

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - histoire civilisation patrimoine

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

Marcelle Vallet, un fonds photographique daté des « Trente Glorieuses » au département régional de la BML

Mathilde Favre

Sous la direction de Nicolas Beaupré
Responsable du master Culture de l'écrit et de l'image – ENSSIB

Codirection de Julie Noirot
Maîtresse de conférences en études photographiques – Université Lumière
Lyon 2

Remerciements

Je tiens à remercier monsieur Beaupré, tuteur de ce mémoire, qui a su se rendre disponible pour me guider au cours de mes recherches, m'encourager et stimuler ma réflexion.

Je transmets de même mes remerciements à madame Noirot, qui a rejoint la direction de ce mémoire en me partageant son expertise du domaine photographique.

Je remercie également monsieur Rassaert, chargé des collections photographiques de la BML, de m'avoir permis l'accès à la documentation du fonds photographique Marcelle Vallet.

Je souhaite de même remercier les archives municipales de Lyon et Villeurbanne, ainsi que les archives départementales du Rhône et de la métropole de Lyon qui m'ont aidé à trouver de la documentation pour compléter mes sources.

Mes remerciements vont aussi à madame Weber, ancienne conservatrice au département régional de la BML, qui a bien voulu m'accorder de son temps pour partager ses souvenirs de Marcelle Vallet.

Je voudrais enfin exprimer ma gratitude à mes proches et les remercier pour leur soutien.

Résumé :

En 1994, Marcelle Vallet donne à la Bibliothèque municipale de Lyon ses archives photographiques qui témoignent de la vie locale d'après-guerre dans les régions lyonnaise et villeurbannaise. Ces décennies regroupées sous le nom de « Trente Glorieuses » sont réputées pour le bonheur et la richesse retrouvée de la population française après la Seconde Guerre mondiale ; pourtant au fil des clichés de cette ancienne institutrice, l'harmonie du tableau se nuance et révèle la diversité des réalités d'une époque. Ainsi, comment Marcelle Vallet a transmis une vision alternative des « Trente Glorieuses » à travers ses photographies ? Pour répondre à cette question il conviendra de revenir d'abord sur le parcours et la pratique photographique de Marcelle Vallet puis sur les modes de diffusion qui ont mené à la patrimonialisation de son œuvre.

Descripteurs : Photographie – Patrimonialisation – « Trente Glorieuses »

Abstract :

In 1994, Marcelle Vallet donated her photographic archives to the Lyon public library, documenting post-war local life in the Lyon and Villeurbanne areas. These decades, known as the "Thirty Glorious Years", are renowned for the happiness and new-found wealth of the French population after the Second World War. However, in the photographs taken by this former schoolteacher, the harmony of the picture is nuanced and reveals the diversity of the realities of an era. So how did Marcelle Vallet convey an alternative vision of the "Thirty Glorious Years" through her photographs? To answer this question, we need to look first at Marcelle Vallet's photographic career and practice, and then at the ways in which her work was disseminated, leading to it becoming part of our heritage.

Keywords : Photography – Cultural heritage – "Thirty Glorious Years"

Droits d’auteurs

Droits d’auteur réservés.

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

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	9
INTRODUCTION.....	11
PARTIE 1 : DE L'INSTITUTRICE A LA PHOTOGRAPHE	21
Condition féminine et travail d'institutrice	21
Professionnalisation photographique	23
La photographie, une pratique d'émancipation féminine ?	25
Photographier à la rencontre des cercles intellectuels et artistiques lyonnais	31
PARTIE 2 : USAGE, PRATIQUE, CREATION PHOTOGRAPHIQUE.....	335
Représentation photographique	35
<i>Female Gaze : impact du genre sur la représentation photographique</i>	35
<i>Réflexion sur la photographie de portraits</i>	37
<i>La représentation des enfants.....</i>	39
<i>« J'ai eu une période misérabiliste »</i>	42
<i>Une photographie du courant humaniste</i>	53
Relation entre réalité et photographie	59
<i>Entre réalisme documentaire et réalisme artistique</i>	59
<i>Noir & Blanc : aspect technique ou artistique ?</i>	64
<i>Une photographie représentative des « Trente Glorieuses » ?.....</i>	66
<i>Les Puces</i>	69
PARTIE 3 : LA VIE DES IMAGES, DE L'USAGE A LA PATRIMONIALISATION	74
Diffusion et réception des clichés durant la carrière photographique de Marcelle Vallet.....	74
<i>Exposition</i>	76
<i>Presse.....</i>	79
<i>Livres illustrés.....</i>	86
Le processus de patrimonialisation des archives photographiques de Marcelle Vallet.....	95
<i>La construction du patrimoine</i>	95
<i>Un cadre institutionnel favorable à la réception de ces archives.....</i>	97
<i>Le don à l'origine de la patrimonialisation</i>	100
<i>Comment est conservé et valorisé ce fonds photographique</i>	103
<i>Des photographies gardiennes de la mémoire.....</i>	114
CONCLUSION	119
SOURCES.....	125
BIBLIOGRAPHIE.....	129

TABLE DES ILLUSTRATIONS	135
--------------------------------------	------------

Sigles et abréviations

BML : Bibliothèque Municipale de Lyon

INTRODUCTION

« J'ai presque honte d'avoir fait cette photo¹. »



Figure 1 : Marcelle Vallet, [Portrait en pied d'une petite fille, le visage barbouillé], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1110 C418

C'est par ces mots que la photographe Marcelle Vallet (1909-2000) commente cette photographie lors d'un entretien pour une exposition « Enfances Buissonnières » au Musée des écoles de Villeurbanne en 1996. L'image représente une petite fille, le visage barbouillé, avec en arrière-plan des fils de barbelé. Où et quand a été pris ce cliché ? Il a été pris durant les Trente Glorieuses à Villeurbanne. Plus précisément au sein du bidonville de Chaâba, qui a existé de 1954 à 1968, situé sur les bords du Rhône, dans le quartier des Buers à un kilomètre environ de la ville. C'est un ensemble de constructions légères, des « baraques » édifiées avec des planches en bois et de la tôle ondulée, sur un terrain boueux, entouré de remblais, jouxtant une décharge publique. Ce bidonville est principalement connu à travers le livre d'Azouz Begag, *Le Gône du Chaâba* paru en 1986² et dans lequel il raconte son enfance au sein de ce milieu modeste. Les photographies de Marcelle Vallet

¹ Christiane Bornet, *Une enseignante buissonnière* [vidéocassette], *Rencontre avec Marcelle Vallet*, exposition. Villeurbanne. Musée des écoles. 1996, Villeurbanne, 1996, conservé à la BML.

² Azouz Begag, *Le gône du Chaâba*, Paris, éditions du Seuil, 1986.

auraient d'ailleurs aidé l'adaptation cinématographique par Christophe Ruggia³ de ce roman autobiographique. Il y eut jusqu'à cinq bidonvilles à Villeurbanne durant cette période. Cette petite fille y habite donc avec sa famille et d'autres habitants, principalement des immigrés algériens, venus des colonies pour travailler sur les chantiers ou dans l'industrie. Le nom « chaâba », donné par ses propres habitants, vient de l'arabe dialectal « trou », ou « patelin lointain ». A cause de la pénurie de logement ils sont contraints de vivre dans des conditions insalubres loin du confort domestique vanté de cette époque.

Ceci n'est pas une image des « Trente Glorieuses » que l'on a l'habitude de voir. L'expression a une grande connotation positive, elle est inventée par l'économiste Jean Fourastié dans son livre *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975* publié en 1979⁴. C'est à partir de cet ouvrage que s'installe dans l'imaginaire commun une vision idéalisée de ces décennies. Quand on pense à cette période, on pense au bonheur d'après-guerre, au baby-boom, à une ère de progrès, une économie florissante, un âge d'or de la croissance économique qui fit entrer la population française dans l'opulence de la société de consommation et la découverte d'un mode de vie confortable. Et c'est ce décalage qui rend très intéressant les portraits de Marcelle Vallet pour un regard rétrospectif porté sur cette époque souvent idéalisée. Elles nuancent l'uniformisation du regard de Fourastié, un regard aujourd'hui questionné par des historiens et historiennes tels que Céline Pessis, Sezin Topçu et Christophe Bonneuil dans *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, publié en 2013⁵.

En effet, ces photographies portent la mémoire de la diversité de la population lyonnaise et de ses différentes réalités. En parcourant les milliers de clichés photographiques que Marcelle Vallet a donné à la bibliothèque municipale de Lyon en 1994, on découvre aussi bien la bourgeoisie intellectuelle des rencontres culturelles de la revue *Résonances* dirigée par Régis Neyret de 1953 à 1972, que des personnes refoulées aux marges de la société : des sans-abris, des gens du voyage, du cirque... et les immigrés algériens. Mais ce qui va guider mes recherches ce n'est

³ Christophe Ruggia, *Le Gône du Chaâba*, France, Doriane Films, 1997, 96 min.

⁴ Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, éd. Fayard, 1979

⁵ Céline Pessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013

pas une étude sociale de la vie lyonnaise à travers ces clichés. Ce qui m'interpelle c'est l'histoire de cette photographie à l'origine de l'enrichissement d'une part importante du patrimoine régional de la bibliothèque, quels chemins ont amené Marcelle Vallet à prendre la photographie de cette petite fille et pourquoi en a-t-elle presque honte ?

En 1994, Marcelle Vallet décide de donner ses archives photographiques à la BML. Yvette Weber, conservatrice du fonds régional de la Part-Dieu, supervise la création du fonds Marcelle Vallet ainsi rattaché à la documentation régionale. Le 14 mars 2023, j'ai eu l'occasion d'échanger par téléphone avec Yvette Weber à ce propos. Le noyau du fonds est composé ainsi d'« un ensemble de 4 600 pièces, dont 1600 clichés négatifs » selon la convention pour la cession de l'œuvre photographique de Marcelle Vallet signé par le maire de Lyon le 2 janvier 1995⁶. Actuellement 2 455 images sont disponibles en ligne sur la bibliothèque numérique Numelyo, une partie de son travail reste ainsi inaccessible pour le public, notamment les photographies prises sur plateaux de télévision. Malheureusement, l'accès aux clichés et tirages originaux m'a été refusé en raison de la fragilité des exemplaires, je me contenterai donc pour cette étude des images numérisées et mises en ligne. Les photographies sont classées par série thématique comme ceci :

- [Enfances buissonnières ou l'Ecole des Quatre Saisons](#) 825
- [Les marchés aux puces](#) 487
- [Les villes, villages, châteaux](#) 175
- [Humour à Lyon](#) 113
- [Les Fleuves et les Rivières - Bords de l'eau et Reflets](#) 91
- [Gitans Manouches - cirque Kostich](#) 80
- [Les Environs de Lyon - Les Vendanges](#) 69
- [Le Palais Idéal du Facteur Cheval](#) 60
- [Le bidonville du Chaâba](#) 55
- [Résonances, chez Morateur](#) 51
- [Boulevard de ceinture - tsiganes chaudronniers](#) 48
- [Construction de la route de Vénissieux](#) 48
- [Gens du cirque - cirque Bouglione](#) 48
- [En ville, et le Vieux Lyon \(quartiers anciens\)](#) 42
- [Les Clochards](#) 40
- [Gitans aux Saintes-Maries-de-la-Mer](#) 33
- [Les visages et les mains](#) 29
- [Lyon, au hasard des rues](#) 27
- [La Dombes - Scène de pêche](#) 19
- [Les scènes de rue](#) 19
- [La Crue du Guil](#) 17
- [Visite de la menuiserie Coyat à Villeurbanne](#) 17

⁶ Le maire de Lyon : M. Noir, *Convention pour la cession de l'œuvre photographique de Marcelle Vallet au bénéfice de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, 02/01/1995. Photocopie du bulletin municipal officiel du 08/01/1995, conservé dans le Fonds Marcelle Vallet, BML.

- [Gitans Manouches - Les Vanniers](#) 16
- [La Vie Lyonnaise, 1950-1960](#) 15
- [Les Hommes au travail - Maréchal Ferrant](#) 13
- [HLM Duchère - le paradis privé](#) 8
- [Les Hommes au travail - Pêche collective à Bandol](#) 5
- [Le Chantier de Saint-Cyr](#) 3

(Les chiffres désignent le nombre de clichés par série. Les images ne sont pas datées, elles ont été prises entre 1945-1970. Le classement a été repris selon les archives originelles de Marcelle Vallet. Les titres entre crochets ont été déterminés par la BML.)

À cette œuvre s'ajoute un livre de Jocelyne Vidal-Blanchard réalisé avec la collaboration de Marcelle Vallet pour les images ; *Histoire des Puces de Lyon : brocantes à ciel ouvert en Rhône-Alpes*⁷ paru en 1994.

Une documentation abondante complète ces archives, dont de la correspondance ; principalement des lettres envoyées par Marcelle Vallet à Yvette Weber dans les années 90 alors qu'elle procède au don de ses archives photographiques, plus quelques-unes à l'adjoint du maire de Villeurbanne à l'occasion d'une exposition au Musée des écoles, etc., mais aussi des lettres reçues par Marcelle Vallet ; une de Robert Doisneau, du Docteur en Pédagogie Michel Tardy alors maître – assistant à l'ENS, du directeur du Centre régional de documentation pédagogique H. Jeanblanc. Les documents se concentrent essentiellement sur l'organisation des expositions de Marcelle Vallet. La documentation sur les expositions comporte en plus de la correspondance, des informations sur l'encadrement des images, leurs légendes, des brochures de présentation, des cartons d'invitation aux vernissages, des vues d'exposition, etc. Parmi les expositions concernées notons le Salon National de la photographie organisé à la bibliothèque nationale en 1959, l'exposition *Les dimanches de la brocante* à la bibliothèque de Lyon en 1994, une exposition *L'enfance buissonnière* au Musée des écoles à Villeurbanne en 1995. À l'occasion de cette dernière une vidéo a été filmée par Christiane Bornet en 1996, celle-ci est très intéressante puisqu'elle comprend une interview de Marcelle Vallet. La documentation comprend la préparation de cette vidéo avec notamment le scénario. Les articles de presse sont également nombreux dans cette documentation, des articles publiés

⁷ Jocelyne Vidal-Blanchard, *Histoire des Puces de Lyon : brocantes à ciel ouvert en Rhône-Alpes*, Bourg-en-Bresse, éditions de la Taillanderie, 1994.

pendant la carrière de la photographe, des articles à propos des expositions organisées suite à son don, et des articles biographiques suite à son décès en 2000.

En résumé les archives de la bibliothèque municipale comportent plusieurs formes de documentations : premièrement, une documentation issue du don en lui-même, c'est-à-dire tous les documents nés durant la carrière de photographe de Marcelle Vallet, deuxièmement des documents liés au processus de don et de valorisation du fonds photographique.

De plus, les archives municipales conservent un dossier biographique sur Marcelle Vallet, composé d'articles de presse sortis en 1994 lors de l'exposition sur les puces à la BML, ainsi que le dossier de presse la concernant.

Le Rize, lieu des archives municipales de Villeurbanne, conservent aussi de la documentation concernant le musée des écoles où a exposé Marcelle Vallet ainsi que des recherches sur l'histoire de la ville dont des mémoires sur le bidonville de Chaâba.

Ce mémoire concernant le fonds Marcelle Vallet ajoute sa pierre à l'édifice de l'histoire de la photographie. Le colloque *Photographie, les nouveaux enjeux de l'histoire*, organisé en 2003 au Musée d'Orsay à Paris fut l'occasion de faire le point sur cette histoire et l'évolution de sa perception, de l'invention scientifique comme technique à la quête d'une légitimité artistique⁸. Les organisateurs se réjouissent d'une écriture française de l'histoire du médium qui est guidée par « la réflexivité méthodologique, le désir de produire du savoir plutôt que du commentaire, une attention soutenue à la dimension des usages, des contextes et de la réception des images ». Ceci s'explique en partie par le corpus d'images qui s'enrichit fortement dans les fonds patrimoniaux du pays, accompagné de l'aide d'une politique culturelle du gouvernement qui encourage les institutions à s'engager dans la patrimonialisation de la photographie avec sérieux sans céder au « marketing culturel », mouvement accompagné des études universitaires et théoriques sur le document photographique⁹.

⁸ Serge Lemoine et Michel Poivert, « Préface », *Études photographiques*, n° 16, 2005, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/739> [consulté le 21/04/2023].

⁹ Quentin Bajac, Dominique de Font-Réaulx, André Gunthert et Michel Poivert, « Introduction », *Études photographiques*, n° 16, 2005, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/740> [consulté le 21/04/2023].

L'origine de l'écriture de cette histoire naît sous la plume des inventeurs de la technique. Ceux-ci se seraient chargés dès le début de transcrire cette nouveauté au sein de l'Histoire scientifique. Les premiers écrits sur le médium se concentrent ainsi sur ses évolutions et avancées dans la recherche d'amélioration de l'efficacité des appareils, des procédés de prises de vue et de développement et des tirages. L'aspect technique de la photographie prend ainsi toujours une grande part pour raconter l'invention de la photographie et ses premiers usages chez Michel Frizot¹⁰, avec un premier chapitre sur « les machines à lumière », puis des chapitres sur le daguerréotype qui est principalement caractérisé par son aspect « scientifique ».

Selon Marta Braun « l'éclosion d'une histoire esthétique proprement dite de la photographie, traitant le photographe comme un artiste et considérant l'image comme une authentique création, devait attendre le développement du marché de l'édition artistique, le bénéfice de méthodes de reproduction photomécaniques bon marché, ainsi que l'émergence d'un public intéressé¹¹ ». Le début d'une histoire réellement artistique du médium arrive au xx^e siècle avec la première monographie savante, rédigée par un historien d'art de formation classique : *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* par Heinrich Schwarz, publiée simultanément en allemand et en anglais en 1931. A la suite de ce premier ouvrage sur la photographie traitée au sein de l'histoire de l'art, Beaumont Newhall, a publié en 1937, le catalogue de la première exposition de photographie du MOMA de New York, *Photography, 1839-1937* qui proposa un panorama historique de la photographie anglo-saxonne et française. Le contexte politique de l'époque explique que l'Allemagne, bien qu'en avance sur l'histoire de la photographie, fut écartée du projet. Cet ouvrage fondamental dans l'Histoire connut plusieurs rééditions ce qui témoigne de son influence sur l'historiographie de la photographie. Minor White, collègue de Newhall en 1955 et professeur de photographie au Rochester Institute of Technology, pensait que le rôle de l'expression personnelle est fondamental dans la photographie, car selon lui « ce sont les individus qui façonnent les idées et les pratiques photographiques, et par conséquent que la dimension auctoriale de l'image leur appartient ». Ajoutons à la réflexion de la photographie au sein de l'histoire de l'art, le livre majeur de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa*

¹⁰ Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, Adam Biro, 2001.

¹¹ Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n°16, 2005, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/714> [consulté le 21/04/2023].

reproductibilité technique écrit en 1935 et parut après la mort de son auteur à partir de 1955. Essai philosophique et non historique, mais essentiel concernant le bouleversement du statut de l'œuvre d'art avec l'arrivée de la photographie et la perte de l'« aura ». En 2008, Claude Nori sort un livre sur l'histoire de *La photographie en France, des origines à nos jours*, qui entend allier lecture technique et lecture artistique pour raconter chronologiquement l'évolution des courants photographiques de ses prémices au XXI^e siècle.

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, l'analyse purement esthétique de la photographie mise en place par l'histoire de l'art se fait concurrencer par l'émergence de nouveaux points de vue : sociologique, sémiotique, structuraliste, psychanalyste etc. Les sciences humaines et sociales dialoguent avec les études sur la photographie. On peut citer la pensée de Pierre Bourdieu, qui réfléchit à l'usage de la photographie comme un « art moyen¹² » en 1965, ou Susan Sontag en 1977 avec son essai *Sur la photographie*¹³, ou encore John Berger qui analyse notre regard sur les images dans *Voir le voir*¹⁴ au début des années 1970. D'autres visions de la photographie deviennent dignes d'attention comme la photographie amateur, la photographie appliquée pour l'usage publicitaire par exemple, la photographie comme document qui s'insère dans des contextes politiques, économiques et sociaux.

André Gunthert à travers l'exemple de Louis Figuié questionne le schéma traditionnel de l'historiographie de la photographie car « [l]'histoire de la photographie a ses mythes. Son historiographie aussi. Selon un avis largement partagé par les spécialistes, jusque dans les années 1930, celle-ci se déploie sous la forme d'une chronologie des techniques, rédigée par des praticiens, avant de prendre son essor moderniste, grâce à la figure de Beaumont Newhall. À une histoire de la photographie comme technique aurait succédé une histoire de la photographie comme art, qui aurait elle-même cédé la place, plus récemment, à une histoire de la photographie comme culture. Ce schéma présente plusieurs défauts¹⁵ ». Loin de

¹² Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, éditions de Minuit, 1965.

¹³ Susan Sontag, *Sur la photographie*, Philippe Blanchard (trad.), Paris, éditions Christian Bourgois, 2021.

¹⁴ John Berger, *Voir le voir : à partir d'une série d'émissions de télévision de la B.B.C*, Monique Triomphe (trad.), Paris, éditions B42, 2014.

¹⁵ André Gunthert, « L'Inventeur inconnu », *Études photographiques*, n° 16, 2005, consulté le 21/04/2023, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/713> [consulté le].

vouloir me positionner dans un débat historiographique, je retiens l'idée que l'histoire de la photographie peut être analysée sous divers prismes : une histoire technique des évolutions des appareils du daguerréotype au numérique, une histoire artistique qui analyse l'esthétisme des images et présente les artistes photographes reconnus, et enfin une histoire culturelle des modes d'usage, de diffusion et de réception de la photographie dans un contexte sociétal.

Aujourd'hui l'histoire de la photographie se voit ainsi englober dans une discipline plus large que l'histoire de l'art, celle de la culture visuelle. Comme l'explique l'historien d'art W.J.T. Mitchell : « La culture visuelle ne se limite pas à la construction sociale du visuel, mais s'étend à la construction visuelle du social¹⁶ ». C'est-à-dire que l'œil que porte un photographe sur le monde est conditionné par son environnement culturel, dans le même temps sa production iconographique retransforme cet environnement en perpétuelle évolution. De même, le point de vue de l'historien ne est influencé par son époque et la société dans laquelle il ou elle se situe. C'est pourquoi les réflexions actuelles sur la photographie intègrent des problématiques contemporaines qui changent notre regard sur l'Histoire. Par exemple, les enjeux du postcolonialisme proposent une nouvelle lecture de la photographie comme une pratique culturelle en essayant de sortir d'un regard européocentré comme le livre de Christopher Pinney et Nicolas Peterson, *Photography's Other Histories*¹⁷, ou Daniel Foliard qui révèle l'usage de la photographie comme un moyen de domination sur les peuples colonisés au XIX^e siècle dans *Combattre, punir, photographe*¹⁸. De même les relectures féministes de l'histoire de la photographie sont également très riches, notamment à cause de l'invisibilisation du rôle des femmes dans l'Histoire comme le décrypte Beverly Brannan en 2005 dans le catalogue de l'exposition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*¹⁹.

¹⁶ W.J.T. Mitchell, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Maxime Boidy, Nicolas Cillins et Stéphane Roth (trad.), Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 345.

¹⁷ Christopher Pinney et Nicolas Peterson (dir.), *Photography's Other Histories*, Durham et Londres, Duke University Press, 2003.

¹⁸ Daniel Foliard, *Combattre, punir, photographe*, Paris, La Découverte, 2021.

¹⁹ Beverly Brannan, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945* [catalogue d'exposition], Paris, éditions Hazan, 2005.

La photographie en nous révélant l'œil, le regard d'une personne du passé, invite également à faire une histoire des représentations et des sensibilités. Cette histoire englobe divers acteurs, d'abord la vision de la photographe, puis la réception de ces images par ses contemporains, et enfin le regard patrimonial que nous posons dessus aujourd'hui. L'histoire des sensibilités peut être définie comme « la formation historique des modes de perception et d'appréciation du monde ou, si l'on préfère, la façon dont s'organisent les jugements de valeur et de goût, et dont ils organisent en retour le monde concret sur lequel ils s'exercent ». Elle se compose d'une histoire des sens, principalement la vue pour ce qui nous concerne ; des régimes affectifs avec les sentiments transmis par les clichés ; et l'usage public des émotions, le sentiment patrimonial face à ces archives photographiques. De plus, Christophe Granger évoque « une éducation des sens²⁰ », le fait que nos sensibilités ne sont pas personnelles, mais construites à un niveau collectif et c'est dans cette logique que l'on peut les analyser comme faits historiques. Cette idée rappelle l'éducation du regard par la pratique pédagogique de la photographie de Marcelle Vallet. Aussi, les photographies reflètent la sensibilité de la photographe et de son époque, par exemple le goût pour le noir et blanc plutôt que la couleur. Des portraits se dégagent les émotions des visages, et les photographies transmettent des émotions aux spectateurs : pathétique, humoristique, nostalgique... De quel spectateur s'agit-il ? Des contemporains de Marcelle Vallet ou de notre regard actuel ? En effet, le processus de patrimonialisation est fortement lié à l'appel à nos sentiments et émotions.

