	34
Figure 10 : Jules Sylvestre, la rue Saint-Eloi et la rue de l'Arbalète	34
Figure 11 : Capture d'écran, extrait Photographes en Rhône-Alpes	49

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE 1 : LE PAYSAGE DOCUMENTAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE EN FRANCE : UN ENJEU DE CONSERVATION.....	13
1 / L'évolution vers une vision à caractère historique de la photographie	13
<i>A) Le médium photographique</i>	<i>13</i>
<i>B / La patrimonialisation et le « principe d'historicité ».....</i>	<i>16</i>
<i>C)La photographie documentaire</i>	<i>18</i>
2/ Pourquoi conserver ces fonds ?	25
<i>A / L'image devient archive : l'impact du temps sur sa valeur</i>	<i>25</i>
<i>B / Mémoire et histoire locale : les exemples de fonds</i>	<i>29</i>
CHAPITRE 2 : LA GESTION DES FONDS PHOTOGRAPHIQUES DOCUMENTAIRES.....	35
1 / La collecte : vers quelles institutions ?.....	35
<i>A / Une pluralité d'institutions</i>	<i>35</i>
<i>B / Différents modes d'acquisition.....</i>	<i>38</i>
<i>C / Les contextes d'acquisition.....</i>	<i>39</i>
2 / L'ère du numérique	42
<i>A / La numérisation</i>	<i>42</i>
<i>B / La mise à disposition en ligne</i>	<i>45</i>
CHAPITRE 3 : L'ACCESSIBILITE DES FONDS GRACE A LEUR DOCUMENTATION	50
1 / La nécessité du travail de documentation	50
<i>A / La photographie, un médium polysémique : la démarche documentaire</i>	<i>50</i>
<i>B / La documentation annexe</i>	<i>53</i>
2 / Les méthodes participatives comme outil de documentation	58
<i>A / L'accessibilité par l'indexation.....</i>	<i>58</i>
<i>B / L'indexation collaborative.....</i>	<i>59</i>
CONCLUSION	67
SOURCES.....	69
BIBLIOGRAPHIE.....	71
ANNEXES.....	75
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	99

TABLE DES MATIERES.....101