Concernant l'étude du fonds photographique Marcelle Vallet conservé à la BML, ce qui m'interroge c'est comment Marcelle Vallet a transmis une vision alternative des Trente Glorieuses à travers ses photographies. Pour cette étude, je présenterai d'abord son parcours biographique, du métier d'institutrice de maternelle à son statut de photographe professionnelle intégrée à la vie culturelle locale. En effet comment est-elle devenue l'une des rares femmes photographes professionnelles de son époque à Lyon ? Quelles sont les raisons qui l'ont tournée vers cette activité ? Ensuite, je me demande ce qui déterminait le choix de ses sujets

²⁰ Christophe Granger, « Le monde comme perception », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 123, 2014, DOI : [10.3917/vin.123.0003](https://doi.org/10.3917/vin.123.0003).

et sa manière de les photographier. C'est pourquoi, dans une deuxième partie, j'analyserai la création photographique de Marcelle Vallet en fonction de l'usage et de la pratique de cette technique. De plus, il peut paraître étonnant que la postérité ait retenu son nom à elle plutôt que celui de son mari avec qui elle tenait un studio de photographie cours Vitton dans le 6^e arrondissement de Lyon. Enfin, après leur création que deviennent ces clichés ? La dernière partie de ce mémoire sera par conséquent consacrée à la vie de ces images, de leur usage à leur patrimonialisation.

PARTIE 1 : DE L'INSTITUTRICE A LA PHOTOGRAPHE

CONDITION FEMININE ET TRAVAIL D'INSTITUTRICE

Marcelle Vallet est originaire du nord de la France, elle y débute sa carrière dans l'enseignement en 1930 à Lens au cours complémentaire. À cause de la Seconde Guerre mondiale, elle est contrainte de se réfugier en Corrèze. C'est à cette époque qu'elle rencontre son futur mari Léon Berriot, alors opérateur de radiologie, leur union est consacrée le 28 septembre 1940. Le couple déménage à Lyon l'année suivante sous l'impulsion de monsieur qui souhaite reprendre des études universitaires. Marcelle Vallet, devenue Madame Berriot, prend un poste à l'école maternelle Saint-Jean située à Villeurbanne. Le couple a eu trois enfants, nés entre 1942 et 1947. Son métier est alors au prolongement du rôle maternel attendu socialement pour les femmes de cette époque, elles ont la charge éducative des enfants. D'ailleurs au niveau lexical l'expression école « maternelle », proche étymologiquement du mot « mère », révèle bien qu'on attend des institutrices plus que des instituteurs dans ce type d'établissement. C'est ce que Francine Muel-Dreyfus nomme des « maternités symboliques²¹ ». Par son métier Marcelle Vallet se situe dans une situation sociale minoritaire d'un point de vue statistique, celle de la classe moyenne féminine avec une profession. En effet, seulement un tiers des femmes mariées sont actives en 1954, leur nombre progresse ensuite jusqu'à atteindre 40% en 1975. Marcelle Vallet travaille, alors que 40% des femmes ne sont pas salariées, en comparaison les hommes sont seulement moins d'un tiers dans cette situation. De plus, après la guerre les femmes occupent une place faible dans les professions libérales et de cadre. Marcelle Vallet appartient ainsi aux 6% de cadres moyens femmes, cette catégorie socioprofessionnelle est très largement représentée par le métier d'institutrice qui est ainsi une opportunité d'élévation professionnelle pour les femmes de même que les métiers du « care » du secteur médico-social. La catégorie de cadre moyen se développe durant les années 1950 et 1960 principalement par ces professions féminisées. Les professions de cadres supérieurs semblent réservées aux hommes pour cette époque (74 000 femmes en 1954). Le

²¹ Francine Muel-Dreyfus, *Vichy et l'Éternel féminin*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

modèle familial des Trente Glorieuses est très genré, il transmet l'imaginaire de la femme au foyer et du mari au travail, bien que paradoxalement le marché du travail s'ouvre au salariat des femmes notamment dans le domaine tertiaire. Malgré les politiques publiques d'après-guerre qui favorise un retour des femmes dans l'espace domestique, les femmes continuent à travailler pour répondre aux nouveaux besoins de la société de consommation. Dans les classes sociales moins riches, le travail des femmes est essentiel pour compléter le revenu du mari et pouvoir acquérir de nouveaux biens et accéder à un mode de vie moderne²². De plus, les conditions législatives écartent du monde professionnel aussi les femmes qui ne peuvent pas travailler sans l'accord de leur mari.

La famille Berriot est à contre-courant des stéréotypes sur l'époque des Trente Glorieuses, puisque c'est le salaire d'institutrice de Marcelle Berriot qui fait vivre toute la famille pendant trois ans. En effet, une lettre adressée à l'inspecteur académique le 21 octobre 1944, nous apprend que son mari a trouvé un emploi à la faculté de médecine et que par conséquent elle ne peut plus percevoir l'indemnité de salaire unique²³. Le couple se sépare en 1951, divorce officiellement le 23 avril 1952 ; Marcelle Vallet reprend son nom de jeune fille et garde les enfants à sa charge. Une lettre du 14 novembre 1951, informe qu'en plus de ses trois enfants elle s'occupe de sa mère qui vit avec elle. Marcelle Vallet est restée institutrice jusqu'à sa retraite prise le 16 septembre 1966, soit durant la majeure partie de son activité photographique.

À la vue du contexte familial, comment Marcelle Vallet a-t-elle réussi à concilier son activité photographique avec son rôle de mère et son travail d'institutrice ? Dans une lettre à l'inspecteur de l'académie en 1951, Marcelle Vallet demande à reprendre ses services dans l'enseignement après un congé de 4 ans à partir du 1 octobre 1947 pour élever ses enfants. Cette demande de réintégration correspond à la séparation du couple, Marcelle Vallet a besoin de reprendre son travail certainement pour des raisons économiques. Les enfants ont eu le temps de grandir, ils vont désormais à l'école et leur emploi du temps correspond certainement avec celui de leur mère institutrice. Elle n'est donc plus obligée de rester à la maison

²² Françoise Battagliola, « VII / 1945-1975 : prospérité et comportements d'activité des femmes », *Histoire du travail des femmes*, Paris, éditions La Découverte, coll. « Repères », 2008, p. 77-88. URL : <https://shs.cairn.info/histoire-du-travail-des-femmes--9782707166258-page-77?lang=fr> [consulté le].

²³ Archives départementales du Rhône, *Dossier de l'inspection académique de Marcelle Vallet*.

pour les garder, mais a-t-elle uniquement fait cela pendant son congé parental ? On peut supposer que ce temps libre a également été l'occasion d'accompagner son mari dans la création d'un commerce photographique lancé le 16 octobre 1946, alors au nom de « France reportage ». Le statut de l'entreprise a évolué jusqu'à devenir le Studio Berriot installé cours Vitton dans le 6^e arrondissement de Lyon, l'adresse indiquée lors de la création de l'entreprise est celle du domicile familial à Villeurbanne²⁴. Marcelle Vallet pouvait alors certainement s'investir dans ce projet tout en s'occupant des enfants à la maison. Les témoignages retranscrits dans la presse corroborent cette hypothèse, car Marcelle Vallet serait devenue photographe grâce à son mari²⁵.

PROFESSIONNALISATION PHOTOGRAPHIQUE

En lisant les articles biographiques présentant Marcelle Vallet, il transparaît à première vue que celle-ci est devenue une photographe professionnelle grâce à son mari. Ce dernier, un passionné de photographie nous dit-on l'aurait initié à la pratique. L'ouverture d'un studio photographique au nom de « Berriot » tenu ensemble aurait naturellement suivi cette initiation. L'idée que Marcelle Vallet devient une photographe véritablement professionnelle à travers l'ouverture d'un studio photographique avec son mari semble à première vue assez logique pour l'époque. Les femmes étaient sous tutelle de leur mari jusqu'en 1965 et Marcelle Vallet travaillait déjà comme institutrice la semaine, ajoutons à cela la vie familiale avec ses trois enfants ; dans ces conditions elle pouvait difficilement ouvrir un commerce photographique seule sans la participation de son conjoint.

Nelly Gabriel dans le *Lyon Figaro* explique ainsi qu'« [e]lle leur était venue par hasard, cette idée, à Marcelle et à son mari. Sur un marché. Elle était encore enseignante, lui, étudiant en médecine et amateur de photos. [...] Déjà Marcelle Vallet était mélangée aux histoires de son homme. Il lui arrivait d'aider au tirage,

²⁴ Archives départementales du Rhône : Registre du tribunal de commerce de Lyon : A108 -n°150621 à 152114 (14octobre – 13 décembre 1946) – 4961, 4466W25 ; archives du tribunal de commerce de Lyon : cote 3807, 6U1/5049

²⁵ Nelly Gabriel, « La vie en épreuves », *Lyon Figaro*, article du 22 nov. 1991, conservé aux archives municipales de Lyon, cote 3C411.

au laboratoire²⁶. » De même Bernadette Bost dans le journal *Le Monde* explique que « Cette fille du Nord était arrivée à Lyon en 1941 pour enseigner les lettres, mais elle avait été saisie assez vite par une autre passion : la photographie. Avec son mari, qui lui avait communiqué le virus, elle courait les mariages, les fêtes²⁷. ». Son mari est systématiquement mentionné pour expliquer les débuts photographiques de Marcelle Vallet mais si « Marcelle Vallet découvre la photographie aux côtés de son mari²⁸ », cela ne signifie pas qu'elle développe cette activité uniquement avec lui.

En réalité une autre lecture est possible via sa pratique photographique en tant qu'institutrice qui montre qu'elle a commencé à se professionnaliser en photographie indépendamment de son mari. Le sujet enfantin est ainsi à la base de la photographie de Marcelle Vallet parce que celui-ci lui a permis de professionnaliser sa pratique photographique. Utiliser son appareil photo en milieu professionnel modifie l'ambition de cette pratique. Un transfert s'opère d'une activité amateur dans un contexte de loisir durant son temps libre, vers une activité professionnelle réalisée dans le cadre de son travail d'institutrice. Si aux premiers abords la directrice de l'école regardait d'un mauvais œil l'intrusion de la photographie dans le cadre scolaire, Marcelle Vallet réussit par la suite à renverser la situation. En effet, l'inspectrice des écoles soutient sa pratique photographique et l'encourage en lui commandant des clichés pour l'éducation nationale. Les photographies sont présentées par exemple à Nice en 1964 lors du Congrès mondial de l'éducation préscolaire, sous forme d'un reportage sur l'éducation gestuelle à l'école maternelle. « Tout d'un coup c'est devenu très sérieux » témoigne la maîtresse photographe. Lors des journées d'études *Images 63* organisées à Vichy par le Centre international de la photographie, elle attire l'attention d'un maître-assistant à l'ENS de Saint-Cloud, le docteur en pédagogie Michel Tardy²⁹. Il dirige le service de recherches du centre audio-visuel. Ils échangent ensemble sur les vertus pédagogiques de la photographie et une véritable collaboration se met en place. Marcelle Vallet fournit des clichés qui permettent d'illustrer les travaux du chercheur pour ses cours et ses conférences. La pensée de Jean-Paul Sartre dans

²⁶ Nelly Gabriel, « La vie en épreuves », *Lyon Figaro*, 22/11/1991, conservé aux archives municipales de Lyon, cote 3C411.

²⁷ Bernadette Bost, « Photographies de Marcelle Vallet à la Bibliothèque de Lyon Folklore et misères aux puces du Tonkin », *Le Monde*, 30/06/1994, conservé aux archives municipales de Lyon, cote 3C411.

²⁸ Philippe Jayet, *Petites Affiches lyonnaises*, n° 9824, 27-29/07/1994, conservé aux archives municipales de Lyon, cote 3C411.

²⁹ Lettre de Michel Tardy à Marcelle Vallet du 15 juillet 1963, fonds Marcelle Vallet BML.

L'Imaginaire est ainsi commentée à travers l'exemple d'une photographie de Marcelle Vallet (Fig. 2).

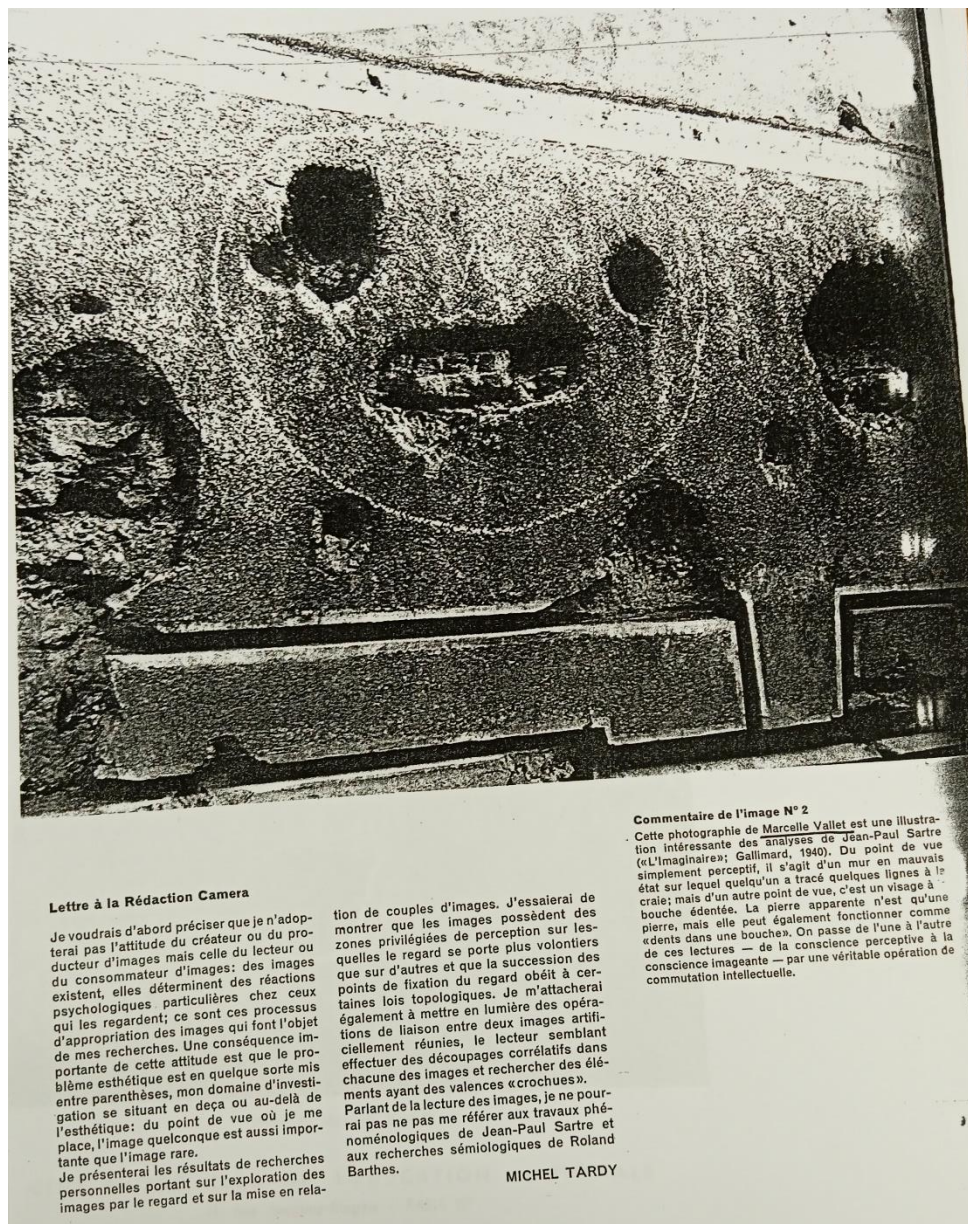


Fig. 2 : Michel Tardy, *Lettre à la Rédaction Camera*, photocopie, fonds Marcelle Vallet, BML

De plus Michel Tardy lui propose de participer à ses recherches « sur les problèmes que pose l'utilisation de l'image fixe dans l'enseignement³⁰ » à travers un exercice à réaliser en classe avec les élèves sur « la lecture des images ».

³⁰ Ibid.

L'institutrice est également chargée d'« établir un compte-rendu précis et détaillé sur une période de [son] travail » dont l'objectif est d'avoir « un document de travail riche, à partir duquel [ils pourraient] envisager des prolongements expérimentaux³¹ ». La petite école maternelle de Saint-Jean devient de cette manière le laboratoire d'expérimentations pédagogiques du professeur. Grâce à ces encouragements et soutiens, Marcelle Vallet devient pionnière de l'enseignement photographique à l'école, avec la création du premier club-photo de l'Éducation nationale.

Ces photographies prises à l'école ont donc une certaine reconnaissance, mais le contexte les valorise plutôt pour leur valeur documentaire et pédagogique qu'artistique, même si Michel Tardy reconnaît la qualité esthétique des clichés dans sa lettre à Marcelle Vallet. En comparaison, Robert Doisneau prend en photos des élèves, mais acquiert une reconnaissance plus artistique.

LA PHOTOGRAPHIE, UNE PRATIQUE D'EMANCIPATION FEMININE ?

Après la guerre « le modèle de référence féminin reste celui de la femme au foyer³² », mais les parcours de vie des individus ne rentrent pas aussi facilement dans des cases et l'histoire des femmes l'expose brillamment. Dès le début de la photographie des femmes se sont emparées de cette nouvelle technique comme un moyen d'expression et d'émancipation telle que Maria Chambeffort, une des premières femmes photographes professionnelles en France³³. Ces pionnières sont malheureusement peu connues, notamment car les femmes sont souvent réduites aux rôles de techniciennes ou d'assistantes photographes. L'invisibilisation des femmes en histoire est un fait général, et ne se réduit pas à l'histoire photographique ; on peut faire un rapprochement avec Alice Guy qui a longtemps été absente des ouvrages sur l'histoire du cinéma alors qu'elle a inventé le cinéma de fiction.

³¹ Lettre de Michel Tardy à Marcelle Vallet du 2 décembre 1963, fonds Marcelle Vallet BML

³² Battagliola, *op. cit.*

³³ Thomas Galifot, « Femmes photographes professionnelles et itinérance en France au XIX^e siècle », *Photographica*, n° 2, 2021, DOI : [10.54390/photographica.417](https://doi.org/10.54390/photographica.417).

L'histoire du XX^e siècle est marquée par la pensée féministe de Simone de Beauvoir. Intellectuelle issue d'une bourgeoisie parisienne conservatrice, elle refusa de se conformer au rôle féminin de mère au foyer attendu traditionnellement pour son genre. Convaincue par la pensée philosophique de l'existentialisme de Jean-Paul Sartre, par l'idée que les êtres humains sont libres d'inventer leur vie et leur identité, car l'être est formé par les actes, elle développe par la suite sa pensée féministe « on ne naît pas femme, on le devient ». C'est ainsi que l'autrice publie son ouvrage majeur, *Le Deuxième Sexe*, en 1949, ce qui sous-tend une certaine liberté donnée aux femmes de se construire elles-mêmes indépendamment de leur sexe et des codes de genre qui lui sont associés. Est-ce que Marcelle Vallet avait lu cet essai ? Je ne peux répondre à cette question, en tout cas le féminisme se diffuse dans la société et ne reste pas réservé aux intellectuelles. Ainsi Marcelle Vallet photographie une action militante féministe qui dénonce le sexisme d'une publicité : l'affiche promeut des collants de la marque DIM, avec une femme dénudée à quatre pattes, un graffiti recouvre l'image d'un nouveau slogan : « À LIP, à Cerizay, les femmes sont debout ! Vive les femmes en lutte ! ». L'acte même de photographier ceci prouve qu'elle n'était pas indifférente à la question. De plus son attitude rejoint certainement cette longue lignée féministe. Yvette Weber (ancienne conservatrice responsable de la documentation régionale à la BML et qui a recueilli le don de Marcelle Vallet) se souvient d'elle comme une femme indépendante et très libre³⁴. Pas étonnant donc qu'elle s'approprie la pratique photographique de son mari pour la faire sienne.

³⁴ Entretien téléphonique avec Yvette Weber, 14/03/2023



Figure 3 : Marcelle Vallet, *Détournement militant d'affiches publicitaires DIM*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm. Lyon, BML, P0701 006BIS N2449 C615

Dans l'histoire féminine de la photographie les femmes sont souvent initiées à la photographie par des hommes, de même beaucoup d'hommes photographes avaient dans l'ombre une épouse photographe. Le colloque international « Parent-elles. Compagne de, fille de, sœur de... : les femmes artistes au risque de la parentèle », donne ainsi de nombreux exemples du XIX^e et du début du XX^e siècle³⁵. Le cas de Marcelle Vallet est très intéressant, car on se souvient de Marcelle Vallet et non de son mari même s'il l'a chaperonné lors de son entrée dans le monde photographique. Il a fallu que je consulte le dossier de l'inspection académique pour retrouver son prénom, il n'est précisé dans aucune publication. Nous verrons dans la troisième partie de ce mémoire que la diffusion des images de Marcelle Vallet commence avec une première exposition en 1955, donc après le divorce du couple. La carrière de la photographe a éclos en solitaire. En agissant pour la transmission de son œuvre à travers le don à la BML, l'institutrice photographe a pu ainsi déjouer l'invisibilisation de son nom derrière son nom de femme mariée « Berriot », du même nom que le commerce qui apposait la signature « Studio Berriot », tamponnée

³⁵ Colloque organisé les 23 et 24 septembre 2016, par le Musée Sainte-Croix, l'université de Poitiers (Criham) et l'association Archives of Women Artists Research and Exhibitions (AWARE) à la faveur de l'exposition *Belles de jour, femmes artistes — femmes modèles*, organisée par le musée du 18 juin au 9 octobre 2016, URL : <https://awarewomenartists.com/ressource/parent-elles-compagne-de-fille-de-soeur-de-les-femmes-artistes-au-risque-de-la-parentele/> [consulté le 25/05/2024].

à l'arrière de certains tirages. Aussi Marcelle Vallet s'est séparée de son mari au cours de sa carrière et a donc repris son nom de jeune fille pour signer son travail.

Les conditions d'accès des femmes à la pratique photographique dans l'histoire et leur statut professionnel ou amateur peut influencer sur ce qui est pris en photographie. Abigail Solomon-Godeau dit que « si l'on observe l'histoire des femmes dans la photographie (laquelle, contrairement à la peinture et aux autres arts plastiques, couvre une période relativement brève, de 1840 à nos jours), il faut prendre en compte le genre comme un facteur crucial qui n'a cessé d'influencer les choix professionnels de ces femmes³⁶ ». On peut ainsi se demander si la condition féminine de Marcelle Vallet a déterminé ou conditionné sa pratique photographique.

L'outil photographique a été utilisé par Marcelle Vallet en partie pour des raisons financières, elle dit ainsi au journaliste Nelly Gabriel qu'elle n'aurait pas fait de la photographie pour son plaisir, mais pour « gagner sa croûte³⁷ », cela correspond avec le fait qu'elle se soit professionnalisée rapidement dans cette pratique même si elle avait un métier d'institutrice à côté. Malgré son métier d'institutrice qui lui fournissait une première source de revenu stable, la situation économique de la famille était fragile. Les lettres envoyées à l'inspecteur académique par Marcelle Vallet témoignent de cette instabilité financière. La photographie a ainsi été un moyen de compléter les ressources du foyer.

À cela s'ajoute le fait que de devenir une femme photographe reporter professionnelle est un statut largement accepté quand elle devient photographe³⁸. Par exemple, la photographe suisse Sabine Weiss³⁹ rejoint l'agence Rapho durant les années 1950 et se fit connaître internationalement jusqu'aux États-Unis. Elle participe à la célèbre exposition *The Family of Man* en 1955 au Museum of Modern Art de New York, ce qui témoigne d'une reconnaissance de sa profession. L'identité féminine de Marcelle Vallet semble tout de même influencer le regard que lui porte ses collègues photographes : « Pas oubliée non plus, la vie dure que certains lui ont

36 Abigail Solomon-Godeau, « Sous le prisme de l'identité sexuelle : un regard sur les femmes photographes », dans Marie Robert, Ulrich Pohlmann, Thomas Galifot, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1945* [catalogue d'exposition], Musée national de l'Orangerie, Musée d'Orsay, 14 octobre 2015–24 janvier 2016, Vanves, éditions Hazan, 2015.

37 Nelly Gabriel, *op. cit.*

38 Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*

39 Marta Gili (dir.), *Sabine Weiss* [catalogue d'exposition], Château de Tours, 18 juin–30 octobre 2016, Paris, éditions Jeu de Paume/La Martinière, 2016.

menée, à Lyon, dans ces années-là, c'était un métier d'homme, la photo. Une femme parmi eux, cela les ennuyait un peu. Qui plus est quand celle-ci était mieux équipée qu'eux, question matériel⁴⁰. » De même que son mari qui l'envoie négocier des contrats car « à une jeune femme, on ne peut rien lui refuser⁴¹ ». Être femme photographe ce n'est donc pas la même chose qu'être un homme photographe.

La pratique photographique féminine serait encadrée par le cadre familial et intime, cet usage s'inscrit comme une fonction sociale de la photographie. Les mères de familles sont chargées d'enregistrer les souvenirs du foyer, afin de conserver l'image des enfants grandissants et les événements qui marquent les rites familiaux. Pierre Bourdieu note ainsi que les paysans du Béarn délaissent la pratique photographique pour eux-mêmes et préfèrent soit embaucher un photographe professionnel soit déléguer la tâche de photographe à leur femme⁴². On voit bien dans cette situation que la photographie s'inclut dans la charge domestique des mères. Marie Robert constate similairement que les sujets photographiques des femmes photographes sont souvent conditionnés par leur genre qui les a longtemps placées dans la sphère privée, limitant leur accès à certains sujets comme les enfants et les autoportraits⁴³... On peut ajouter à cela des traditions artistiques qui en excluant les femmes de certains genres comme la peinture d'histoire académique, ont créé des genres plus accessibles aux femmes, des sujets réputés mineurs, moins nobles, comme la nature morte, ou le paysage. La photographie de reportage pratiquée par Marcelle Vallet tranche avec ce tableau d'une photographie féminine repliée sur le cadre privé. Au contraire celle-ci parcourt l'espace public à travers les rues de la ville, les soirées mondaines ou encore les marchés aux puces. Quand elle capture l'image d'un foyer, ce n'est pas son intimité familiale personnelle ou celle de son entourage, mais celle de parfaits inconnus avec qui elle apprend à tisser une confiance réciproque.

Cette pratique photographique de Marcelle Vallet, en extérieur, dans l'espace public, en contact avec des inconnus, pose des enjeux du point de vue de son genre.

⁴⁰ Nelly Gabriel, « La vie en épreuves », *Lyon Figaro*, 22/11/1991, conservé aux archives municipales de Lyon, cote 3C411.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Manuel Boutet, « Un objet peut en cacher un autre. Relire *Un art moyen* de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages », *Réseaux*, n° 155, 2009, p. 179-214, DOI : [10.3917/res.155.0179](https://doi.org/10.3917/res.155.0179).

⁴³ Marie Robert, « Une longue tradition de discrédit », *Une Histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, éditions Textuel, 2020.

Aujourd'hui de nombreuses études sociologiques montrent que l'espace public est masculin, la rue appartient aux hommes⁴⁴. Pourtant partir seule en discothèque en pleine nuit pour aller photographier les fêtards et leur vendre les images à la fin de la nuit ne semble pas repousser Marcelle Vallet⁴⁵. On peut se demander si elle sortait prendre des photographies seule ou accompagnée de son mari. Cela doit bien entendu dépendre des moments et des occasions, mais selon le témoignage précédent elle peut y aller seule même encore mariée ; de la même manière elle ne mentionne pas son mari quand elle parle d'aller voir les habitants des bidonvilles⁴⁶, et les photographies parues dans le journal tsigane⁴⁷ sont légendées « Marcelle Vallet » et non « Studio Berriot » donc elle était certainement déjà divorcée à ce moment-là.

PHOTOGRAPHER A LA RENCONTRE DES CERCLES INTELLECTUELS ET ARTISTIQUES LYONNAIS

Pierre Bourdieu constate que le statut social des photographes professionnels est très diversifié et dépend à la fois de l'appartenance sociale d'origine et de la reconnaissance du type de poste occupé dans le domaine photographique. Il compare ainsi le contraste entre un·e employé·e de laboratoire qui sera considéré·e comme un statut d'ouvrier du secteur tandis qu'un photographe de mode aura le statut de cadre. Le type de sujet photographié et la valeur qui lui est accordée permettent aussi de hiérarchiser différents niveaux de prestige social au sein de la profession. Le photographe du président de la République n'aura pas la même reconnaissance sociale qu'un photographe de quartier d'une petite ville qui photographie les mariages et fait des portraits pour les cartes d'identité.

En ce qui concerne Marcelle Vallet, la photographie a pu être un moyen d'aller à la rencontre d'une certaine élite culturelle locale lors des événements de la revue *Résonances*. La *Revue des arts lyonnais* naît en 1953 sous la direction de Régis Neyret. Elle commente la vie culturelle : musique, littérature, peinture, arts du

⁴⁴ Rébecca Cardelli, « Introduction : espace public et inégalités de genre », *Dynamiques régionales*, vol. 3, n° 12, 2021, p. 5-11, URL : <https://www.cairn.info/revue-dynamiques-regionales-2021-3-page-5.htm> [consulté le 25/05/2024].

⁴⁵ Nelly Gabriel, *op. cit.*

⁴⁶ Christiane Bornet, *op. cit.*

⁴⁷ *La voix mondiale tzigane, mensuel de la vie des communautés gitanes*, Cahier N°13, 03/1964, fonds Marcelle Vallet, BML

spectacle, cinéma et télévision, etc. L'année suivante, un concours de nouvelles est organisé par *Résonances*, et met en jeu un prix qui récompense la meilleure nouvelle proposée par les habitants de Lyon et de la région. C'est ainsi que tous les ans jusqu'en 1968, les membres de la revue et un écrivain invité pour l'occasion se réunissaient pour choisir le ou la gagnante. À la suite des délibérations, des festivités étaient organisées dans un restaurant, et c'est là qu'intervient la photographe Marcelle Vallet. Elle documente ainsi la remise du prix. En plus de ce premier événement, la revue organise pendant deux ans à partir de 1955, « les rencontres de *Résonances* » au café Morateur, sorte de cafés littéraires également capturés par l'appareil de Marcelle Vallet. Marcelle Vallet n'est pas la seule photographe qui s'intéresse à ce milieu, on découvre dans le fonds cette image d'*Antoine Demilly ou le chasseur chassé*, photographe du réputé studio lyonnais « Blanc et Demilly ». Marcelle Vallet s'intègre à ce cercle d'intellectuels et d'artistes en vogue, c'est l'occasion de se constituer un réseau pour la photographe. Elle a photographié ainsi les plateaux de la télévision locale, sûrement grâce au contact de Maurice Montans, animateur de l'émission *Samedi chez vous* et des rencontres-débats aux soirées *Résonances* chez Morateur.



Figure 4 : Marcelle Vallet, *Antoine Demilly ou le chasseur chassé*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML

Participer à ces événements permet ainsi à Marcelle Vallet d'agrandir son carnet d'adresses à la recherche de nouvelles opportunités en tant que professionnelle de la photographie mais cela est aussi un moyen symbolique de légitimer socialement son activité de photographe, de sortir de sa condition d'institutrice et mère de famille vers un nouveau statut social, celui d'une photographe intégrée aux sphères culturelles lyonnaises.

L'essai *un art moyen* explique qu'un « mécanisme de différenciation peut donc conduire une partie des membres des classes moyennes à chercher l'originalité dans une pratique fervente de la photographie affranchie de ses fonctions familiales⁴⁸ », l'usage de la photographie par Marcelle Vallet semble bien correspondre à cela.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*

PARTIE 2 : USAGE, PRATIQUE, CREATION PHOTOGRAPHIQUE ET REPRESENTATION

I/ REPRESENTATION PHOTOGRAPHIQUE ET REGARD SUR LE SUJET PHOTOGRAPHIE

***Female Gaze* : impact du genre sur la représentation photographique**

De plus, est-ce que le fait d'être une femme a pu avoir une influence sur le choix des sujets photographiés ou comment ils l'ont été ? Autrement dit peut-on deviner un *female gaze* (regard féminin), à travers les photographies de Marcelle Vallet ? Le *female gaze* est un concept théorisé à l'origine pour le cinéma et qui entend analyser d'un point de vue genré la manière de filmer⁴⁹. Au *female gaze* s'oppose ainsi le *male gaze*⁵⁰, un regard patriarcal majoritairement masculin même si les réalisatrices peuvent aussi l'adopter par conformisme. Le *male gaze* est ainsi un regard dominant, parfois érotisant, sur les femmes et qui s'est imposé comme la norme dans les sociétés patriarcales. La dimension genrée de notre représentation du monde peut être élargie à d'autres domaines comme la littérature et la photographie. On peut ainsi se demander, est-ce que les femmes prennent en photographie les mêmes sujets que les hommes et de la même manière ?

La sociabilisation des femmes, des qualités attribuées aux femmes comme l'empathie vont caractériser les portraits pris par les femmes. On peut se demander si ces caractéristiques découlent de préjugés de la critique ou sont inhérentes aux photographes féminines du fait de leur éducation. Concernant les portraits de femmes photographiés par des femmes, telle que Lallie Charles⁵¹, qui s'était spécialisée dans le portrait pour une clientèle exclusivement féminine au début du XX^e siècle à Londres, faisant de son genre un argument marketing pour attirer les femmes en particulier, cet exemple montre que le genre peut impacter la relation

⁴⁹ Iris Brey, *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'olivier, 2020.

⁵⁰ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18, DOI : [10.1093/screen/16.3.6](https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6).

⁵¹ *Ibid.*

entre photographe et sujet photographié. Ainsi une certaine complicité entre femmes permettrait aux modèles féminins de se sentir plus à l'aise devant l'appareil tenu par une autre femme. Le *female gaze* par conséquent révélerait des femmes plus naturelles. Le regard féminin serait ainsi moins prédateur, plus bienveillant en comparaison des photographies d'hommes. De plus Marie Robert affirme que « [s]ystématiquement dominées et subalternes, les femmes photographes choisissent souvent de porter leur objectif sur les exclus » ; l'intérêt de Marcelle Vallet pour des modèles marginalisés s'expliquerait-il ainsi en partie par son genre ?

Il est possible de se demander si le genre du ou de la photographe exerce une influence quelconque sur le contenu et la forme de l'œuvre produite. Il n'y a pas de consensus face à ce type de question, et l'essentialisation des caractéristiques féminines attribuées aux images produites par les femmes peuvent être issues des stéréotypes de genre. C'est ce constate Abigail Solomon-Godeau : « Lorsqu'on évoque l'œuvre d'une femme photographe, c'est souvent pour souligner sa profondeur émotionnelle. La sensibilité accrue de ces femmes envers autrui serait, dit-on, ce qui les rend plus ou moins (selon les préjugés de l'auteur) aptes à photographier et ce qui différencie leur œuvre de la production masculine⁵². » Des biais sexistes risquent donc d'influencer la critique des productions féminines, de même les créatrices peuvent se conformer aux attentes vis-à-vis de leur genre pour être mieux acceptée dans leur sphère culturelle. Ainsi Cécile Dauphin explique comment en littérature les choix auctoriaux peuvent être influencés par des « stratégies d'autolégitimation [qui] consistent à s'approprier certains genres littéraires comme le roman sentimental, certaines valeurs conservatrices de l'ordre social et sexué, telles que la sensibilité ou la religion. Ainsi la place des femmes en littérature n'apparaît négociable qu'à condition de se conformer à leur rôle maternel et domestique et de ne pas assimiler leur production à un Art désintéressé⁵³. » Concernant Marcelle Vallet, son regard particulier sur le monde enfantin est-il caractéristique de son genre ou bien de son métier d'institutrice ?

⁵² Cité dans Judith Fryer Davidov, *Women's Camera Work : Self/Body/Other in America Visual Culture*, Chapel Hill, Duke University Press, 1998

⁵³ Cécile Dauphin, dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, *Clio*, N°29, 2009, consulté le 05 April 2023, URL: <http://journals.openedition.org/cli0/9338>

Réflexion sur la photographie de portrait

Que voit-on quand on regarde les photographies de Marcelle Vallet ? Qu'est-ce qui est représenté ? Ou plutôt qui ? En effet le portrait photographique prend une place importante dans le fonds. Ce genre est important dans l'histoire photographique, puisque la technique réputée pour capturer le réel prend le relais de la peinture dans la représentation de personnes. L'histoire de l'art a été guidée pendant des siècles par la recherche d'une représentation fidèle à la réalité, au moins depuis l'humanisme et la théorisation de la perspective. L'arrivée d'une nouvelle technique au XIX^e siècle qui prétend retranscrire le réel avec véracité bouscule le marché du portrait peint, et vient le temps des portraitistes photographes comme Nadar. Toutefois, rien n'est moins mis en scène que les portraits photographiques en studio de l'époque. Les contraintes techniques imposent aux modèles de poser, d'une façon figée, pour éviter le flou ; l'arrière-plan est tout aussi artificiel, souvent dans un studio, parfois avec des décors peints dignes du théâtre. En contraste le naturel qui se dégage des photographies de Marcelle Vallet témoignent des remarquables progrès techniques de la photographie ; qui ont permis en moins d'un siècle de capturer des portraits sur le vif du moment, on date les débuts de l'instantané aux alentours de 1880. La pratique de la photographie de portrait sort des studios, et explore l'extérieur, la rue, les marchés. La liberté de mouvement des photographes est favorisée par l'absence du trépied qui n'est plus nécessaire. De même, grâce au flash éclatron, un des premiers flashes électroniques utilisé à Lyon et qui fait la jalousie de ses collègues, Marcelle Vallet photographie aussi bien en extérieur que dans des environnements plus sombres comme l'intérieur du restaurant Morateur où se déroulent les rencontres *Résonnances*, ou encore à l'intérieur d'une caravane. Les images immortalisent ainsi les événements de la vie courante. Les évolutions d'abord techniques produisent de cette manière des évolutions esthétiques.

Les modes de diffusion de l'information accompagnent ces changements et la photographie investit la presse ; un nouveau type de photographe apparaît, le reporter, à la fois journaliste et photographe. Bien que Marcelle Vallet fût institutrice et non journaliste de nombreuses séries photographiques peuvent rentrer dans ce genre, ses images ont par ailleurs été utilisées comme couverture de revue ou pour illustrer des articles.

Plutôt que de parler de « modèle » photographique, les rédactrices de la revue *Photographica* préfèrent l'expression de « sujet » photographié. Cette locution permet de réfléchir à la part d'« agentivité » de la personne prise en photographie. Cette dernière n'est pas totalement soumise au regard du ou de la photographe et peut influencer sur le résultat de l'image. Par exemple dans le cadre d'un portrait photographique commandé par le sujet, celui-ci en est le client. Son jugement est donc déterminant puisque l'objectif du photographe sera de lui donner satisfaction. À ce propos, Marcelle Vallet évoque la difficulté de faire face au mécontentement d'une partie de la clientèle prise en photographie lors de fêtes, et qui nécessite lorsqu'on lui présente le résultat des clichés « de la persuasion pour les leur vendre » car « si les hommes ne sont pas regardants, les femmes elles ne se plaisent jamais⁵⁴ ». La photographie sera jugée réussie si le sujet est mis en valeur et non simplement pour les qualités esthétiques propres à l'image dans son ensemble. Le contexte de prise de vue est ainsi très important à analyser, autant que le résultat du tirage. C'est pourquoi je souhaite proposer dans cette partie de mon mémoire, une analyse iconographique des photographies de Marcelle Vallet, mais également une analyse de sa pratique photographique et des relations qu'elle entretenait avec les diverses personnes représentées. Cela inclus les enjeux de consentement des sujets, est-ce des « portraits choisis » ou des « portraits subis⁵⁵ » ? La coopération du modèle lors de la prise de vue et la réception culturelle d'une pratique de la photographie qui capture l'image de personnes parfois à leur dépend pose question, ainsi Susan Sontag explique qu'en Chine la photographie instantanée est très mal perçue, les coutumes sont de permettre au modèle de poser systématiquement, photographier est un acte codé comme un rite.

De plus, quelles sont les raisons qui peuvent expliquer le choix de Marcelle Vallet de photographier des profils sociaux aussi variés ? Des raisons commerciales dans le cadre d'une commande, des raisons documentaires dans le cadre d'un reportage photographique, la recherche d'originalité dans une visée artistique ou la simple curiosité ? À ce propos les réflexions de Susan Sontag proposent la notion de « tourisme de classe » pour décrire ce qui semblent être un *leitmotiv* en photographie, la représentation par un·e même photographe à la fois de célébrités

⁵⁴ Nelly Gabriel, *op. cit.*

⁵⁵ Alexandra de Heering et Anne Roekens, « Introduction. Portraits choisis, portraits subis », *Photographica*, n° 5, 2022, p. 11-21, DOI : [10.54390/photographica.980](https://doi.org/10.54390/photographica.980).

comme de personnes marginalisées. Cela ne reflète peut-être pas tant une ouverture d'esprit personnelle des créateur·rices d'images, mais révèle plutôt une tendance culturelle, qui répond sûrement aussi à une demande économique : des sujets qui font vendre d'un point de vue journalistique ou du marché de l'art. Les images véhiculent également des stéréotypes, elles ont des « effets idéologiques⁵⁶ ».

La représentation des enfants

Quel type de sujet Marcelle Vallet prenait-elle en photographie ? En premier lieu, les enfants, si l'on se base sur la bibliothèque numérique Numelyo. Celle-ci présente plus de 800 images dans la série « enfance buissonnière », des clichés pris dans le cadre de l'école alors que Marcelle Vallet était institutrice. Cette série est la plus fournie et on peut ajouter à cet ensemble toutes les autres photos d'enfants prises dans d'autres contextes (bidonvilles, communauté tsiganes, cirque, puces, photos de rue, etc.). Par la quantité significative d'images dédiées aux sujets enfantins, on ne peut que définir l'enfance comme le sujet de prédilection de l'institutrice-photographe, je dirais même que c'est le sujet à la base de sa pratique photographique. Selon ses paroles, le sujet enfantin s'est présenté à elle par les circonstances plus qu'un choix auctorial délibéré et conscient de vouloir représenter les enfants⁵⁷. Elle était institutrice et avait, par conséquence de son métier, des modèles enfantins à disposition pour s'exercer à la pratique photographique.

Pourtant la représentation des enfants n'est pas si anodine du point de vue de l'Histoire. Si l'on remonte au Moyen-Âge on s'aperçoit que les artistes ont eu des difficultés à représenter ce type de modèle. Au niveau physionomique, les images d'enfants montraient davantage des adultes miniatures que de véritables traits caractéristiques de l'enfance. Cela s'explique par le fait que le sujet enfantin était peu représenté en dehors de la figure sacrée du Christ, le messie naît sage et ainsi d'un point de vue symbolique il n'est pas surprenant que celui-ci aborde les traits d'un adulte. De façon profane, la représentation enfantine explosera à partir du XVII^e siècle sous forme de portraits, liés à la représentation du pouvoir dans un

⁵⁶ Christopher Pinney et Nicolas Peterson (dir.), *Photography's Other Histories*, Durham et Londres, Duke University Press, 2003, DOI : [10.7202/011295ar](https://doi.org/10.7202/011295ar).

⁵⁷ Christiane Bornet, *op. cit.*

milieu aristocratique ; ou sous forme plus allégorique de cupidons ou d'angelots dans l'art baroque. C'est le siècle suivant des Lumières avec la naissance du sentiment familial qui reconnaîtra enfin l'enfant comme un individu propre. Les peintures de genre louent ainsi leur innocence. Le thème ne cesse de croître au XIX^e siècle, une nouvelle perspective sociale et misérabiliste apparaît dans la peinture (Bastien-Lepage par exemple). Marcelle Vallet est donc l'héritière de cette Histoire quand elle photographie les enfants.

Comme évoqué précédemment avec la question de la pratique photographique féminine, la représentation des enfants est très souvent liée à un contexte familial, de l'ordre de l'intime, au sein de l'espace privé de la maison. Avec l'arrivée de la photographie, celle-ci prend le relai dans la représentation des enfants pour commémorer des moments importants dans la vie familiale, la photographie est garante du souvenir, de la mémoire d'une histoire intime. Le contexte des photographies de Marcelle Vallet révèle une nouvelle voie dans le traitement du sujet enfantin, liée à la technique même de la photographie. L'enfance sort de l'espace familial et s'expose dans un nouveau lieu, l'école, d'abord à travers la traditionnelle photographie de la classe qui se développent durant la seconde moitié du XIX^e siècle⁵⁸ et accompagne la politique de Jules Ferry pour un enseignement primaire obligatoire. Mais là encore les photographies prises par l'institutrice sont tout sauf scolaire. La rigueur de la photographie posée en groupe, de manière frontale, pose statique, disposition figée en rang sur des gradins ; laisse place à l'enfance en action. Les images prises par Marcelle Vallet paraissent bien anticonformistes à côté ! Les enfants sont en train de jouer, en train de peindre, en train de danser, etc. Et surtout beaucoup de photos prises en extérieur, en dehors du bâtiment de l'école, lors d'excursions à la campagne, avec des animaux.

Marcelle Vallet n'est pas la seule photographe à s'intéresser à l'enfance, à la même époque les photographes du courant humaniste les photographient beaucoup également. De cette manière le sujet de l'enfance à l'école a été légitimé par un photographe déjà réputé de cette époque, Robert Doisneau. On retrouve un reportage photographique de Robert Doisneau dans une école datant de 1956 avec des images telles que *Le cadran solaire*, *La dent* ou *l'information scolaire*. Les enfants peuvent

⁵⁸ Frédérique Giraud, Christine Charpentier-Boude, « La photo de classe. Palimpseste contemporain de l'institution scolaire », *Lectures*, 25/05/2009, DOI : [10.4000/lectures.759](https://doi.org/10.4000/lectures.759).

donc être un sujet photographique noble qui attire l'intérêt d'un photographe célèbre. Il a d'ailleurs encouragé Marcelle Vallet à continuer dans cette voie lorsqu'ils se sont rencontrés. Je ne sais pas exactement de quand date cette rencontre, mais une photocopie d'une lettre de Robert Doisneau conservée à la BML date de 1962. L'institutrice connaissait donc les photographies de Robert Doisneau, elle a forcément été influencée par cette culture visuelle et le respectait puisqu'elle lui a demandé conseil.



Figure 5 : Robert Doisneau, *Le cadran scolaire*, 1956



Figure 6 : Robert Doisneau, *La dent*, 1956



Figure 7 : Robert Doisneau, *L'information scolaire*, 1956

Mais il ne faut pas cependant surestimer la part de Robert Doisneau dans la pratique photographique de Marcelle Vallet. Déjà car elle avait commencé à prendre des photos d'enfants avant de le rencontrer, il l'a seulement encouragée à développer ce thème. En 1956, lorsque Robert Doisneau fait un reportage sur les écoliers, la même année elle expose déjà au Salon du Ciné-photo club de l'Education Nationale. De plus elle affirme ne pas l'avoir écouté, elle a continué à développer sa vision sur d'autres sujets qui lui tenaient à cœur comme les puces, ainsi jusqu'à la fin de sa vie elle voudra mettre en valeur la série des puces avec un livre publié dans les années 90⁵⁹. Une autre différence majeure entre la démarche de Robert Doisneau et celle de Marcelle Vallet est que cette dernière appartient au milieu scolaire qu'elle représente, contrairement à Robert Doisneau qui est en insertion dans cet

⁵⁹ Vidal-Blanchard Jocelyne, *op. cit.*

environnement. Le regard de Marcelle Vallet ne cherche pas à dépeindre un cliché de ce qu'est l'école avec des écoliers assis à leur pupitre, elle connaît ses modèles donc cela change les conditions de prise de vue certainement moins mises en scène.

Faut-il reléguer la rencontre avec Robert Doisneau comme une simple anecdote ? Je ne pense pas car celle-ci a participé à la reconnaissance du travail photographique de l'institutrice. Le statut social d'un photographe vient ainsi légitimer la valeur des photographies. Cela pose la question de qu'est-ce qui fait la valeur des images ? Est-ce l'auctorialité ? Certainement d'un point de vue du marché de l'art. Le sujet de l'image ? S'il est noble ou non, sacré ou non, représente des personnes célèbres ou de sujets à l'importance historique par exemple. Ou enfin est-ce les qualités artistiques et techniques ? Olivier Lugon expose remarquablement ce problème dans sa thèse sur le style documentaire à travers l'exemple d'une même porte photographiée trois fois par des personnes différentes : Walker Evans, Arnold Moses, et Berenice Abbott. La première a rejoint le musée d'Art moderne, la deuxième est conservée dans des archives, la troisième se trouve au musée d'Histoire de la ville. Au-delà de ces divers prismes pour juger les images la validation de pair déjà reconnu du domaine semble essentielle afin de constituer une reconnaissance sociale de la valeur d'une pratique photographique. Dans le cas de Marcelle Vallet la figure de Robert Doisneau devient de cette manière une garantie. L'article de presse de Danièle Devinaz sur une exposition de Marcelle Vallet mentionnent en sous-titre cette validation de la part du célèbre photographe : « Les encouragements de Robert Doisneau ».

« J'ai eu une période misérabiliste⁶⁰ »

Comme je le disais plus tôt, Marcelle Vallet a également photographié des enfants en dehors du cadre scolaire. Une partie de ces photographies rejoint une période que la photographe nomme « misérabiliste », terme qui désigne une « [t]endance littéraire et artistique consistant à dépeindre avec complaisance les aspects les plus misérables de la vie sociale⁶¹ ». La photographe s'inscrit dans la

⁶⁰ Christiane Bornet, *op. cit.*

⁶¹ Définition de « misérabilisme » du CNRTL. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mis%C3%A9rabilisme#:~:text=masc,-,MIS%C3%89RABILISME%2C%20subst.,mis%C3%A9rables%20de%20la%20vie%20sociale> [consulté le].

tradition de la photographie sociale. Dès le XIX^e siècle le regard des intellectuels et artistes se tourne vers les plus démunis et la figure innocente de l'enfant s'y associe parfaitement pour susciter la compassion. On peut citer Victor Hugo avec *Les Misérables* dans la littérature ou encore la peinture à l'huile de Pelez Fernand de 1885 qui représente un garçon endormi en pleine rue (Fig. 6). Dès la fin du siècle la photographie ne tarde pas à suivre cette thématique engagée. Le photographe Jacob Riis est pionnier du genre, grâce à l'invention du flash celui-ci peut prendre en photographie l'intérieur des taudis des immigrés à New York. Ses clichés découlent d'un engagement politique fort, il veut éveiller les consciences des riches sur le sort des pauvres et en particulier sur le sort des enfants. Son objectif est de protéger les futurs citoyens pour assurer l'avenir du pays. Anne Lesme explique qu'il est à l'origine de la photo sociale avec une vision méliorative ou réformatrice, c'est-à-dire utiliser la photographie comme un médium qui sert à faire réagir et mettre en place des réformes⁶².



Figure 8 : Fernand Pelez, *Un martyr. Le marchand de violettes*, huile sur toile, 87x100 cm, Paris, 1885, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris.

Les religieuses apostoliques de Marie Immaculée, avaient déjà photographié le bidonville de Gerland durant les années 1930 dans un objectif charitable, ces photographies illustrant la misère servaient lors des levées de fonds auprès des bourgeois lyonnais⁶³. De même est-ce que les photographies misérabilistes de Marcelle Vallet défendent une cause ? Je ne pense pas que Marcelle Vallet avait un

⁶² Anne Lesme, « L'enfant pauvre et la naissance de la photographie sociale aux États-Unis au XIX^e siècle », *E-rea*, vol. 7, n° 2, 2010, DOI : [10.4000/erea.1237](https://doi.org/10.4000/erea.1237).

⁶³ Dossier de presse de l'exposition *Baraques, dispensaire La Mouche-Gerland 1929-1936*, Centre des archives du monde du travail, Roubaix, 2 juin-31 juillet 2004, URL : <https://archives-nationales-travail.culture.gouv.fr/Decouvrir/Expositions/In-situ/Baraques> [consulté le 25/05/2024].

objectif politique aussi clair en tête lors de cette période « misérabiliste », car je n'ai pas connaissance d'un plan de diffusion de ces images durant les années 1950 et 1960 qui aurait permis d'éveiller des consciences politiques similairement à Jacob Riis et aux Sœurs apostoliques. Peut-être de façon inconsciente sur le moment, Marcelle Vallet en participant à la représentation de personnes marginalisées, avait l'idée que ces images pouvaient effectivement « défendre la cause des plus démunis⁶⁴ » selon ses propres mots.

Sontag dit que « photographier c'est conférer de l'importance ». Le désir de photographier des modèles qui ne sont pas de potentiels clients en eux-mêmes, exprime une certaine sensibilité de la part de la photographe. Cette sensibilité peut s'expliquer par des raisons personnelles, Marcelle Vallet pense que le fait d'avoir grandi avec un père directeur de prison expliquerait son intérêt pour des personnes marginalisées⁶⁵. Cette sensibilité peut aussi trouver ses racines dans la pratique d'une époque, la photographie est un médium idéal pour faire appel au sentimentalisme du public dans la presse illustrée. En ce sens les reporters photographes sont à la recherche de nouveauté à travers des sujets atypiques. De façon générale, le regard intrigué et parfois surplombant face à l'altérité forme un exotisme social⁶⁶, ainsi « cette différence de classe entre la situation ou l'identité du sujet représenté et l'observateur est un élément particulièrement persistant dans l'histoire de la photographie documentaire, quelle que soit sa définition et quelle que soit son époque⁶⁷. »

Les photographies de bidonville prises par Marcelle Vallet peuvent faire penser au travail antérieur d'Atget et ses clichés de la zone de Paris au début du siècle⁶⁸. De même il documente les constructions précaires qui forment le foyer de ces habitants défavorisés ; leur absence marque la principale différence avec les vues de Marcelle Vallet. Atget enregistre avec précision le détail de l'environnement de vie des « zoniers », on voit leur maigre possession, trace de quotidien en ces lieux mais eux où sont-ils ? Chez Marcelle Vallet les baraques sont reléguées à l'arrière-

⁶⁴ Christiane Bornet, *op. cit.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Anaïs Fléchet, « L'exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 1, n° 11, 2008, DOI : [10.3917/hyp.071.0015](https://doi.org/10.3917/hyp.071.0015).

⁶⁷ Abigail Solomon-Godeau, « Les fantômes du documentaire », *Chair à canons*, Paris, Textuel, 2016.

⁶⁸ Claire Le Thomas, « L'album Zonier d'Eugène Atget », *L'Histoire par l'image*, URL : <https://histoire-image.org/etudes/album-zonier-eugene-atget> [consulté le 20/04/2023].

plan, les habitants posent au cœur de ce décor, ces modèles sont le véritable sujet au centre de ces images. Son regard est ainsi plus proche de celui de la militante Monique Hervo⁶⁹ ou du journaliste Jean Pottier⁷⁰ qui ont photographié les habitants du bidonville de Nanterre durant les années 1960.

Les enfants ont été pour elle une porte d'entrée vers les bidonvilles, lorsqu'elle est arrivée sur les lieux du bidonville, du quartier Saint-Jean où elle habitait, des enfants jouaient et elle a d'abord sympathisée avec eux. La série de photographies présentant les habitants des bidonvilles révèle une aisance relationnelle particulière de la photographe. Les familles posent avec naturel et ne semblent pas gênées par l'intrusion de la jeune femme au sein de leur modeste foyer. Il peut paraître étonnant que Marcelle Vallet ait réussi à être acceptée au sein de ce milieu sensiblement différent du sien. D'ailleurs, selon elle, le fait d'être une femme l'a aidée à être acceptée dans les bidonvilles, alors qu'un homme n'aurait pas pu y rentrer aussi facilement, car « les arabes sont des personnes fières et ils n'étaient pas fiers d'habiter là-bas⁷¹ ».

Marc André compare le regard de Marcelle Vallet sur les habitants du bidonville des Buers et celui d'un journaliste du Progrès. Il note que l'intérêt public pour ces logements insalubres commence seulement en 1958, un recensement indique quinze bidonvilles dans la région, divisés en deux types en fonction des profils des habitants : les hommes célibataires et les familles. Ce sont bien les seconds, les bidonvilles familiaux qui attirent l'attention de Marcelle Vallet. En 1960, une politique de relogement se met en place et les journalistes immortalisent le déménagement des familles du bidonville des Buers. Marc André explique que ces « clichés s'apparentent à des photos volées : les femmes semblent surprises par leur venue ou bien l'ignorent totalement dans le déménagement, dans la solitude du désastre, et semblent connaître d'avance le contenu des articles. Les Algériennes ont pu ressentir une grande violence face à ces incursions médiatiques

⁶⁹ Monique Hervo fut une militante contre le mal logement, elle vécut immergée durant douze années aux côtés des habitants du bidonville de Nanterre. En résulte une documentation photographique donnée à La contemporaine. Fonds numérisé disponible sur leur site. URL : <https://argonnaute.parisnanterre.fr/ark:/14707/js1mfh5tgxnv> [consulté le 20/04/2024].

⁷⁰ Jean Pottier est un ancien photographe reporter qui a suivi de 1956 à 1964 le quotidien du bidonville de Nanterre. Pour plus d'informations, voir l'entretien de Jean Pottier pour le *Palais de la porte dorée*. URL : <https://www.histoire-immigration.fr/regards-de-photographe/entretien-avec-jean-pottier> [consulté le 20/04/2024].

⁷¹ Christiane Bornet, *op. cit.*

dans leurs lieux de vie⁷² ». Au contraire, les clichés de Marcelle Vallet semblent moins agressifs et plus respectueux des habitants, « le dialogue préalablement noué avec la photographie se lit dans les sourires affichés⁷³ ».



Figure 9 : Marcelle Vallet, *Deux jeunes femmes à l'intérieur du bidonville*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, 01/01/1960, BML, P0701 002BIS N1112 C436

Figure 10 : « Déménagement », *Le Progrès*, 9 avril 1960, Archives photographiques *Le Progrès*.

Pour comprendre la relation de la photographe avec les habitants des bidonvilles il faut prendre en compte le fait que les enfants étaient scolarisés. En effet, Maud Chazalet explique que les enfants du bidonville de Chaâba sont scolarisés à l'école Léo Lagrange où a travaillé Marcelle Vallet, d'après le témoignage de Georgette Gattari qui raconte avoir succédé à Marcelle Vallet dans cette école. Maud Chazalet a retrouvé d'anciens habitants du bidonville qui ont pu témoigner de leur histoire. La plupart sont des Algériens venus en France pour travailler dans le bâtiment ou l'industrie, leurs familles les rejoignaient assez facilement puisque l'Algérie était encore française au début de l'implantation des bidonvilles et n'avaient ainsi pas besoin de visa. Maud Chazalet constate qu'« à l'arrivée des enfants en France, l'une des premières préoccupations des parents est de veiller à leur inscription scolaire. Tous les enfants du Chaâba semblent avoir été scolarisé-e-s et pour la plupart dès leur plus jeune âge. En effet, l'école n'est pas obligatoire avant l'âge de six ans, pourtant tous les enfants Cherifi et Begag, lorsqu'ils vivaient au Chaâba, sont allé-e-s à l'école dès l'âge de deux ou trois

⁷² Marc André, « Discretion », *Femmes dévoilées : Des Algériennes en France à l'heure de la décolonisation*. Lyon, ENS Éditions, 2016, DOI : [10.4000/books.enseditions.7285](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.7285).

⁷³ *Ibid.*

ans⁷⁴ ». Marcelle Vallet était donc une photographe familière avec ses modèles, car elle a certainement eu à l'école des enfants vivant dans des bidonvilles et rencontré les parents, les pères aux réunions et les mères aux fêtes de fin d'année. Ce statut d'institutrice lui a sûrement été utile pour être acceptée par ces habitants. Ajoutons que pour les familles d'immigrés, avec souvent des parents analphabètes, l'école était très importante, car les enfants pouvant lire et écrire le français aidaient leurs parents pour les papiers administratifs notamment. Maud Chazalet explique dans son mémoire que les parents étaient très soucieux des notes de leurs enfants, Marcelle Vallet devait ainsi être très respectée pour toutes ces raisons.

Dans un esprit similaire, Marcelle Vallet a également pris des photos familiales de tsiganes. Leur mode de vie particulier est documenté dans leurs activités quotidiennes comme la préparation du repas, les enfants et leurs parents posant à l'intérieure de leur caravane, en train de boire le thé etc. Ces images à l'allure pittoresque gagnent en singularité quand on les confronte avec des images d'habitats modernes de l'après-guerre telles que cette photo d'une maison individuelle et des habitations collectives, ou encore la série de photographie des diverses pièces d'une maison de la chambre, du salon, de la salle de bain, de la cuisine etc. Ces clichés qui peuvent nous paraître d'une banalité absolue aujourd'hui ne l'étaient sûrement pas aux yeux de Marcelle Vallet. L'écart entre l'arrivée du confort domestique des « Trente Glorieuses » et la précarité persistante dans les bidonvilles ou dans les caravanes des tsiganes est grand, pas d'électricité ni d'eau courante pour ces derniers. L'image de la salle de bain révèle bien la découverte d'un confort nouveau encore considéré comme un luxe avant leur généralisation dans les logements français à partir des années 1970⁷⁵.

⁷⁴ Maud Chazalet, *Parcours scolaires et professionnels d'enfants issu-e-s de l'immigration algérienne (de 1954 à nos jours)*, l'exemple de deux familles du bidonville du Chaâba, mémoire en histoire des femmes et histoire du genre, sous la direction de Sylvie Schweitzer, Université Lumière Lyon 2, 2014, consulté au Rize, Villeurbanne.

⁷⁵ Rédaction INA, 1962, *Les salles de bain sont encore rares pour les Français*, publié le 29/04/2020, mis à jour le 05/05/2020, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/1962-les-salles-de-bain-sont-encore-rares-pour-les-francais> [consulté le 20/04/2024].



Figure 11 : Marcelle Vallet, [Sans titre], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 002BIS N1386



Figure 12 : Marcelle Vallet, *Maison individuelle et logements collectifs*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 002BIS N1404

Après la guerre 4 millions de personnes en France n'ont plus de toit⁷⁶, la pénurie de logements le temps que la reconstruction du pays s'achève explique l'existence des bidonvilles mais en parallèle s'installe le rêve de la maison individuelle, qui devient un symbole de réussite sociale. Des quartiers pavillonnaires se construisent selon le modèle familial états-unien, avec l'idée du bonheur au foyer qui entre dans la logique de la société de consommation qui va aménager et remplir de biens ces logements. Le système se forme via des « caisses épargne au logement » et la construction rapide des maisons préfabriquées. Le secteur du bâtiment suit difficilement la demande et le manque de main d'œuvre explique l'immigration, mais cela entraîne des nouvelles familles à loger. Dans le contexte d'une société qui

⁷⁶ Ulrike Brincker (réal.), *La maison individuelle - le rêve d'un « chez-soi »*, Allemagne, documentaire Arte, 2022, (vidéo : 44mn)

vante un mode de vie domestique moderne, les personnes précaires qui vivent dans les bidonvilles, ou les gitans aux traditions nomades sont d'autant plus marginaux.

A travers ces photographies, Marcelle Vallet enregistre la mémoire de ces communautés marginalisées dans une société d'après-guerre en pleine mutation. Cependant l'acte de s'immiscer dans l'espace intime de ces foyers interroge sur le voyeurisme de la part de la photographe. Michel Christolhomme définit un « voyeurisme social » : « Le terme de voyeurisme a d'abord été réservé aux personnes qui observent à la dérobée la nudité et les actes sexuels d'autres personnes en éprouvant une excitation et une jouissance de cette vision ou de ce spectacle dans lequel ils n'interagissent pas. Il est maintenant également employé pour les personnes qui se complaisent indiscretement à connaître les problèmes des autres. On l'utilise dans un contexte élargi pour qualifier le succès de certaines émissions de télévision qui mettent en scène des individus dans leur vie privée. On peut parler de voyeurisme social à propos de certaines images de souffrance, de misère ou de violence montrées en raison de leur seul aspect dramatique sans souci d'agir sur les problèmes ou en faveur des victimes représentées⁷⁷. » Ce voyeurisme est perceptible également sur les photographies de sans-abris en train de dormir à même le sol, comme dans cette image d'un [S.D.F dormant dans une cage d'escalier].

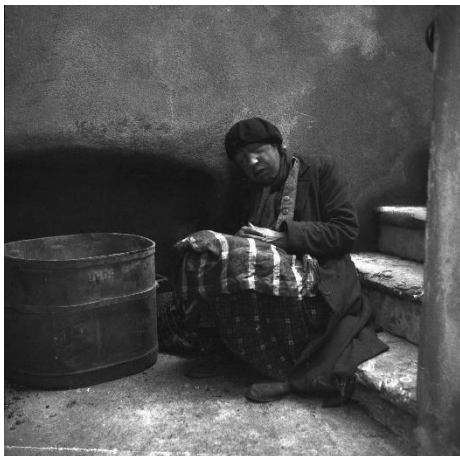


Figure 13 Marcelle Vallet, [S.D.F dormant dans une cage d'escalier], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 005BIS N1739 C1862

⁷⁷ Michel Christolhomme, *La Photographie sociale*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2010.



Figure 14 : Marcelle Vallet, [*Portrait d'une petite fille tsigane portant un énorme sac*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 004BIS N937

Figure 15 : Marcelle Vallet, [*Les Yenish*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 002BIS N326 C335

De même que pour les enfants d'immigrés algériens, Marcelle Vallet a été l'institutrice d'enfants tsiganes comme le témoigne le [*Portrait d'une petite fille tsigane portant un énorme sac*] réalisé pendant l'activité scolaire, de plus les photographies [*Flamenco à la Kermesse de l'école*] représentant Zorka du cirque Kostich dansant montrent que l'enseignante allait au contact direct des populations nomades. Du fait de son métier, la photographe avait ainsi déjà des liens avec des personnes de cette communauté, ce qui explique qu'elle s'est intéressée à eux. De plus ces clichés pris lors des marchés aux puces ont pu être un autre moment de rencontre avec les communautés nomades. On retrouve dans la série une photographie d'une roulotte de Yenish tirée par un âne (Fig. 14), ou encore ce portrait chaleureux d'une mère et son fils posant avec fierté, regard droit sur l'objectif et sourire aux lèvres (Fig. 15).



Figure 16 : Marcelle Vallet, [*Tsigane : La mère et le fils*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm. Lyon, s.d., BML, P0701 002BIS N1014 C192

Figure 17 : Marcelle Vallet, [*Portrait de famille tsigane à l'intérieur de leur caravane*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm. Lyon, s.d., BML, P0701 006BIS 2243

Marcelle Vallet a également suivi les tsiganes à Sainte-Maries-de-la-Mer où la communauté des nomades se réunit annuellement en mai pour un pèlerinage en l'honneur de leur patronne, la Sainte Sara la noire. Elle a ainsi pris ce [*Portrait de famille tsigane à l'intérieur de leur caravane*]. Mais on peut également imaginer que la démarche vienne des sujets photographiés eux-mêmes. En effet, Marcelle Vallet n'est pas la seule personne à avoir documenté la famille tsigane, le patriarche Zanko voulait partager sa culture et inscrire la mémoire de ses traditions, pour cela il a témoigné auprès du Révérend Père Chatard qui publia *La Bible des Roms*⁷⁸, et il accueillit Gaston Grabit pour la réalisation d'un film documentaire⁷⁹. N'oublions pas non plus que les tsiganes ont été persécutés une décennie plus tôt par le régime nazi. La collaboration du gouvernement de Vichy instaure l'internement des nomades dans des camps familiaux et la déportation fait de nombreuses victimes d'un génocide moins connu que la Shoah, le « Porajmos » (dévoration) nommé aussi le « Samudaripen » (meurtre collectif⁸⁰). Après ces graves atteintes à leur liberté et à leur être, naît le besoin d'affirmer leur identité, de la partager et de la conserver ; l'outil photographique semble idéal pour cela. Les gitans se réapproprient les images

⁷⁸ Joseph Chatard, Zanko, *Chef tribal chez les Chalderash*, 1959, réédité en 2017 sous le titre *La Bible des Roms* : Alexandre Zanko, Joseph Chatard, Michel Bernard, *La Bible des Roms*, Marseille, Gausson Tchatchipen, 2017.

⁷⁹ Gaston Grabit, *La Tribu Zanko*, 1954, URL : <https://www.letelepherique.org/le-catalogue-des-collections-tribu-des-zanko-la-527-8529-0-1.html>? [consulté le 20/04/2024].

⁸⁰ Sabine Forero Mendoza, « "Et nous, nous sommes les porteurs" Ceija Stojka et la mémoire du génocide tsigane, *Ethnologie française* », vol. 48, no 4, 2018, DOI : [10.3917/ethn.184.0699](https://doi.org/10.3917/ethn.184.0699).

réalisées par Marcelle Vallet pour leur revue *Voix mondiale tzigane*, la légende montre les bonnes relations entretenues par la photographe et les membres de la communauté tzigane qui l'appellent « Notre Amie »⁸¹.

Pour toutes ces raisons nous pouvons juger que la pratique photographique de Marcelle Vallet se fait dans le respect des sujets photographiés en toute dignité. En ce sens celle-ci peut effectivement se dire humaniste.

⁸¹ *Voix mondiale tzigane*, mensuel de la vie des communautés gitanes, n° 13, 1964, fonds Marcelle Vallet, BML

Une photographie du courant photographique humaniste ?

Peut-on définir les photographies de Marcelle Vallet selon le courant humaniste comme le suggère sa rencontre avec l'un de ses représentants, le photographe Robert Doisneau ?

L'historienne de la photographie Marie de Thézy⁸² estime que le courant apparaît durant les années 1930, il se caractérise alors par un retour à la réalité en contrecoup à la photographie d'avant-garde plus plastique, dans un contexte marqué par la crise économique. Une vision qui peut être rediscutée dans la perspective des ouvriers amateurs photographes dont la pratique photographique peut être vue comme les racines de la photographie humaniste tel que l'explique Christian Joschke, car « pour devenir sociale, puis humaniste, la photographie de l'entre-deux-guerres a d'abord dû être politique⁸³ ».

Les classes sociales défavorisées attirent alors l'attention des intellectuels et de même les photographes humanistes qui souhaitent dévoiler la beauté cachée du réel, ils s'intéressent alors à des sujets dépréciés dans ce défi artistique. Le courant se développe également grâce à l'émergence de la presse illustrée par la photographie. Avant de prendre à son tour l'appareil photographique en main dans les années 1940, Marcelle Vallet a ainsi certainement été imprégnée par cette culture visuelle à travers les journaux et les revues. Par conséquent le choix des sujets photographiés par l'institutrice photographe se tourne naturellement vers « ce qui a pour sujet l'être humain, et la trace qu'il laisse dans la nature et sur les choses⁸⁴ » tel que se définit la photographie humaniste.

Le courant humaniste se prolonge après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et correspond bien aux interrogations intellectuelles sur la condition humaine. Les publications de l'époque les reflètent telles que *L'Existentialisme est un humanisme* de Jean-Paul Sartre en 1946, ou *Si c'est un homme* de Primo Levi

⁸² Marie de Thézy, *La Photographie humaniste, 1930-1960. Histoire d'un mouvement en France*, Paris, Contrejour, 1992.

⁸³ Christian Joschke, « L'histoire de la photographie sociale et documentaire dans l'entre-deux-guerres. Paris dans le contexte transnational », *Perspective*, n° 1, 2017, DOI: [10.4000/perspective.7197](https://doi.org/10.4000/perspective.7197).

⁸⁴ *Ibid.*

en 1947. Marcelle Vallet, enseignante de lettres, se cultivait certainement à ce propos. Cette sensibilité pour la question traverse la société dans son ensemble dont les photographes, qui se concentrent par conséquent sur la figure humaine, il en résulte notamment le succès de l'exposition *La Grande Famille des hommes*, conçue par Edward Steichen pour le MOMA en 1955 et qui sera diffusé dans le monde entier dont Paris en 1956 au Musée d'art contemporain⁸⁵.

Concrètement comment cet humanisme se traduit visuellement ? Stylistiquement cette photographie se rapproche du « réalisme poétique⁸⁶ », un style d'abord cinématique mais qui s'étend à la culture dans son ensemble dont la littérature. Le réalisme poétique met en scène les classes populaires. Les photographies sont instantanées, prises sur le vif, dans une volonté d'honnêteté pour montrer la réalité fidèlement. La photographie de rue s'impose, se voulant spontanée. Les photographes deviennent des promeneurs en quête d'inspiration dans la vie quotidienne, à la recherche de l'instant et du sujet idéal à capturer. On retrouve ainsi dans le fonds photographique Marcelle Vallet une série de photographies nommée « Lyon, au hasard des rues », la série dédiée aux marchés aux puces peut également rentrer dans cet esprit. Ce courant représente l'homme dans son milieu, le décor ordinaire de la vie du sujet photographié. De même que Robert Doisneau prend en photographie les familles dinant, Marcelle Vallet photographie la famille Zanko réunit autour du thé.

⁸⁵ « Exposition de photographies au Musée d'art moderne de Paris », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 1, 1956, p. 48-49, URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1956-01-0048-006> [consulté le 20/04/2024].

⁸⁶ Laure Beaumont-Maillet, *Exposition La photographie humaniste (1945-1968)*, Chroniques BNF, 2006, URL : http://chroniques.bnf.fr/archives/decembre2006/numero_courant/expositions/photo_humaniste.htm [consulté le 20/04/2024].

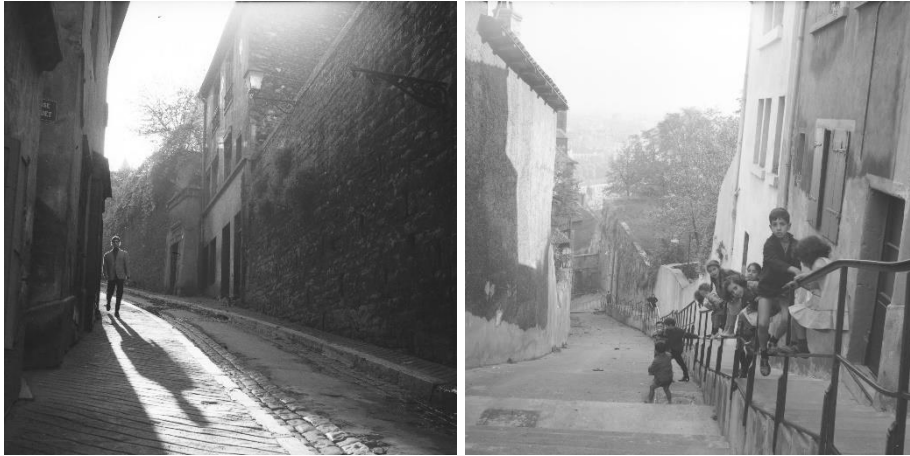


Figure 18 : Marcelle Vallet, [*Un homme descend la montée du Gourguillon*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 002BIS N1286 C1728

Figure 18 : Marcelle Vallet, [*L'Escalade*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 002BIS N1292



Figure 19 : Robert Doisneau, « L'opinion du chef de famille », Montrouge, Hauts-de-Seine, 1945, dans Robert Doisneau, Daniel Pennac, *La vie de famille*, Paris, Hoëbeke, 1999.

Figure 20 : Marcelle Vallet, [*La famille Zanko à l'heure du thé*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 006BIS N2265 C310.

La photographie humaniste se traduit ainsi souvent dans une typologie de personnages, par exemple la figure du « clochard ». Si certaines photographies semblent être volées, comme quand le sujet est en train de dormir (Figure 9), d'autres photographies démontrent de la bienveillance voulue par la photographe qui a pris le temps d'aller à la rencontre de ces personnes, ainsi cette dame âgée (Figure 10) a

le regard tourné au-dessus de l'appareil photo vers Marcelle Vallet. Au-delà de la période d'après-guerre française, la photographie dite humaniste « peut s'appliquer au travail de tous les photographes qui manifestent une empathie évidente à l'égard des personnes qu'ils photographient⁸⁷ ». Cependant, « [o]n ne peut parler d'un véritable combat social de leur part qui les rangerait dans la ligne des photographes sociaux⁸⁸. » Ainsi la photographie humaniste se caractérise d'abord par la relation au sujet photographié.



Figure 21 : Marcelle Vallet, [*S.D.F. dormant dans une cage d'escalier*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 005BIS N1739 C1862.

Figure 22 : Marcelle Vallet, [*Clochards sur le trottoir*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm. Lyon, s.d., BML, P0701 005BIS N1738 C1872.

Robert Doisneau présente sa démarche photographique de l'errance dans la ville de cette manière : « Quand j'explose, je vais simplement à Paris ou en banlieue. Pas très loin de chez moi à Montrouge, dans un décor quotidien, je prends enfin mon temps, je le perds avec plaisir. À regarder des choses et des êtres que l'on croit volontiers sans intérêt, mais qui, si l'on y fait plus attention, recèlent leur poids d'émotions, d'attendrissement ou de cocasseries. Je pars sans idées préconçues, sans thème dans la tête. Je me laisse guider par mes rencontres⁸⁹. » On retrouve effectivement dans cette citation la recherche du pathos, les humanistes ne recherchent pas à retranscrire une réalité crue, objective, ce n'est pas une photographie documentaire scientifique de la vie humaine mais l'art photographique se lie à l'émotion humaine. La photographie du courant humaniste a un aspect

⁸⁷ Michel Christolhomme, *op. cit.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Claude Nori, *op. cit.*

lyrique. On veut susciter une réaction de la part du spectateur de l'image, transmettre des émotions soit du sujet photographié ou du regard ému du photographe lui-même. Ceci explique aussi bien la période misérabiliste de Marcelle Vallet que ses photographies plus joyeuses qui se veulent humoristiques. Dans les deux cas la photographie est en quête de sentiments et d'émotions.

Il peut être discutable de ranger les artistes dans des courants en histoire, car cela efface leurs singularités et ne prête pas toujours à la nuance. La pertinence des cases est parfois un peu artificielle, les caractéristiques de la photographie humaniste sont ainsi largement partagées par la photographie sociale et documentaire au sens large, au-delà d'une période historique précise. Toutefois, j'espère que cette analyse des photographies de Marcelle Vallet au prisme du courant humaniste aura permis de tracer les grandes lignes d'une culture visuelle de son époque. Les codes et usages de la photographie par des reporters reconnus comme Robert Doisneau infusent dans la société jusque dans les pratiques plus amateurs. La pratique de Marcelle Vallet est donc au moins en partie conditionnée par un imaginaire culturel commun, aussi à ce propos il est intéressant de noter des points communs avec un autre photographe lyonnais contemporain, Georges Vermard. Ce reporter travaillait pour la presse locale, du quotidien *Echo-liberté*, ses images sont également conservées dans les fonds photographiques de la bibliothèque municipale de Lyon. Il a également photographié un bidonville, celui de Feyzin, le nouveau quartier de la Duchère, on retrouve les puces et aussi des clichés de sans-abris... De même que Marcelle Vallet et les célébrités attirées par la revue *Résonances*, il documente les allers et venues de personnages célèbres comme le général de Gaulle ou Martin Luther King.

De façon plus large la photographie humaniste peut être rattachée à la famille du genre documentaire et réaliste.



Figure 23 : Georges Vermard, *Le marché aux puces du Tonkin*, avant 1966, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, BML, P0702 B06 22 185 00001.



Figure 24 : Georges Vermard, *Les africains*, photographie négative : noir et blanc, 24x36 mm, Lyon, s.d., BML, P0702 B06 22 778 00010.

II/ / RELATION ENTRE REALITE ET PHOTOGRAPHIE

Entre réalisme documentaire et réalisme artistique

La photographie est majoritairement perçue comme un art du réel, les images produites sont des documents porteurs d'informations. L'une des particularités de ce support est sa véracité, la représentation produite entend réussir à retranscrire la réalité fidèlement, de manière mimétique. Cette technique permet de renouveler notre regard sur le monde en dévoilant avec précision des réalités invisibles à l'œil nu ; Etienne-Jules Marais utilise en ce sens la photographie pour détailler les mouvements des jambes en marche qui échappent à nos yeux par leur rapidité. Vilém Flusser exprime la corrélation que nous voyons entre photographie et réalité avec ces mots : « Ce caractère apparemment non-symbolique et objectif des images techniques amène le spectateur à les considérer non pas comme des images, mais comme des fenêtres. Il leur accorde autant de confiance qu'à ses propres yeux. Du même coup, il ne les critique pas en tant qu'images, mais en tant que visions du monde ». La photographie aurait donc naturellement une valeur documentaire et réaliste.

Marcelle Vallet utilise le terme « réaliste » pour désigner son travail, elle dit même que ses images sont plus réalistes que celles de Robert Doisneau⁹⁰. Quel sens donner à « réalisme » ? On peut penser à une référence au courant artistique et littéraire du XIX^e siècle, qui prend pour sujet des réalités contemporaines du quotidien par opposition au genre académique de la peinture d'histoire et mythologique ou encore aux romans naturalistes qui décrivent des réalités sociales à partir d'une grande documentation. Ce *Portrait de femme à la terrasse d'un café* (Fig. 24) semble iconographiquement très proche de la peinture de mœurs de Degas nommée *L'absinthe* datée de 1876 (Fig. 25). Les deux images représentent similairement la solitude d'une femme assise à la table d'un café, le regard perdu dans le vide, un verre posé devant elle. On sait que la peinture de Degas n'est pas

⁹⁰Christiane Bornet, *op. cit.*

spontanée, il a demandé à une amie de poser pour cela, mais le tableau n'est pas mensonger pour autant, il s'agit bien de représenter une réalité sociétale. Du côté de Marcelle Vallet un autre cadrage de cette scène existe⁹¹, visuellement elle est moins réussie, sous exposée et une composition moins convaincante. Entre les deux images, le groupe d'hommes sur la deuxième table a disparu, renforçant davantage l'effet de solitude, un laps de temps s'est donc écoulé durant lequel elle a cherché le bon cadrage. Est-ce que la photographe a demandé à cette dame de poser pour elle également ? À travers cet exemple on voit que le réalisme n'est pas incompatible avec un travail créatif et une recherche formelle esthétique. Rien que par la contrainte technique du cadrage un choix auctorial s'impose : qu'est-ce que je capture avec mon appareil photographique et quels éléments de la réalité je choisis d'exclure ? Ainsi l'intention artistique accompagne la documentation photographique. Ce qui démarque Marcelle Vallet de Robert Doisneau, le « photographe du bonheur » selon elle, c'est certainement une absence d'idéalisation du côté de la photographe. Elle n'hésite pas à montrer une réalité parfois crue comme le cliché de la petite fille au visage barbouillé déjà évoquée (Fig. 1).



Figure 25 : Marcelle Vallet, *[Portraits de femme à la terrasse d'un café]*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 001BIS N030.

Figure 26 : Edgar Degas, *L'absinthe ou Dans un café*, 1875-1876, huile sur toile, 92x68,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Figure 27 : Marcelle Vallet, [*Portraits de femme à la terrasse d'un café*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 001BIS N017 C014.

La recherche esthétique se révèle par une sensibilité pour la qualité de la lumière. La photographie porte un grand intérêt visuel pour le travail des contrastes, des ombres, des contre-jours, des reflets etc. Par exemple, cette image (Fig. 27) prise dans la cour de l'école et qui capture un jeu de formes graphiques formées sur une flaque d'eau par des reflets. Cette démarche n'est pas nouvelle dans l'histoire de la photographie, on peut ainsi rapprocher les photographies de branches d'arbres avec la photographie d'un chêne en hiver de William H. Fox Talbot, prise vers 1892. Cette recherche esthétique est la quête d'une beauté naturelle, l'œil de la photographe repère des formes qui existent dans la réalité, elle les choisie pour ensuite les transformer en image. La technique photographique est un moyen de capturer des formes visuelles qui existent en vrai. Cela s'oppose au courant pictorialiste qui veut intégrer la photographie aux Beaux-Arts en s'inspirant des codes de la peinture (genre du paysage, de la nature morte par exemple) et surtout qui déforme les prises de vue, essaye de jouer avec les failles de la technique.



Figure 28 : Marcelle Vallet, [Sans titre], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 005BIS N1843.



Figure 29 : Marcelle Vallet, [Les branches d'un arbre], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 002BIS N1368.

Figure 30 : William H. Fox Talbot, *Un chêne en hiver*, vers 1892, calotype négatif, London, British Library.

Les photographies de Marcelle Vallet héritent cependant de certains codes visuels de l'histoire de l'art, en particulier de la peinture de genre qui représente des scènes de la vie quotidienne. En 1766, Diderot définit dans ses *Essais sur la peinture* ce type de figuration comme ceci : « On appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes à la vie commune et domestique⁹². » Effectivement, dans la série « Les villes, villages et châteaux », on retrouve le motif de la représentation paysagère, des éléments de la nature et des animaux. D'autres thématiques telles que la représentation de marchés alimentaires peuvent faire penser aux marchés aux

⁹² Anne le Pas de Sécheval, « Peinture de genre », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopédie/peinture-de-genre/> [consulté le 07/05/2023].

puces photographiés par Marcelle Vallet, de même que des scènes familiales qui rappellent la représentation de « la vie commune et domestique ». Cependant une différence est à noter, l'aspect symbolique et idéologique des codes de la peinture de genre ne se retrouve pas similairement chez la photographe qui doit passer par la relation texte – image pour inviter à une lecture allégorique de ses clichés.

Au-delà du réalisme, Marcelle Vallet n'aurait-elle pas des inspirations surréalistes ? De par son goût pour l'étrangeté, ce qui sort de la norme. L'un de ces sujets favoris est ainsi les marchés aux puces, or Sontag note que les surréalistes « promurent les visites au marché aux puces au rang de pèlerinage esthétique⁹³ ». De plus les choix des légendes par la photographe donnent des interprétations métaphoriques aux clichés comme ce poupon suspendu dans un arbre nommé « la chute d'un ange ». Les titres choisis par Marcelle Vallet pour accompagner ses photographies lors des expositions non pas une simple valeur descriptive, qui contextualise, ceux-ci se caractérisent davantage par une valeur poétique, littéraire certainement liée à ses études de lettres.



Figure 31 : Marcelle Vallet, *La chute d'un ange*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 002BIS N1451 C642.

Il y a donc bien un aspect artistique dans sa pratique photographique et non seulement une photographie réaliste documentaire.

⁹³ Susan Sontag, *op. cit.*

Noir & Blanc : aspect technique ou artistique

Marcelle Vallet commence à photographier avec un premier appareil de marque Semki puis un 6x6 Voigtländer et enfin adopte un Rolleiflex. Le Rolleiflex est un appareil mythique des photographes des années 1950, de nombreux photographes de rue l'ont utilisé comme Vivian Maier. Celui-ci joue un grand rôle dans l'esthétique commune des clichés de cette époque d'après-guerre. Tout d'abord par son format carré, 6x6, qui conditionne la composition du cadrage et permet de le retravailler simplement lors du tirage avec les agrandisseurs des laboratoires. Le deuxième élément caractéristique de cet appareil est l'emplacement de sa visée située au niveau du haut du ventre, le photographe penche donc la tête pour regarder au-dessus de l'appareil le cadrage de l'image⁹⁴. Ceci est très pratique pour prendre des portraits naturels et établir un contact direct entre le photographe et le sujet photographié.



Figure 32 : [Autoportrait] de Marcelle Vallet avec son Rolleiflex. Fonds Marcelle Vallet, BML.

Quelles sont les raisons qui expliquent que Marcelle Vallet ne s'essaya pas à la couleur ? En effet, le fonds photographique Marcelle Vallet présente uniquement

⁹⁴ Claude Nori, *op. cit.*

des clichés en noir et blanc, bien que la photographie colorée existât déjà. Kodak avait produit dès les années 1930 le « kodachrome », une pellicule couleur dont l'usage était plus accessible. La difficulté technique résidant principalement dans la fabrication de la pellicule puis dans son développement, l'utilisateur pouvait déléguer ces tâches à l'entreprise. Cependant le coût de ce procédé complété par la complexité des développements et des tirages limite l'expansion de la couleur. Ainsi le noir et blanc reste largement majoritaire dans la pratique jusqu'aux années 1970 où la couleur se démocratise réellement. Durant les « Trente Glorieuses », la photographie en couleur est largement associée à la publicité et aux magazines, ce qui explique la réticence de la photographie d'auteur à son égard. Au contraire, le noir et blanc est traditionnellement vu comme une photographie artistique.

En débutant la pratique de la photographie Marcelle Vallet a ainsi logiquement commencé avec des pellicules noir et blanc, moins couteuses et plus simples techniquement. Mais la photographe ne se laissait pas effrayer par les nouveautés techniques, elle fût l'une des premières à être équipée d'un flash électronique nommé « Eclatron », malgré son poids conséquent de 3.5 kg. L'habitude pourrait expliquer que celle-ci ne se soit pas détournée de ce procédé au profit de la couleur. La praticité technique de la pellicule noir et blanc par rapport à la couleur répond également à la recherche d'une rapidité commerciale. En effet Marcelle Vallet vendait directement le tirage le jour même de la prise de vue, comme l'explique Bernadette Bost : « Avec son mari, qui lui avait communiqué le virus, elle courait les mariages et les fêtes, au lendemain de la guerre, effectuant des tirages express dans un véhicule-studio pour concurrencer les chasseurs d'images installés en boutique⁹⁵. » Les étapes de développement de la pellicule puis de l'impression de l'image n'avaient donc pas le temps de la complexité des procédés colorés pour permettre cette offre commerciale.

Marcelle Vallet a donc certainement commencé la photographie en noir et blanc pour des raisons économiques et techniques, puis continué par habitude ; mais surtout l'esthétique du noir et blanc est révélateur d'un choix artistique. Même si la photographie artistique en couleur commença à être reconnue à la fin du xx^e siècle, notamment grâce à l'exposition *William Eggleston : Color Photography* au MOMA

⁹⁵ Bernadette Bost, « Photographies de Marcelle Vallet à la Bibliothèque de Lyon Folklore et misères aux puces du Tonkin », *Le Monde*, 30/06/1994, archives municipales de Lyon.

en 1976⁹⁶, la photographe gardera cette vision traditionnelle certainement jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi en 1996 quand on lui propose de coloriser d'anciennes photographies, elle se dit « assez réservée sur l'intérêt de la rencontre », allant même jusqu'à affirmer que ce procédé consiste à « dépoétiser » ses images⁹⁷.

Une photographie représentative des « Trente Glorieuses » ?

Après les restrictions dues à la guerre, la période dite des « Trente Glorieuses » est synonyme d'abondance avec la découverte de la consommation comme art de vivre. L'expression « Trente Glorieuses » inventée par l'économiste Jean Fourastié, pour le titre de son livre publié en 1979⁹⁸, définit une période allant de 1945 à 1973. Celle-ci se caractérise par une croissance économique fulgurante jusqu'au choc pétrolier de 1973. Cette définition d'abord économique, s'accompagne d'un imaginaire culturel importé des États-Unis. C'est le « rêve américain ». Ce nouveau modèle de société arrive en France notamment grâce au plan Marshall qui finance la reconstruction d'après-guerre.

C'est à l'intérieur de ces deux bornes chronologiques, 1945 et 1973, que Marcelle Vallet photographie le quotidien de la vie lyonnaise et villeurbannaise. C'est pourquoi on peut se demander comment ses reportages correspondent à la société des « Trente Glorieuses » décrite par Fourastié ou au contraire révèlent de nouvelles facettes, et déconstruisent des idées reçues de cette époque. En effet, aujourd'hui le regard porté sur cette période évolue et des historien·ne·s contestent une vision idéalisée de la part de Jean Fourastié⁹⁹.

⁹⁶ Nathalie Boulouch, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, 21/12/2007, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132> [consulté le 02/04/2023].

⁹⁷ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber du 15/01/1996, conservée à la BML.

⁹⁸ Jean Fourastié, *Les Trente glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

⁹⁹ Samuel Pinaud, « Pessis C., Topçu S., Bonneuil C., *Une autre histoire des « Trente Glorieuses »*. Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre Paris, La Découverte, 2013 », *Revue française de socio-économie*, vol. 1, n° 13, 2014, DOI : [10.3917/rfse.013.0297](https://doi.org/10.3917/rfse.013.0297).

Pawin Rémy¹⁰⁰ constate le succès de l'expression « Trente Glorieuse » reprise par la discipline de l'histoire et qu'elle diffuse largement en dehors des spécialistes à travers les programmes scolaires dès les années 1980, car celle-ci permet de flatter le sentiment national même en temps de crise. C'est de cette manière que le « domaine de validité n'est plus la stricte histoire économique, mais l'histoire générale, y compris sociale et culturelle¹⁰¹ ». Durant l'après-guerre jusqu'aux années 1970, des mutations sociales et culturelles qui ont profondément modifié le rapport au monde avec des valeurs tournées vers l'individu et sa recherche du bonheur qui passe par la consommation et les loisirs dans une économie capitaliste, « une civilisation de la consommation¹⁰² ». La pertinence de l'adjectif « glorieux » peut tout de même être discutée concernant cette période puisque « l'idéal invite plutôt à être heureux, qu'à être glorieux¹⁰³ ». Les relectures historiographiques ont permis de nuancer cette période dite « glorieuse » aussi bien d'un point de vue économique que sociétal. Ainsi les photographies de Marcelle Vallet, principalement celles de sa période misérabiliste, exposent les exclus, les vies à contre-courant de cette nouvelle société moderne.

De plus les progrès qui s'affichent lors des « Trente Glorieuses » : « l'élévation de l'espérance de vie, la réduction de la morbidité et des souffrances physiques, la possibilité matérielle pour l'homme moyen d'accéder aux formes naguère inaccessibles de l'information, de l'art, de la culture¹⁰⁴ » puisent bien souvent leurs sources dans des périodes précédentes au XIX^e siècle et continuent leur progression dans les décennies qui suivent, la périodisation 1945 à 1973 paraît ainsi artificielle. La période n'est pas non plus unifiée sur le plan économique, même si on vante la croissance et l'accès à des biens de consommation comme l'automobile, ceux-ci ne se démocratisent dans les faits que à partir des années 1960. Ainsi « les taux d'équipement des ménages en biens durables (TV, auto, frigo, machine à laver et aspirateur) ne dépassent les 50% qu'à partir des 1965 (sauf pour le réfrigérateur,

¹⁰⁰ Rémy Pawin, « Retour sur les « Trente Glorieuses » et la périodisation du second XX^e siècle », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 1, n° 60, 2013, DOI : [/10.3917/rhmc.601.0155](https://doi.org/10.3917/rhmc.601.0155).

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Jean Fourastié, *La civilisation de 1960*, Paris, Presses universitaires de France, 1947.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, *op. cit.*, p. 29.

dont la moitié des foyers est équipée dès 1963¹⁰⁵) ». La séparation de la période en deux tendances peut être dégagée : un moment d'abord de « reconstruction », puis une « ouverture » à partir de la fin des années 1950. De plus, Rémy Pawin présente le sentiment des Français contemporains de la période 1945-1973 à partir de sondages faits à l'époque, ces derniers révèlent leur pessimisme et leur insatisfaction concernant leur niveau de vie à la libération, il faut attendre les années 1960 et plus précisément l'année 1962 pour constater une inversion de cette perception au profit d'une foi en l'avenir. En effet, la croissance sert dans un premier temps à la reconstruction du pays par suite des ravages de la guerre et cela retarde l'arrivée d'une opulence dans les foyers de la classe moyenne dans un second temps. De plus le pessimisme des années 1950 peut s'expliquer par les conflits coloniaux qui fragilisent le sentiment d'une paix retrouvée après la Seconde Guerre mondiale.

On peut déplorer qu'une grande partie des photographies ne soient pas datées et donc ne permettent pas de les contextualiser plus précisément et avec certitude dans une de ces deux tendances de l'après-guerre. Concernant la décolonisation le fonds photo la révèle d'abord par les photos d'immigrés algériens qui montre les liens entre la métropole française et l'Algérie et par des inscriptions politiques dans les rues de la ville.



Figure 33 : Marcelle Vallet, *Rayez les mentions inutiles !*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 002BIS N1090 C454.

Les photographies de Marcelle Vallet illustrent bien cette remise en question de l'expression « Trente Glorieuse ». Elles témoignent des diverses réalités

¹⁰⁵ Rémy Pawin, *op. cit.*

historiques et montrent la véracité des faits. Des photographies comme celles des sans-abris et des bidonvilles invalident de même un discours nostalgique de Fourastié. D'un point de vue culturel cette vision idéalisée de cette période a eu une grande influence que ce soit à travers le cinéma ou la publicité, donc les photographies de Marcelle Vallet renouvellent littéralement notre regard sur cette époque en montrant des réalités peut exposées en image.

Les Puces

Pourquoi photographier les puces ? On peut classer ces images en deux sous-catégories de sujet, les photographies des gens et les photographies des objets.

Un des sujets chers à Marcelle Vallet est sa série de photographies prises lors des marchés aux puces. Ce type de cliché s'inscrit dans la photographie de rue instantanée, on découvre les flâneurs du dimanche, les brocanteurs aux profils sociaux variés, une foule de personnages hétérogènes mais aussi les objets et autres bibelots mis en vente. Les stands sont représentés parfois avec leur propriétaire parfois sans, le cadrage isole alors les objets qui sont présentés pour eux-mêmes, par exemple dans cette image *En vrac* ou cette [caisse remplie de clefs]. S'agit-il pour autant de véritables natures mortes ?



Figure 34 : Marcelle Vallet, *En vrac*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d. ; Lyon, BML, P0701 001BIS N236 C218.

Figure 35 : Marcelle Vallet, [*Caisse remplie de clefs*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 001BIS N214 C195.

Ces photographies témoignent de la persistance d'un mode de consommation alternatif, de seconde-main, au moment où une société d'abondance s'impose à travers une consommation intensive. Comme l'explique Marie-Emmanuelle Chessel, l'évolution vers la consommation de masse ne se développe pas de façon linéaire, face aux nouveautés des pratiques plus anciennes se perpétuent et leur sens peut se transformer¹⁰⁶. L'arrivée des supermarchés, notamment révèle des changements dans les habitudes d'achat de la population. Mais tout le monde n'y a pas accès comme le témoigne une ancienne habitante d'un bidonville de Villeurbanne durant les années 1950 : « Nous avons vu se construire Carrefour, Monoprix mais c'était l'expédition pour y aller », la famille vit alors sous le mode de l'autoconsommation par l'élevage¹⁰⁷.

En 1965, le livre *Les Choses* de Perec illustre ce nouveau modèle de société qui transforme le rapport des gens aux objets. Le jeune couple décrit dans le roman s'adonne d'ailleurs aussi à la flânerie chez les antiquaires. Le sous-titre du roman « Une histoire des années soixante », peut aussi bien désigner l'histoire au sens narratif que faire penser à l'histoire comme discipline en ancrant le récit dans une décennie précise. À partir d'un couple de personnages qui forme l'archétype de la classe moyenne, Perec dépeint avec un œil de sociologue ses contemporains dans leur milieu, une société guidée par la consommation. Les « choses » n'ont pas seulement une valeur d'usage, mais aussi une valeur symbolique, elles reflètent le statut de leur propriétaire, leur goût, leurs envies et ambitions. La quête du bonheur semble passer par l'acquisition de nouveaux biens. Ces réflexions sur la consommation rejoignent celles de Baudrillard, qui soutient d'abord une thèse en 1966 sur *Le système des objets*¹⁰⁸, puis publie quelques années plus tard son livre *La Société de consommation*. Il y explique que « hors du champ de sa fonction objective, où il est irremplaçable, [...] l'objet devient substituable de façon plus ou moins illimitée dans le champ des connotations, où il prend valeur de signe. Ainsi, la machine à laver sert comme ustensile et joue comme élément de confort, de prestige, etc. C'est proprement ce dernier champ qui est celui de la consommation.

¹⁰⁶ Marie-Emmanuelle Chessel, *Histoire de la consommation*. Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2012, DOI : [10.3917/dec.chess.2012.01](https://doi.org/10.3917/dec.chess.2012.01).

¹⁰⁷ Entretien avec Zohra Chaib, ancienne habitante du bidonville de la Feyssine de 1954 à 1965, cote 1AV15, archives municipales de Villeurbanne.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, « Le système des objets » [1966], thèse de doctorat en sociologie, sous la direction d'H. Lefebvre, Université Paris X-Nanterre, Paris, Gallimard, 1968.

Ici, toutes sortes d'autres objets peuvent se substituer à la machine à laver comme élément significatif. Dans la logique des signes comme dans celle des symboles, les objets ne sont plus du tout liés à une fonction ou à un besoin défini. Précisément parce qu'ils répondent à tout autre chose, qui est soit la logique sociale, soit la logique du désir, auxquels ils servent de champ mouvant et inconscient de signification¹⁰⁹. »

Les objets photographiés par Marcelle Vallet lors des marchés aux puces sont des objets d'occasion qui portent sur eux la trace de leurs anciens propriétaires. Une trace qui peut être physique par l'usure liée à l'usage, la patine de l'ancienneté au contraire des objets neufs et manufacturés dont sont remplis les rayons des magasins. Une trace aussi mémorielle, qui renvoie à leur valeur symbolique, liée à la personnalité et à l'identité des possesseurs de ces objets. Mais pourquoi acheter des objets de seconde main dans les brocantes plutôt que d'acheter des biens neufs ? L'une des premières raisons est certainement d'ordre économique, Marcelle Vallet elle-même reconnaissait qu'il y avait des choses assez dures dans la série des puces et que c'est certainement pour cette raison que Robert Doisneau ne l'a pas encouragée dans cette voie¹¹⁰ ; on peut penser à la photo au titre métaphorique *le bas de l'échelle*. D'autres chineurs recherchent des objets insolites dans un but de différenciation, on retrouve par exemple des collectionneurs de timbres.



Figure 36 : Marcelle Vallet, *Le bas de l'échelle*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, Lyon, s.d., BML, P0701 001BIS N221 C206.

¹⁰⁹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, Folio, 1986

¹¹⁰ Christiane Bornet, *op. cit.*

Derrière les objets le sujet humain n'est jamais loin chez Marcelle Vallet, on observe une prédominance de figures humaines qui attire son œil de portraitiste : poupées, mannequins bustes, tableaux figuratifs de personnes, des marionnettes, etc.

De même, le jeu avec les miroirs sont récurrents dans la série des puces. Le reflet permet de se prendre soi-même en photographie, on retrouve ainsi plusieurs exemples d'autoportraits de ce type tels que [*Autoportrait de Marcelle Vallet dans un miroir*] ou [*Miroir kaléidoscopique dans lequel se reflète la photographe*]. Le reflet permet aussi prendre à la volée des portraits des chineurs comme dans *piégés* où deux personnes se reflètent dans le miroir mais ne semblent pas remarquer la photographe qui capture leur image, ou encore *Le miroir aux alouettes*.



Figure 37 : Marcelle Vallet, [*Autoportrait de Marcelle Vallet dans un miroir*], photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 001BIS N107 C093.

Figure 38 : Marcelle Vallet, [*Miroir kaléidoscopique dans lequel se reflète la photographe*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 002BIS N981 C131.



Figure 39 : Marcelle Vallet, *Piégés*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 001BIS N290 C266.

Figure 40 : Marcelle Vallet, *Le miroir aux alouettes*, photographie négative : noir et blanc, 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 001BIS N148 C130.

On constate ainsi une certaine fascination aussi bien chez les intellectuels que chez les artistes pour les enjeux de la consommation et des relations aux objets durant les décennies d'après-guerre. Les images d'objets photographiées par Marcelle Vallet aux puces s'inscrivent ainsi dans ce contexte, où la sensibilité de ses contemporains aux objets se transforme.

PARTIE 3 : LA VIE DES IMAGES, DE L'USAGE A LA PATRIMONIALISATION

I/ DIFFUSION ET RECEPTION DES CLICHES PHOTOGRAPHIQUES DURANT LA CARRIERE DE MARCELLE VALLET

La diffusion des clichés de Marcelle Vallet est inégale selon le type de sujet photographié. Certains thèmes prédominants se dégagent lorsqu'on analyse où ces clichés photographiques ont été montrés, c'est-à-dire par quels modes de diffusion et vers quels publics. Ce dernier amène à la question de la réception, comment ont-ils été perçus par ses contemporains ? Et qu'est-ce que cela relève du statut de ces images à l'époque de leur création et utilisation avant que celui n'évolue vers une dimension patrimoniale et avec une valeur de document historique ? Voilà les interrogations qui guideront les prochains chapitres.

La première catégorie de diffusion répond à un usage privé de ces photographies utilisées comme souvenirs ou comme portrait de soi-même par la clientèle de Marcelle Vallet. Celle-ci explique que sa démarche consistait à aller au-devant de la demande d'image par de potentiels clients, elle prenait en photographie des gens lors de soirées ou sur les fêtes foraines puis leur proposait les clichés à la vente¹¹¹. Si cette stratégie commerciale fonctionnait et que le sujet photographié achetait l'image, la diffusion se limitait sûrement à la sphère privée de cette personne. Lorsque Marcelle Vallet travaillait au Studio Berriot, elle pouvait aussi répondre à des demandes de la clientèle, comme pour le mariage de la fille de Madame Rancy¹¹². Dans ce type de situation le partage des clichés fait suite à un échange commercial entre la photographe et une clientèle individuelle qui en fera un usage personnel. Le statut de l'image n'est donc ni artistique, ni journalistique,

¹¹¹ Christiane Bornet, *op. cit.*

¹¹² Nelly Gabriel, *op. cit.*

c'est un document qui sert de souvenir privé, son statut est similaire à l'usage domestique de la photographie opérée dans un cadre familial et intime.

A contrario, les autres modes de diffusion des images de Marcelle Vallet révèlent sa volonté de partager son travail au-delà d'un cadre privé. La diffusion élargit son public avec des expositions, la publication dans des revues ou encore par l'édition de livres illustrés. Son ambition et certainement une recherche de reconnaissance la conduisent à diffuser ses clichés vers la sphère publique. C'est cette diffusion publique que je développerai dans cette partie¹¹³. De plus, on peut considérer que le partage de ces photographies auprès d'un public large est une prémisse au processus de patrimonialisation qui suivra à une échelle institutionnelle et donc collective. Ce niveau collectif est indispensable à la transformation d'un bien culturel en objet patrimonial adopté par une communauté qui se reconnaît dans cet héritage. La partage de ces images dans un cadre public, les transforme en bien commun que tout le monde peut se réapproprier par l'émotion, esthétique, affective, nostalgique puis patrimoniale.

¹¹³ Les documents historiques retrouvés lors de mes recherches, comme des articles de presse, témoignent principalement d'un usage public de ces images.

1/ Expositions

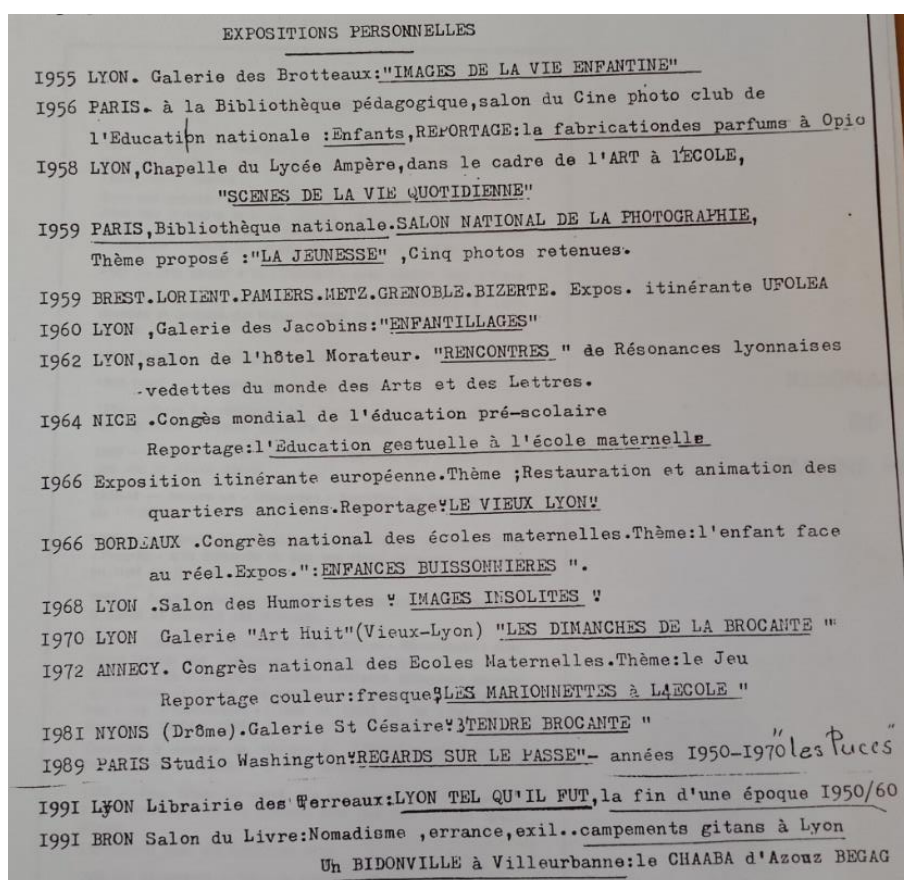


Figure 41 : Extrait du CV de Marcelle Vallet, conservé aux archives municipales de Lyon

Marcelle Vallet commence à exposer en 1955 à Lyon, à la Galerie des Brotteaux, avec une première exposition personnelle nommée « Images de la vie enfantine ». Le thème de l'enfance marque ainsi le début de sa carrière de photographe qui s'entrelace avec son métier d'institutrice. Ces deux fonctions cohabitent puisque l'année suivante elle expose lors du salon du ciné-photo club de l'éducation nationale à la Bibliothèque pédagogique de Paris. En 1958, elle expose dans la chapelle du lycée Ampère de Lyon, lors de l'événement « l'art à l'école ». En 1959, elle participe à une exposition itinérante de l'UFOLEA (Union française des œuvres laïques d'éducation artistique), une section spécialisée de l'association de la ligue de l'enseignement. Cette connexion avec sa fonction d'institutrice se poursuit tout au long de sa carrière puisqu'elle expose des photographies lors de congrès sur l'éducation, à Nice en 1964, ou encore à Annecy en 1972. Son travail dans l'enseignement lui a donc offert l'opportunité d'exposer ses images d'enfants.

Au niveau thématique aussi ses premières reconnaissances sont liées aux photographies d'enfants avec en 1959, cinq photographies sur le thème de la jeunesse retenues pour le Salon de la Photographie à la Bibliothèque nationale à Paris : *Filles d'Eve*, *Coin de rue*, *Envol*, *Le Petit Poucet*, *Piège*. Sur les cinq images, je n'ai pu retrouver que *Filles d'Eve* sur Numelyo, peut-être que les autres n'y sont pas ou sous un autre nom. Le catalogue d'exposition ne présente aucune illustration. Cette exposition arrive assez tôt dans la carrière de photographe de Marcelle Vallet et reste la plus prestigieuse. D'abord par son échelle nationale, en comparaison les autres expositions se situent à un niveau plus local principalement dans la région lyonnaise et dans des villes plus petites que la capitale. Mais elle est aussi prestigieuse par son caractère institutionnel, reconnu du monde de la culture, et par les noms célèbres qui participent également au salon comme Willy Ronis, Izis, Sabine Weiss, Agnès Varda¹¹⁴, etc.



Figure 42 : Marcelle Vallet, *Filles d'Eve*, photographie négative : noir et blanc ; 6x6 cm, s.d. Lyon, BML, P0701 002BIS N1152

Le Salon national de la photographie est une manifestation qui participe au mouvement de reconnaissance du potentiel artistique de la photographie¹¹⁵. Cet événement se déroule annuellement à partir de 1946 dans la galerie Mansart de la Bibliothèque nationale. L'exposition de l'image photographique est un moyen de transformer le statut du médium, par analogie avec les autres formes artistiques des Beaux-Arts comme la peinture. Rosalind Krauss défend l'idée que l'espace

¹¹⁴ XIII^e Salon national de la photographie [catalogue d'exposition], Bibliothèque nationale de France, Paris, 1959.

¹¹⁵ Elsa Whyte, « Comment la Bibliothèque nationale de France a contribué à faire de la photographie un art, 1946-1961 », *Profondeur de champs*, 3 novembre 2014, URL : <https://profondeurdechamps.com/2014/11/03/comment-la-bibliotheque-nationale-de-france-a-contribue-a-faire-de-la-photographie-un-art-1946-1961/> [consulté le 20/04/2024].

d'exposition a la capacité d'ériger au statut d'œuvres d'art les objets qui y sont présentés¹¹⁶. Les murs de la galerie associés au discours esthétique des commissaires ont donc un effet performatif sur le processus d'artialisation.

Parmi les membres organisateurs, le Groupe des XV, on retrouve un certain Robert Doisneau. Ce même photographe qui avait conseillé à Marcelle Vallet de poursuivre ses photographies d'enfants. On comprend alors pourquoi Marcelle Vallet fut sélectionnée sur le thème de la jeunesse.

Marcelle Vallet a principalement été exposée à Lyon et dans sa région avec 11 expositions sur une vingtaine référencées. Les expositions en dehors de la région sont principalement le fait d'opportunités liées aux événements de l'éducation nationale et donc de sa fonction d'institutrice – photographe : à Paris en 1956, en 1959 avec l'exposition itinérante de l'UFOLEA, à Nice en 1964 avec un congrès, de même, avec un congrès scolaire en 1966 à Bordeaux, ou encore en 1972 à Annecy. Ainsi, les expositions situées à Paris en 1959, puis en 1989, aussi bien que l'exposition itinérante européenne en 1966, semblent plus singulières.

Il faut attendre 1962 pour qu'une exposition se détache de la thématique de l'enfance et de son statut d'institutrice, Marcelle Vallet expose alors ses images prises lors des rencontres de la revue littéraire *Résonances*.

À partir des années 1980, elle semble arrêter de photographier, mais se concentre sur la diffusion de son travail et de sa future transmission. Cela permet de faire connaître ses images et d'amorcer le processus de patrimonialisation. Sa relation vis-à-vis de la photographie change. Une vision nostalgique s'installe et cela se ressent sur le choix des termes dans les titres, comme avec l'utilisation de l'adjectif « tendre » pour accompagner le thème de la brocante en 1981 lors d'une exposition à la Galerie Saint-Césaire de Nyons. En 1989, le studio Washington à Paris, propose le titre *Regards sur le passé. Années 50-70 « Les Puces »* ; le titre renvoie à une époque révolue. En 1991, l'exposition à la librairie des Terreaux de Lyon se nomme *Lyon tel qu'il fut, la fin d'une époque 1950-60*, pareillement l'utilisation du passé simple renvoie au temps du récit, celui d'une histoire ancienne racontée visuellement. Ces titres transmettent une idée assez consensuelle concernant le rôle de la photographie, conserver et transmettre une réalité passée

¹¹⁶ Rosalind Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts* [1990], trad. M. Bloch, A. Hindry et J. Kempf, Paris, Macula, 3^e édition, 2022.

grâce à l'image. La photographie appelle le souvenir et transmet une mémoire. Le médium, par sa nature même, paraît donc avoir une prédisposition à devenir patrimonial.

2/ Presse

Le Réveil du Rhône

Les photographies de Marcelle Vallet ont servi de couverture pour *Le Réveil du Rhône*¹¹⁷, la revue locale de la Ligue de l'enseignement. C'est une revue républicaine et laïque qui a joué historiquement un rôle de relais des discours militants pour une éducation populaire. La Ligue de l'enseignement est un moyen de sociabilisation en créant un réseau pour les militants. Durant la première moitié du XX^e siècle, ses militants se rapprochaient politiquement du parti radical, de la SFIO et du parti communiste ; mais le nouveau contexte d'après-guerre floute ces positions politiques. L'engagement pour une éducation populaire qui vise à éduquer les citoyens reste une constante qui perdure après la Seconde Guerre mondiale¹¹⁸.

Les publications de Marcelle Vallet en couverture sont réparties sur deux années de 1958 à 1960. De même que pour les expositions, la photographe utilise à profit les outils mis à disposition par son statut d'enseignante pour diffuser ses clichés photographiques.

¹¹⁷ *Le Réveil du Rhône : revue d'information de la Fédération des œuvres laïques du Rhône, 1923-199?* Consultable à la documentation régionale de la BML

¹¹⁸ Bertrand Silvestre. « Éducation populaire et mouvements de jeunesse laïques à Lyon sous les mandats d'Édouard Herriot 1896 – 1957 », thèse de doctorat en histoire, sous la direction de D. Voldman, Université Lumière Lyon 2, 2017.



Figure 43 : *Le Réveil du Rhône*, n° 298, février 1958

Figure 44 : *Le Réveil du Rhône*, n° 287, janvier 1960

Les photographies ne sont pas présentées en pleine page, certainement à cause du format carré qui ne correspond pas au format rectangulaire de la revue. Les images sont reproduites entourées d'un cadre blanc, et d'une légende qui fait figure de titre, le nom de la photographe est crédité également sous la photo. Cette mise en page n'est pas spécifique à Marcelle Vallet, les autres numéros illustrés par d'autres photographes présentent une disposition similaire.

La spécialité de Marcelle Vallet réside dans ses légendes poétiques, en comparaison d'autres numéros comme le 294, illustré par René Nodot dont la légende descriptive « Un camp « formidable » en Corse » est plus descriptive du contexte de prise de vue. Au contraire, Marcelle Vallet accompagne ses images de légendes plus évasives comme « Matin frileux... » ou « Confidences... » Son style littéraire est marqué par l'usage fréquent des points de suspensions, invitant le lecteur à l'imagination. La majorité des couvertures présentent des enfants, en cohérence avec le contenu éditorial de la revue dédié aux actualités scolaires. Quelques numéros font exception comme les n° 274 et n° 275.

Marcelle Vallet est également reporter-journaliste de la revue ; elle écrit et illustre des articles sur l'actualité régionale. Elle signe trois articles pour la rubrique « Sur le vif... », d'abord avec le numéro 269 à propos des journées d'études de la télévision scolaire à Lyon. L'institutrice défend l'arrivée de la télévision dans les classes, une nouveauté dont l'intérêt pédagogique semble faire débat à l'époque.



Figure 45 : *Le Réveil du Rhône*, n° 269, janvier 1958



Figure 46 : *Le Réveil du Rhône*, n° 270, janvier 1958



Figure 47 : *Le Réveil du Rhône*, n° 271, janvier 1958

Les deux autres articles s'intéressent à la vie culturelle lyonnaise, intérêt que Marcelle Vallet a aussi démontré en participant aux soirées de la revue littéraire *Résonances*. Dans le numéro 270 daté d'avril 1958 et le numéro 271 du mois de mai 1958, elle commente des sujets variés d'une exposition de peinture Madame Garcia-Vile organisée à la Galerie Bellecour, le spectacle de la Chorale des « Jeunes Chanteurs de Lyon », un concert des Platters, la mise en scène d'une pièce de Goldoni et un concours gastronomique !

Le numéro 280 d'avril 1959 est consacré aux « Vendanges en Beaujolais » comme l'indique le titre de la photographie de couverture, à l'intérieur Marcelle Vallet présente une série photographique nommée « La vigne au vin ». Dans cet exemple Marcelle Vallet travaille la forme de la série à partir de quatre images reliées en récit par leurs légendes : « De cueille en botte... », « De botte en presse... », « De cuve en tonne... », « De verre en bouche ! »



Figure 48 : *Le Réveil du Rhône*, n° 280, janvier 1959

La revue est aussi un moyen de communiquer sur ses projets photographiques en lien avec l'éducation nationale. Elle écrit par exemple un article présentant le « Concours scolaire 1960 de photos, organisé par l'UFOEA¹¹⁹ ». Elle y défend l'enseignement artistique de la photographie auprès des enfants afin de développer leur sensibilité artistique. Cet article nous confirme que Marcelle Vallet était convaincue des potentialités artistiques de la photographie à une époque où cette reconnaissance reste encore inaboutie institutionnellement. Elle explicite les critères qui doivent guider les délibérations du jury. Selon elle, « Il s'agit moins de juger une technique que de prouver une esthétique du regard. Gide sans doute avait raison de dire que la beauté est dans le regard et non dans la chose regardée. À travers l'objectif, en choisissant de justes rapports d'ombre et de lumière, en cadrant un sujet, en piquant au premier plan d'un paysage le frisson d'une feuille, l'enfant affirme un goût, une sensibilité, peut-être un art¹²⁰. »

L'article informe également du réseau de Marcelle Vallet au sein du monde artistique. Le jury est composé de :

- MM. Laroche, président du Cercle d'Art photographique ;
- Basset, photographe lyonnais ayant reçu le prix Niepce en 1958 ;
- Rutter, photographe ;

¹¹⁹ *Le Réveil du Rhône*, n° 293, juillet 1960, p. 10-11.

¹²⁰ *Ibid.*

- Combet-Descombes, artiste peintre (aussi présent sur les photographies de la Revue *Résonances*, et d'autres images prises lors d'une visite du Palais idéal du facteur Cheval) ;

- Rothberg, représentant l'établissement Indo-Fex (venu de Paris), entreprise qui prête des appareils photographiques aux établissements scolaires souhaitant participer au concours de photo ;

- M. Albert Plecy, rédacteur en charge de l'hebdomadaire *Point de vue* et président de la Société des Gens d'Images (Association qui décerne le prix Niépce et le prix Nadar depuis 1955) ;

D'autres articles témoignent des expositions organisées lors d'événements de l'UFOLEA ou des congrès. Un article de l'institutrice rapporte aussi une sortie scolaire au théâtre pour assister à la pièce de Molière *Georges Dandin* (n° 277).

La photographe prête également ses clichés aux autres contributeurs de la revue. Deux photographies illustrent « L'actualité littéraire », article signé M. Thiard (n° 276). L'article rapporte deux séances de dédicaces de romanciers lyonnais, Bernard Clavel et Xavier Salomon. La première image présente « Bernard Clavel – [qui] signe un roman dans une librairie du Centre », la seconde « Xavier Salomon – [qui] discute avec M. Gantillon, directeur des « Célestins », devant les caméras de la Télévision à "Merci d'être venu". De même, l'article rapportant l'exposition « joie de créer » (n° 273), écrit par Madame Laurent-Filliatre, inspectrice départementale des E. M. du Rhône, est illustré par des photographies de Marcelle Vallet. L'exposition présente les travaux des écoliers des écoles maternelles de Lyon et Villeurbanne. Une première image montre une jeune fille lors d'une activité manuelle, en train de peindre un bol ; la deuxième est une vue de l'exposition, la troisième présente l'ouverture au public, des enfants s'agitent autour de trois adultes qui discutent. La photographie de couverture, documentant également l'événement, représente une chorale d'enfants avec leur maîtresse en chef d'orchestre. Ce numéro confirme la connexion entre la pratique photographique de Marcelle Vallet et son travail d'institutrice. Elle documentait la vie scolaire, encouragée par l'inspectrice¹²¹.

¹²¹ Christiane Bornet, *op. cit.*

Marcelle Vallet est très active au sein de la Ligue de l'enseignement et documente les activités des militants comme le montre ses illustrations de l'article « La vie de la fédération » (n° 274).

Il y a une différence de traitement des images selon les diverses utilisations de Marcelle Vallet dans la presse. Les photographies utilisées en couvertures semblent conserver un statut particulier, plus artistique comme le suggèrent les légendes littéraires, tandis que les photographies accompagnant les articles ont plutôt un statut illustratif. À l'exception du reportage « La vigne au vin », mais celui-ci ne comporte pas de texte journalistique principal, laissant les images et leurs titres poétiques libres de s'exprimer par eux-mêmes.

Autres apparitions journalistiques

Le CV de Marcelle Vallet indique d'autres publications diverses. On retrouve de la presse généraliste comme *Le Canard enchaîné* ou *Le Figaro*, ainsi que des revues spécialisées de photographie comme *Caméra*, *l'univers cinéaste et photographe* ou *L'officiel de la photo et du cinéma*. Mais encore des magazines d'actualité illustrés comme le magazine people *Point de vue*, *image du monde* alors dirigé par Albert Plécy (membre du jury du concours photo de l'UFOLEA) qui lui dédie un article, il loue son engagement pour l'enseignement de la photographie à l'école et reconnaît son talent pour photographier l'enfance. Mais encore dans le mensuel illustré *Réalités*¹²² qui présente beaucoup de photographies. Ses images se retrouvent également au sein de la revue culturelle lyonnaise *Résonances* qui organisait des rencontres littéraires auxquelles Marcelle Vallet participait. Elle documentait les événements de la revue comme pour l'article de Suzanne Michet relatant la « distribution des prix¹²³ ».

¹²² Anne de Mondenard, « Exposer une revue : l'exemple de *Réalités* (1946-1964). Maison européenne de la photographie (Paris), 16 janvier – 30 mars 2008 », *In Situ*, n° 36, 2018, DOI : [10.4000/insitu.18482](https://doi.org/10.4000/insitu.18482).

¹²³ Suzanne Michet, « Distribution des prix », *Résonances*, n° 36, 1956.



Figure 49 : Article d'Albert Plécy dans le magazine *Point de vue*

La télévision parle de la photographe dans un reportage « Instantanés de la mémoire » sur France 3 en 1991, réalisé par M. Larriapat dans le cadre d'une exposition de Marcelle Vallet à la librairie des Terreaux de Jean Honoré. À l'occasion de cet événement, le journal *Lyon Figaro* lui consacre un numéro spécial « Marcelle Vallet, la mémoire du demi-siècle¹²⁴ ». Pour ce reportage le journaliste du *Figaro* est allé à la rencontre de Marcelle Vallet, alors retirée dans la Drôme. Plus que de parler de promouvoir l'exposition, l'article retrace la carrière photographique de Marcelle Vallet à partir de son témoignage.



Figure 50 : Reportage photographique réalisé par Claude Essertel pour *Lyon Figaro*. [Marcelle Vallet, photographe], photographie négative : noir et blanc ; 24x36 mm, Lyon, 1991, BML, P0740 FIGRP04701A 007.

¹²⁴ Nelly Gabriel, « Marcelle Vallet, la mémoire du demi-siècle », *Lyon Figaro*, 22/11/1991.

En effet, la photographe fait parler d'elle à l'occasion de ses expositions. La presse relate ces événements. Ainsi l'exposition *Enfantillages* a fait l'objet de nombreux articles critiques dans la presse. Les journalistes louent la qualité esthétique et technique de la photographe qui tire elle-même ses agrandissements. Durant le vernissage « M Pothier analysa avec finesse les qualités artistiques qui impriment aux photos exposées une originalité propre ; amour de l'enfant, tendresse, sollicitude à l'égard du petit monde, humour léger et souriant qui n'est pas sans rappeler celui des crayons de Poulbot et une certaine atmosphère qui évoque irrésistiblement les photos des premiers films de l'école néo-réaliste italienne¹²⁵ ». La sensibilité humaniste de la photographe est reconnue : « Marcelle Vallet est de ceux qui mettent leur cœur et leur âme dans une œuvre pour exprimer leur vision de l'univers. Son art dépasse le simple domaine de la photo pour pénétrer celui du document humain, avec toute sa variété d'émotions, sa richesse d'expression¹²⁶. »

3/ Livres illustrés

Les photographies de Marcelle Vallet ont servi d'illustration dans plusieurs publications de livres :

- « Caractères et Caractères Noël », *Revue internationale des arts graphiques*, 1959-1960 ;
- Jean-Paul Clébert, *Les Tziganes*, Paris, éditions Arthaud, 1961 ;
- Suzanne Boyer, *Louise Charpentier troubadour du xxe siècle ou la Geste d'une harpe*, Vaison-la-Romaine, Vaison-La-Romaine, Voconces, 1968 ;
- Jean-Pierre Liégeois, *Les Tziganes*, Paris, Le Seuil, 1971 ;
- Maurice Rheims, *Les collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981 ;
- Jean Bedel, *Les Puces ont cent ans*, s.l., éd. J. Bedel, 1985 ;

¹²⁵ Photocopie d'un extrait de l'article dans la revue *Liberté du Morbihan*, décembre 1961. Fonds Marcelle Vallet, BML.

¹²⁶ Article *Les photographies de Marcelle Vallet*, Télégramme de Brest, 20 nov. 1961. Photocopie conservée dans le Fonds Marcelle Vallet, BML.

- J. Vidal-Blanchard, *Histoire des puces de Lyon*, Lyon, La Taillanderie, 1994.

Je n'ai pas retrouvé la *Revue internationale des arts graphiques*, je ne sais donc pas quel type de photographie l'a illustrée. Pour le reste, deux sujets semblent se détacher de ces éditions, les puces et les tsiganes. Concernant le premier, cela n'est pas surprenant, car l'intérêt de Marcelle Vallet pour les puces, rejoint l'intérêt d'une époque pour les objets dans le cadre de la société de consommation. Mais pourquoi le second thème, centré sur les communautés nomades fait-il l'objet de plusieurs publications, alors qu'il n'y en a aucune sur la thématique, pourtant prolifique, de l'enfance par exemple ?

A/ Une photographie de la communauté tsigane

Les photographies de la communauté tsigane peuvent sembler plus marginales pour l'époque, elles comblent certainement un besoin de représentation causé par l'histoire de l'antitsiganisme. Les rapports entre la communauté gitane et l'appareil photo sont des rapports complexes, car l'outil a été utilisé par les autorités lors des persécutions qui ont visé les communautés nomades. L'image photographique a servi lors des fichages de personnes itinérantes par la police. Ces fichiers, qui recensent des individus, servaient à contrôler les déplacements de cette population. Les portraits humanistes de Doisneau et de Marcelle Vallet cassent les clichés avilissants en proposant par l'image une rencontre joyeuse avec ces personnes.

Effectivement, Marcelle Vallet suit les pas de Robert Doisneau qui avait photographié les gitans de Montreuil dans les années 1950. Dans la même veine, Willy Ronis, Brassai et Sézurier ont de même illustré un article sur « Les Tsiganes d'Europe¹²⁷ ». Aux côtés de Marcelle Vallet dans *Les Tziganes* de Clébert, ouvrage ethnographique, on retrouve des photographes célèbres de cette époque humaniste, tels que Jean Dieuzaide, Paul Almazy ou Sabine Weiss. En parallèle, l'écrivain collabore avec le photographe Hans Silvester (qui a photographié les communautés tsiganes à travers l'Europe entre 1957 et 1973) pour un projet éditorial avec les

¹²⁷ Matéo Maximoff, *Tziganes d'Europe*, France Illustration, 1947.

éditions de la Martinière¹²⁸. Dix ans après Clébert, le sociologue et fondateur du Centre de recherches tsiganes de l'université Paris-Descartes Jean-Pierre Liégeois publie un livre du même nom et illustré aussi avec deux clichés de Marcelle Vallet. Ils sont semblables à deux images choisies également par Clébert, d'abord une photographie issue de la même série de portrait de Zanko et sa femme, le second représente l'aménagement intérieur d'un camion en « coin des icônes ».

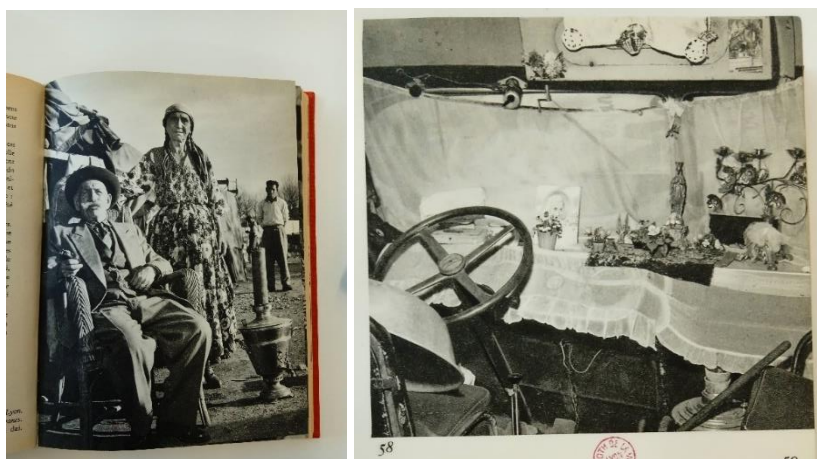


Figure 51 : Illustrations de Marcelle Vallet dans le livre de Clébert

L'utilisation de ces images se veut documentaire, mais la rigueur scientifique de Clébert est discutée par les spécialistes. Il choisit des images qui se concentrent spécifiquement sur la représentation d'un mode de vie folklorique perpétuant des clichés pittoresques.

Les images de Marcelle Vallet répondent de cette manière à une demande éditoriale en développement sur ce type de sujet. Elle offre une perspective unique en représentant la présence de familles nomades dans un nouveau territoire, délaissé jusqu'alors par les photographes renommés basés à Paris. En dehors de la capitale et de sa banlieue, les photographes comme Michèle Brabo, étaient attiré·e·s par la Camargue où la communauté se réunit lors du pèlerinage à Saintes-Maries-de-la-Mer. Avec la représentation de la région lyonnaise, Marcelle Vallet complète une partie du maillage territorial des populations au mode de vie nomade.

¹²⁸ Antoine Le Roux, « "Tsiganes" et photographie : évolution des représentations d'un peuple mythifié au XX^e en France », mémoire de master 2, ENS Louis-Lumière, 2014.

B/ Illustration de la vie d'une harpiste

Le livre *Louise Charpentier troubadour du XX^e siècle ou la geste d'une harpe* de Suzanne Boyer est une biographie de la musicienne itinérante, Louise Charpentier. Elle jouait des concerts de harpe à travers tout le pays, en ville comme à la campagne pour partager sa passion. Pour transporter cet instrument encombrant, elle s'était aménagé spécifiquement un véhicule. Cette harpiste à la vie nomade a été photographiée par Marcelle Vallet lors d'une démonstration à l'école maternelle de l'institutrice.



Figure 52 : Photo de Marcelle Vallet illustrant la biographie de Louise Charpentier.

Figure 53 Marcelle Vallet, [*Une leçon de harpe*], photographie négative : noir et blanc ; 6x6 cm, s.d., Lyon, BML, P0701 005BIS N1783.

C/ Illustration des Puces

Marcelle Vallet écrivait aux éditeurs et écrivains en leur envoyant des photographies dans l'espoir d'être publiée. En 1981, elle envoie ainsi une carte avec un document photographique à Maurice Rheims¹²⁹. Ce dernier prévoit alors « une réédition 1980 de *La vie étrange des objets*, et envisage de nouvelles illustrations. Il demande ainsi à Marcelle Vallet de lui envoyer plus de clichés « les plus amusants et insolites » qui pourraient intégrer ce livre. Cet échange semble avoir abouti avec

¹²⁹ Lettre de Maurice Rheims à Marcelle Vallet, Paris, le 1^{er} juillet 1981, photocopie conservée dans le fonds Marcelle Vallet, BML.

succès, puisque des images de Marcelle Vallet figurent dans *Les collectionneurs*¹³⁰, de Maurice Rheims.

Lorsque la journaliste Jocelyne Vidal-Blanchard a un projet de livre sur *L'Histoire des puces de Lyon*¹³¹, sujet cher à Marcelle Vallet, celle-ci lui demande les droits de ses images pour cette publication. La photographe se rendait régulièrement à la place Rivière dans le quartier du Tonkin, qui accueillait tous les dimanches un marché aux puces. Un projet de réaménagement du quartier mit ensuite fin à cet événement hebdomadaire, et les marchands ont été contraints de se disperser à la suite du décret du conseil municipal de Villeurbanne en 1970. Les puces de la Feyssine prennent le relais, mais l'atmosphère se professionnalise et perd en authenticité. Lorsque Jocelyne Vidal-Blanchard décide d'écrire l'histoire des puces au début des années 1990, celles-ci sont à nouveau menacées d'expropriation. Finalement après un détour par le quartier de Vaise, des nouvelles puces ouvrent en 1995, le marché aux Puces du Canal. Aussi, ce projet éditorial se constitue à la même époque de la donation des archives photographiques de Marcelle Vallet à la BML, ainsi la conservatrice de la documentation régionale accueillant ce fonds apporte son aide aux recherches historiques. Yvette Weber signe la préface de l'édition.

Jocelyne Vidal-Blanchard a ainsi rencontré et échangé avec la photographe pour choisir les images qui constituent un portfolio représentant les puces des décennies passées. Ces images en noir et blanc sur fond noir sont mises en contraste avec des illustrations contemporaines des puces et brocantes de la ville en couleur. Marcelle Vallet a seulement mis à disposition ses clichés, son nom apparaît bien entendu dans les crédits des illustrations mais ce portfolio ne reflète pas la vision personnelle de la photographe. En effet, le texte est absent. Jocelyne Vidal-Blanchard¹³² m'a expliqué que pour elle et les éditeurs les images se suffisaient à elles-mêmes. De plus, Marcelle Vallet avait un livre photographique mêlant texte et image en tête, elle voulait ainsi garder ses légendes pour ce projet éditorial jamais

¹³⁰ Maurice Rheims, *Les Collectionneurs*, Paris, Ramsay, 1981.

¹³¹ Jocelyne Vidal-Blanchard, Daniel Pelligra, *Histoire des Puces de Lyon : brocantes à ciel ouvert en Rhône-Alpes*, Bourg-en-Bresse, La Taillanderie, 1994.

¹³² Entretien informel avec Jocelyne Vidal-Blanchard, le 4 février 2024.

achevé malheureusement. Ce livre aurait certainement davantage mis en évidence l'intention artistique de Marcelle Vallet.

D/ un projet d'édition inachevé

Marcelle Vallet était à la recherche d'un éditeur pour publier son œuvre, elle a malheureusement essuyé des refus malgré les soutiens rencontrés, comme celui de l'écrivain Louis Calaferte qui lui promet de promouvoir son projet d'édition auprès de son éditeur¹³³. Jocelyne Vidal-Blanchard m'expliquait qu'elle n'était pas prise au sérieux, car malgré la qualité certaine de ses images, sa réputation n'était pas assez forte pour assurer la rentabilité économique des éditeurs. Une lettre de Jean-Paul Clébert du 24 juin 1974, conservée à la BML, témoigne de cette recherche infructueuse d'un éditeur. Il évoque l'idée d'« un livre-album », sur le thème des Puces. Le projet a été présenté au directeur des éditions du Chêne, mais apparemment sans suite. La lettre laisse déjà entrevoir un possible refus, car « l'été n'est guère propice aux projets d'édition ».

Marcelle Vallet avait imaginé la mise en page de ses images sur le thème des puces, la BML conserve des photocopies de cette maquette qui a servi à l'organisation d'une exposition. Ce livre se serait appelé *Tendre brocante*, même titre qu'une exposition précédente organisée à la galerie St-Césaire de Nyons en 1981. Il s'agit certainement d'une adaptation de cette dernière sous une nouvelle forme. La photographe a imaginé l'agencement de ses images selon la chronologie d'une journée de brocante, de l'installation des marchands au petit matin jusqu'au rangement des stands. Au cours du livre on rencontre les différents sujets qui interpellent la photographe lors de ses séances photos aux puces et qui se transposent en chapitres comme « les collectionneurs » et « le roi des vipères ». Toutes les images sont légendées avec soin entre humour et poésie.

¹³³ Photocopie d'un mot de Louis Calaferte daté de 1981, certainement issu du livre d'or de l'exposition *Tendre brocante* organisée à la galerie St-Césaire en 1981. Fonds Marcelle Vallet, BML.

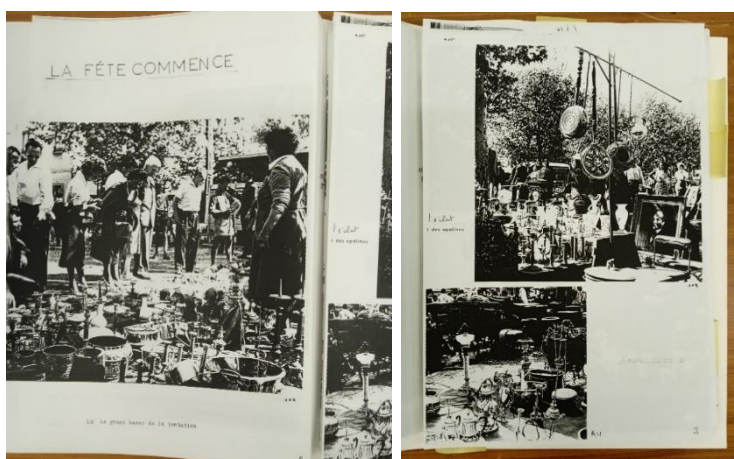


Figure 54 Photocopies de la maquette du livre *Tendre Brocante*.

Marcelle Vallet avait également envisagé d'adapter en livre l'exposition *Enfances buissonnières* comme le témoigne une préface écrite par Marguerite Laurent-Filliatre (l'ancienne inspectrice de l'école qui l'avait encouragée dans sa pratique photographique) pour un projet d'édition, conservé à la BML. La maquette du livre ne semble pas suivre exactement celle de l'exposition, mais « déroule ses images sur la simple thématique des saisons¹³⁴ ».

Ces deux projets d'édition lui tenaient à cœur. Marcelle Vallet confie à Yvette Weber : « *Enfances buissonnières* et *Tendre brocante* ne sont que des maquettes d'un projet qui n'a pas totalement abouti, mais elles pèsent dans mon souvenir d'une telle charge émotionnelle que je n'ai pas eu le courage de m'en séparer¹³⁵... »

L'édition d'un livre, objet respecté, gage de sérieux, est un enjeu de légitimation pour Marcelle Vallet en quête de reconnaissance. La publication d'un livre place le photographe au rang d'auteur, c'est une consécration qui célèbre sa production photographique. Depuis 1955, le prix Nadar Gens d'images récompense les publications de livres photographiques français. Le livre est un support de mémoire qui participe à la patrimonialisation des images, les gagnants rejoignent notamment les rangs de la bibliothèque du musée Niepce à Chalon-sur-Saône. En effet, le livre est un support de diffusion plus stable dans le temps, si les expositions

¹³⁴ Marguerite Laurent-Filliatre, « Préface pour un projet d'édition d'*Enfances buissonnières* », fonds Marcelle Vallet, BML.

¹³⁵ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber, 16/10/1996.

passent, le livre perdure. Les grands photographes publient des livres, comme son modèle Robert Doisneau avec l'écrivain Blaise Cendrars¹³⁶. Entre objet d'art et littéraire, le livre photo est à la croisée de deux disciplines chères à l'institutrice. Son intention suit ainsi une tendance éditoriale du livre photographique en dialogue avec la littérature.

De plus, l'accompagnement littéraire offre une caution intellectuelle à la photographie. Marcelle Vallet contacte ainsi des auteurs reconnus pour écrire un texte en relation avec ses images. Elle obtient notamment le soutien du lauréat du prix Renaudot en 1982, Georges-Olivier Châteaureynaud, pour son roman *La Faculté des songes*¹³⁷. Ce dernier loue les clichés de l'ancienne institutrice :

Le mot n'est pas trop fort, vos photographies m'ont bouleversé. J'y ai retrouvé tout ce qui me fascine moi-même dans cet univers si méconnu – ne parlons pas d'un pittoresque trop convenu, auquel s'arrêtent la plupart des “regardeurs”, faute de ne savoir se faire “voyant”. Vos photographies vont au-delà de leur propos, et c'est, il me semble, le propre des vrais photographes. [...] vraiment, je ne saurais vous dire à quel point ces images m'ont ému. Je souhaite de tout cœur la parution de cet ouvrage, et votre proposition d'écrire une page d'introduction à cet album ne peut que m'enchanter : vous avez dès aujourd'hui mon accord¹³⁸. »

L'écrivain avait même envisagé d'utiliser certaines images pour illustrer une édition club de son livre primé, mais le volume était déjà en route chez l'imprimeur¹³⁹. Dans sa lettre, il ne met pas l'accent sur la beauté visuelle ou sur la qualité technique de ces clichés. Ce sont davantage les émotions fortes suscitées par les photographies qui forcent son admiration. La capacité émotionnelle de ces images confirme la reconnaissance artistique de cette « œuvre¹⁴⁰ » et est par la suite un facteur déterminant pour sa patrimonialisation.

¹³⁶ Blaise Cendrars, Robert Doisneau, *La Banlieue de Paris*, Paris, Seghers, 1949.

¹³⁷ Georges-Olivier Châteaureynaud, *La Faculté des songes*, Paris, Grasset, 1982.

¹³⁸ Lettre de Georges-Olivier Châteaureynaud à Marcelle Vallet, 14/01/1983. Fonds Marcelle Vallet, BML.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

Marcelle Vallet était proactive dans la diffusion de ses photographies, de même, nous verrons qu'elle s'est impliquée avec enthousiasme dans la patrimonialisation de son œuvre.

II/ LE PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DE MARCELLE VALLET

La notion de patrimonialisation révèle que le patrimoine n'est pas neutre, mais issu d'un processus qui implique des choix subjectifs sur ce que l'on préserve comme héritage culturel pour les générations futures. En entrant au sein des collections de la BML, les archives photographiques de Marcelle Vallet sont automatiquement devenues patrimoniales, au moins d'un point de vue juridique. S'en suit la reconnaissance culturelle.

1/ La construction du patrimoine

L'étymologie du mot « patrimoine » vient du latin *patrimonium*, la racine du mot renvoie au père (*pater*), et désigne les biens qu'un individu hérite de ses ancêtres. Le terme est ainsi marqué par le genre masculin, en opposition un nouveau concept se développe dernièrement, celui de « matrimoine¹⁴¹ ». En effet, aujourd'hui l'ambition universelle de la dénomination « patrimoine » est remise en question, ses racines patriarcales effacent le rôle essentiel des femmes dans l'histoire. Ce nouveau mot permet de mettre en valeur la part issue des femmes dans nos legs culturels. Le fonds Marcelle Vallet issu d'une femme invite donc plutôt à correspondre à cette seconde catégorie et s'inscrit dans un processus de « matrimonialisation » de notre culture. Face au constat de l'invisibilisation de l'héritage culturel féminin, les recherches sur l'histoire des femmes gagnent du terrain et tente de réparer les oublis d'une histoire patriarcale. J'espère que ma démarche participe à cette dynamique.

Cette notion, d'abord individuelle a été élargie au niveau sociétal pour désigner l'ensemble des biens culturels transmis de génération en génération au sein d'une communauté, une communauté historiquement politique en France puisque la naissance du sentiment patrimonial émerge avec la constitution de la nation française à la suite de la révolution de 1789. On parle alors de « monuments historiques » plutôt que de patrimoine. Daniel Fabre détermine historiquement quatre manières de valoriser les biens culturels qui sont apparues

¹⁴¹ Charlotte Foucher Zarmanian et Hélène Marquié, projet de recherche *Genre, création artistique et matrimoine*.

chronologiquement : le trésor, l'art, le monument, le patrimoine¹⁴². La linguistique du mot n'a ainsi rien d'une évidence et il suffit de comparer avec d'autres langues comme l'anglais pour s'en rendre compte. Les anglais ont une expression plutôt neutre et non genrée : « *cultural heritage* » qui peut se traduire littéralement par « héritage culturel ».

Les enjeux de linguistique autour de la notion patrimoniale révèlent son caractère subjectif et construit socialement. Selon Frédéric Barbier, « Le patrimoine n'existe pas *a priori*, il n'est pas donné comme une évidence, mais il est construit et résulte d'un travail de production combinant transmission, interprétation et réinterprétation¹⁴³. » Autrement dit, le patrimoine n'existe pas en lui-même, c'est un concept construit par les communautés humaines qui décident de façon subjective ce qui rentre dedans ou non. Les biens culturels ne sont donc pas intrinsèquement patrimoniaux. En conséquence, le champ des objets touchés par cette qualification ne cesse de s'élargir, on parle ainsi de patrimoine naturel ou immatériel. L'ouverture à des objets du quotidien, qui peuvent paraître banals, a certainement permis d'incorporer dans le champ patrimonial des bibliothèques des documents non précieux ou rares. Les photographies de photographes locaux, non célèbres, comme Marcelle Vallet qui n'a jamais reçu de récompense honorifique, forment un bon exemple à côté des livres de cuisine conservés dans les bibliothèques patrimoniales.

Quels sont les critères patrimoniaux qui ont permis aux photographies de Marcelle Vallet de rejoindre le patrimoine de la BML ? Le code du patrimoine, auquel est maintenant soumis ce fonds peut nous donner des premières pistes de réflexion. Le patrimoine culturel y est défini comme l'« ensemble des biens, immobiliers ou mobiliers, relevant de la propriété publique ou privée, qui présentent un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique¹⁴⁴ ». Cette définition très large doit être complétée par la définition du patrimoine de Dominique Poulot qui peut éclaircir les mécanismes qui déterminent qu'un objet devient patrimonial : « Le patrimoine se définit à la fois par la réalité physique de ses objets, par la valeur esthétique et documentaire le plus souvent, ou

¹⁴² Chiara Bortolotto et Sylvie Sagnes, « Daniel Fabre et le patrimoine », *L'Homme*, n° 218, 2016, p. 45-55, DOI : [10.4000/lhomme.28923](https://doi.org/10.4000/lhomme.28923).

¹⁴³ Frédéric Barbier, « Patrimoine, production, reproduction », *Bulletin des bibliothèques de France*, 2004, n° 5, URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0011-002> [consulté le 20/04/2024].

¹⁴⁴ Article L1 du *Code du patrimoine*, URL : https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000043530076 [consulté le 20/04/2024].

illustrative, voire de reconnaissance sentimentale, que leur attribue le savoir commun et par leur statut spécifique. Il relève de la réflexion savante, mais aussi d'une volonté politique, sanctionnées toutes deux par l'opinion. C'est sous ce double rapport qu'il fonde une représentation de la civilisation, au sein du jeu complexe des sensibilités à l'égard du passé de ses appropriations diverses et de la construction des identités¹⁴⁵ ».

Pour les prochaines parties, j'essayerai d'analyser le processus de patrimonialisation des archives photographiques de Marcelle Vallet.

2/ Un cadre institutionnel favorable à la réception de ces archives

Une relation historique lie la photographie au domaine des bibliothèques. Ce lien se traduit par des choix de conservation mais aussi de valorisation. Cette histoire s'écrit en parallèle de la reconnaissance de la photographie comme objet patrimonial, notamment dans le contexte lyonnais. La ville est marquée historiquement par les frères Lumière et par la Fondation nationale de la photographie créée en 1976. Cela se retrouve dans les liens entre patrimonialisation de fonds photographiques et politiques culturelles. Dans ce contexte on peut voir que les archives de Marcelle Vallet répondent à une volonté de la BML de conserver une histoire locale à travers des fonds photographiques.

La photographie fait très tôt son entrée au sein des bibliothèques. Dès 1851 le cabinet des estampes de la BNF s'élargit au médium, puis le dépôt légal s'officialise en 1925 pour les photographes. Malgré cette rapide entrée dans les collections des bibliothèques, l'intérêt porté au document photographique tarde à venir. La valorisation des fonds photographiques est assez récente, depuis les années 1990 et la prise de conscience du potentiel esthétique de ces images. Auparavant, le document iconographique restait confiné dans les réserves sans communication auprès du public. En effet, Claude Collar explique que « Les photographies ont en général rejoint jusqu'à la fin du XX^e siècle des collections de type documentaire. Dès

¹⁴⁵ Dominique Poulot, *Histoire, mémoire, patrimoine*, dans *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle. Du monument aux valeurs*, sous la direction Dominique Poulot. Paris, Presses Universitaires de France, « Le Noeud Gordien », 2006.
URL : <https://www.cairn.info/une-histoire-du-patrimoine-en-occident-xviii-xxi-9782130551041-page-1.htm>

les origines, on a débattu de la qualité d'œuvres d'art des photographies, mais ce n'est que dans les années quatre-vingt que le marché de l'art s'en est emparé pour attribuer à certaines épreuves des valeurs esthétiques donc marchandes équivalentes à celle des estampes originales, des dessins et même des tableaux. L'œuvre est alors considérée pour elle-même et détachée de l'ensemble où elle a été conçue, ce qui l'assimile à un objet de musée plus que de bibliothèque, et moins encore d'archive¹⁴⁶. » Les archives photographiques de Marcelle Vallet forment un ensemble d'images dont la qualité esthétique varie. Le statut documentaire et artistique se discute en fonction des séries et du contexte. Par la quantité documentaire fournie, en opposition à l'unicité des œuvres muséales, ce fonds correspond davantage au mode de conservation des bibliothèques. L'histoire de la photographie est marquée par Lyon, ville des frères Lumière, inventeurs du cinéma, mais aussi de l'autochrome, une technique pionnière dans la réalisation de photographies colorées à la fin du XIX^e siècle. Le quartier de Monplaisir accueille des usines de productions de matériels photographiques, dans les usines Lumière et Boulade.

Durant les années 1970 et 1980, la reconnaissance institutionnelle de la pratique photographique s'affirme à Lyon à travers les politiques culturelles de la municipalité, soutenues par l'État dans un contexte de décentralisation culturelle (1960-1980¹⁴⁷). L'année 1978 inaugure l'ouverture d'une Fondation nationale de la photographie au sein de la capitale des Gaules¹⁴⁸. L'association créée deux ans plus tôt par Michel Guy, permet de réhabiliter le château Lumière racheté par la ville. Le partenariat municipalité-État se lie *via* une charte culturelle signée avec la délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale (DATAR). Ce projet de décentralisation ne durera qu'une quinzaine d'années face à la concurrence parisienne du Centre national de la photographie (créé en 1982) et la priorité faite par la ville pour la promotion du cinéma avec l'institut Lumière. Ce coup dur ne marque pas la fin d'une patrimonialisation photographique lyonnaise. Bien au

¹⁴⁶ Conférence de Claude Collard. *Les images dans les bibliothèques*, Association BiblioPat, 5-6 novembre 2015, URL : https://www.bibliopat.fr/sites/default/files/je_2015_conference_de_caude_collard.pdf [consulté le 20/04/2024].

¹⁴⁷ Guy Saez, *La gouvernance culturelle des villes, de la décentralisation à la métropolisation*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2021.

¹⁴⁸ Admin Linflux, « Lyon et la photographie », *Influx*, 27/01/2011, mis à jour le 30/09/2022, URL : <https://www.linflux.com/lyon-et-region/lyon-et-la-photographie/#chapitre1b> [consulté le 20/04/2024] ; Laurent D, « Des usines Lumière à l'Institut : une histoire du quartier Monplaisir », *Influx*, 01/02/2019, mis à jour le 09/10/2019, URL : <https://www.linflux.com/lyon-et-region/de-la-villa-lumiere-a-linstitut/> [consulté le 20/04/2024].

contraire, la municipalité rebondit en conservant les collections photographiques qui sont transférées à la bibliothèque, créant la base des collections de l'Artothèque.

Le patrimoine est un héritage commun, qui concerne une communauté qui peut avoir diverses échelles, de l'international au local. À quel niveau situer le fonds Marcelle Vallet ? Celui-ci fait partie du département de la documentation régionale à la BML, ces images forment ainsi un patrimoine caractérisé par une valeur locale. Les bibliothèques municipales semblent être des institutions particulièrement disposées à préserver une mémoire locale, elles forment un maillage du territoire, proche des habitants et des communes. Elles sont plus proches des particularités régionales à l'inverse d'autres institutions au niveau national. Les archives de Marcelle Vallet, principalement centrées à Lyon et sa région, conviennent parfaitement à l'établissement municipal et à sa politique d'acquisition. En effet, la BML crée en 1974 le département de la documentation régionale qui regroupe divers types de documents (iconographiques, imprimés et manuscrits) concernant la ville et ses alentours. Le document photographique rejoint naturellement cet ensemble à partir de 1960¹⁴⁹. Avant l'arrivée de Marcelle Vallet dans les collections, la BML a acquis en 1990 le fonds photographique Georges Vermard qui documente la région entre 1960 et 1970. À cela s'ajoute la constitution du fonds Jules Sylvestre entre 1976 et 1984, ainsi que les photographies du fonds de la guerre 1914-1918.

Mais face à une production iconographique qui devient massive du xx^e siècle avec la démocratisation de l'utilisation de la photographie, « Faut-il tout garder¹⁵⁰ ? » C'est ce que se demandent les participants d'un colloque sur le patrimoine photographique en 1987. La réponse utopique à cette question serait bien-sûr oui, car le goût est subjectif et « ce qui forçait l'admiration il y a cinquante ans finit par être oublié dans un placard¹⁵¹ ». Cependant la réalité pragmatique nous force à faire des choix. Des critères peuvent ainsi déterminer les décisions prises pour constituer un patrimoine comme l'ancienneté, le sujet, l'originalité,

¹⁴⁹ Céline Dumont, *La politique patrimoniale de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, mémoire d'étude, diplôme de conservateur de bibliothèque, sous la direction de P. Guinard, ENSSIB, 1992. URL : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62635-la-politique-patrimoniale-de-la-bibliotheque-municipale-de-lyon-memoire-d-etude.pdf>

¹⁵⁰ Marie-Ève Bouillon, « Faut-il tout garder ? », *Photographica*, n° 1, 2020, p. 110-129, DOI : [10.54390/photographica.228](https://doi.org/10.54390/photographica.228).

¹⁵¹ *Ibid.*

l'identification, la qualité technique, la quantité, la communicabilité et la personnalité du photographe¹⁵².

En ce qui concerne Marcelle Vallet, l'aspect local du sujet est un critère fondamental, mais aussi sûrement la valeur esthétique de ses photographies. La qualité visuelle de ses clichés correspond au canon photographique humaniste et a certainement joué en la faveur de leur entrée dans les collections de la bibliothèque. La photographie s'inscrit dans la généalogie de l'école humaniste, reconnue à l'époque de la donation. Le fonds de l'ancienne institutrice offre une figure locale pour représenter l'apport de Lyon dans l'histoire ce courant, au même titre que René Basset. Le canon sert de référence pour évaluer les œuvres d'art, il incarne une autorité qui influence notre perception de la qualité esthétique des œuvres. Cette canonisation, un processus artificiel de même que la patrimonialisation, se construit autour de la notion d'auteur. Dans cette situation, Marcelle Vallet a fait preuve d'agentivité en participant activement à la formation sa reconnaissance.

3/ Le don à l'origine de la patrimonialisation

Le patrimoine naît du couple « destruction/protection », on préserve ce qui risque de disparaître et qu'on ne veut pas voir disparaître. Le choix de conserver des biens du passé pour les transmettre aux générations futures est ce qui forme la base de la constitution d'un patrimoine commun. La protection d'un objet culturel répond ainsi à un besoin, ce besoin n'étant pas basé sur des questions utilitaires il l'est sur des sentiments. C'est une sensibilité commune d'une communauté envers un bien culturel qui la pousse à le conserver et non un besoin utilitaire. Ainsi les archives photographiques de Marcelle Vallet entrent dans des collections patrimoniales vers la fin de sa vie, quand celle-ci craint que son travail ne soit perdu après sa mort. Il faut que la conservation de ses images soit menacée pour qu'elle cherche une protection auprès de la bibliothèque de Lyon. Elle fait ainsi preuve d'une conscience auctoriale de la valeur patrimoniale de ses clichés photographiques. Cette conscience se traduit par un souhait transmis ainsi au directeur de la BML : « J'aimerais que la bibliothèque municipale mette au service de la mise en valeur et

¹⁵² William Leary, *Le Tri des photographies en archivistique*, étude réalisée sous l'égide de l'Unesco en 1986.

de la conservation de cette collection les compétences et les moyens dont elle dispose et, notamment, qu'elle la fasse connaître, qu'elle en facilite l'accès et qu'elle permette sa diffusion¹⁵³. »

La conservatrice Yvette Weber ne connaissait pas Marcelle Vallet avant la donation de ses photographies à la BML. C'est à partir de la recommandation d'un collègue qui avait entendu parler de « cette dame qui avait beaucoup de photos, qui arrivait en fin de vie et qui aimerait bien que ce soit honoré¹⁵⁴ » qu'elle est entrée en contact avec la photographe. Marcelle Vallet ne savait pas quoi faire pour transmettre ses archives et Yvette Weber l'a donc guidée pour les donner à la Documentation Régionale, car elle se disait que ce serait un apport formidable pour la bibliothèque. Les photographies de sujets comme les marchés aux puces ou les bidonvilles sont uniques, ces thématiques n'étaient pas encore représentées dans les collections.

La patrimonialisation de ces archives photographiques n'est pas seulement une volonté institutionnelle de la part de la BML. Marcelle Vallet a beaucoup œuvré à la transmission de son œuvre, le don s'est déroulé de son vivant et les nombreuses lettres échangées avec la conservatrice de l'époque, Yvette Weber, témoignent de son implication dans le processus. Yvette Weber lui a rendu visite, elle échangeait également par téléphone et Marcelle Vallet envoyait régulièrement des colis avec des documents et des photographies, et cela avant même que l'acte de don ne soit conclu. De plus, elle a passé aussi beaucoup de temps pour trier et préparer ses archives photographiques avant leur réception. Par exemple, elle a sollicité Régis Neyret, le directeur de la revue *Résonances*, pour l'aider à identifier les personnalités présentes sur ses clichés pris au restaurant « Chez Morateur »¹⁵⁵. Ce type d'information est précieux pour la documentation du fonds à la BML. Cet engagement personnel pèse dans la négociation du prix de la donation¹⁵⁶. Au départ la BML propose une somme de 6 mille francs alloués pour les frais engagés en vue d'une exposition et la mise en archives et en albums des documents confiés ; mais Marcelle Vallet sur conseil de ses enfants demande au moins le double. Elle explique que son but n'est pas de gagner de l'argent en faisant une donation, cependant elle

¹⁵³ Lettre de Marcelle Vallet au directeur de la BML, 03/06/1994. Fonds Marcelle Vallet, BML.

¹⁵⁴ Entretien avec Yvette Weber.

¹⁵⁵ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber, 11/10/1993.

¹⁵⁶ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber du 05/01/1994.

a engagé des frais et énormément de temps dans cette aventure. Finalement, Marcelle Vallet a offert les objets physiques, tirages et négatifs, et elle cède également la propriété intellectuelle de son travail, les droits d'auteur, contre 20 mille francs. En échange de la libre utilisation de ses images par la BML, Marcelle Vallet demande que son nom soit toujours cité lors de leur présentation quel que soit le contexte (exposition, édition etc.). L'assurance que la paternité de ses images soit toujours respectée est révélateur de la manière dont Marcelle Vallet se percevait elle-même en tant que photographe auteur, voire artiste. Ce statut de photographe diffère de la figure historique des photographes opérateurs qui travaillaient pour des sociétés et qui restaient anonymes, les copyrights appartenaient alors aux entreprises et non aux photographes.

Cette dernière volonté légitime, démontre que l'acte du don n'est pas désintéressé mais un moyen de conclure en beauté sa carrière de photographe. L'entrée de sa collection photographique au sein d'une institution culturelle comme la BML lui permet de gagner en renommée et de sceller une certaine notoriété pour son statut de photographe. Le don est ici une forme de transaction entre la BML qui enrichit ses collections, et Marcelle Vallet qui attend en retour une plus grande diffusion de son œuvre grâce aux moyens dont dispose la bibliothèque, c'est-à-dire une exposition et l'édition d'un livre-photo. En janvier 1994, la photographe est frustrée de voir ces projets ralentis et le fait savoir dans une lettre à la conservatrice Yvette Weber : « Depuis notre récent entretien téléphonique [...] je dois vous avouer que je ressens un certain malaise au sujet de cette « donation » dont je suis contente par le principe ! Les images revenant ainsi à leur point de départ et s'inscrivant dans le patrimoine culturel de Lyon, mais dont les modalités diffèrent des promesses qui me furent faites d'une exposition dont la date est encore repoussée et de l'édition d'un livre dont on ne reparle même plus... Compensation modeste me semblait-il en regard d'un legs de documents dont le montant est difficilement chiffrable¹⁵⁷. » L'exposition sera bien honorée, il n'en va pas de même pour le livre.

Si Marcelle Vallet ne s'était pas souciée de son vivant de la transmission de son œuvre, celle-ci aurait pu tomber dans l'oubli, être dispersée après sa mort ou encore rester cachée dans des archives familiales privées. À ce titre on peut citer

¹⁵⁷ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber du 05/01/1994.

l'exemple complètement opposé de Vivian Maier¹⁵⁸ qui n'a pas du tout été impliquée dans la construction de sa renommée actuelle. Ancienne nounou et photographe de rue amatrice, elle n'a jamais promu elle-même ses images, parfois ne les développant même pas. Son œuvre laissée à l'abandon dans un box après sa mort, fut découverte par hasard lors d'une vente aux enchères. À l'inverse, la patrimonialisation des clichés de Marcelle Vallet n'est pas le fruit du hasard, mais le fruit d'un long travail de la part de la photographe pour faire connaître son œuvre. Son désir de faire rentrer ses images dans des collections publiques et céder ses droits d'auteurs a permis de donner toute la liberté et les moyens nécessaires à la BML de valoriser cet héritage et de le transformer en patrimoine commun. Dans son étude, Mahélys Corrieu¹⁵⁹ constate que le don est le moyen le plus fréquent d'acquisition de photographie à la bibliothèque, Marcelle Vallet ne fait donc pas exception. La patrimonialisation découle ainsi à la fois d'un élan individuel et collectif *via* la réponse favorable d'une institution.

4/ Comment est conservé et valorisé ce fonds photographique ?

Le fonds Marcelle Vallet est en grande partie inaccessible au public. La numérisation d'une partie des photographies et la présentation du fonds dans des articles en ligne (l'influx, Numelyo) permet de communiquer dessus. À cela s'ajoute l'utilisation de ces images lors d'expositions. La valorisation des fonds conservés à la BML et leur médiatisation est un moyen de faire naître un sentiment d'attachement envers les biens culturels, une émotion patrimoniale.

¹⁵⁸ Ann Marks, *Vivian Maier révélée*, delpire & co, Paris, 2021 ; John Maloof, Charlie Siskel (réal.), *à la recherche de Vivian Maier*, Ravine Pictures (prod.), 2013 (Film documentaire 83min)

¹⁵⁹ Mahélys Corrieu, *op. cit.*

A/ La conservation

Le chargé des collections photographiques de la BML, Philippe Rassaert, m'a indiqué que le fonds Marcelle Vallet « n'est que partiellement traité, aussi bien sur la partie inventaire que conditionnement ou cotation¹⁶⁰. » Un pré-inventaire a été réalisé il y a de nombreuses années sous le logiciel d'encodage EAD Oxygen¹⁶¹. Mais le logiciel Oxygen, et de manière générale l'EAD, n'est plus guère utilisé actuellement à la BML si ce n'est *via* l'application Tapir, développée la BNF pour le signalement des collections patrimoniales. Certains des inventaires ont pu être reversés sous Tapir, mais les fonds photographiques n'en font pas partie pour l'instant et restent sous l'ancienne interface Pleade¹⁶². La base "Photographes en Rhône-Alpes" sert donc actuellement de catalogue, mais l'existant nécessiterait d'être remis à plat. Le traitement de ce fonds ne fait pas partie des priorités de la bibliothèque pour le moment et reste donc en suspens.

L'interface Pleade décrit les modalités de classement comme suit¹⁶³ : « Un inventaire sommaire des œuvres de Marcelle Vallet a été effectué le 15 septembre 1994, à partir des boîtes et albums contenant les négatifs et tirages originaux. Il reprend les titres portés sur ceux-ci et indique le nombre de pièces contenues dans chacun. L'inventaire électronique a permis d'effectuer un regroupement thématique à partir du classement de l'auteur. Ces séries sont classées par ordre alphabétique. » Cet inventaire a ensuite été encodé sous le format EAD en ligne sur Pleade par Chrystelle Lambert en 2005, et repris par Mohamed Graine en 2007.

Le site Pleade décrit également dans le détail les types de conditionnement utilisés. Ainsi la série des marchés aux puces est composée de 9 boîtes de conservation contenant des tirages papier et 2 boîtes de conservation contenant des négatifs. La majorité du fonds est conservé dans des boîtes, mais on trouve également des albums cartonnés pour conserver les tirages papiers comme pour la série « Gens du cirque : le cirque Bouglione » composée de deux cahiers roses où

¹⁶⁰ Echange par mail avec Philippe Rassaert du 11/01/2024.

¹⁶¹ Inventaire en ligne du fonds Marcelle Vallet. URL : https://pleade.bm-lyon.fr/toc.xsp?id=FR693836101_001DR&qid=sdx_q0&fmt=tab&idtoc=FR693836101_001DR-pleadetoc&base=fa&n=22&ss=true&as=&ai= [consulté le 20/04/2024].

¹⁶² Interface Pleade de la BML. URL : <https://pleade.bm-lyon.fr/> [consulté le 20/04/2024].

¹⁶³ Signalement du fonds sur Pleade. URL : https://pleade.bm-lyon.fr/toc.xsp?id=FR693836101_001DR&qid=sdx_q0&fmt=tab&idtoc=FR693836101_001DR-pleadetoc&base=fa&n=22&ss=true&as=&ai= [consulté le 20/04/2024].

les 46 tirages papiers sont collés sur des pages cartonnées. Le conditionnement des pièces se fait à l'aide de matériaux adaptés aux normes archivistiques comme auprès du fournisseur professionnel la SERC¹⁶⁴, choisis par les marchés publics. En effet, les photographies sont des supports très sensibles, instables chimiquement, il est donc recommandé de les conserver dans des emballages sans acide. Les conditions environnementales doivent aussi être contrôlées pour éviter notamment les écarts de température importants (plus de 4-5°C) qui pourraient endommager les négatifs photographiques. La température ne doit pas non plus dépasser les 21°C et l'humidité relative conseillée est de 25-35% pour éviter tout risque de moisissure. Pour les tirages la température préconisée est de 18°C avec une humidité relative de 45-55%¹⁶⁵.

B/ Comment est valorisé ce fonds photographique par la BML ?

Lorsque la collection de photographie de Marcelle Vallet rejoint des collections publiques, elle devient un bien commun. C'est pourquoi la BML a le devoir de mettre ce fonds à disposition de la population. Cela peut se faire selon divers moyens comme la communication via des expositions ou la numérisation qui rend accessible les clichés en ligne à tout le monde. Ce type de manifestation, comme les expositions, est également un moyen de promouvoir l'institution de la bibliothèque auprès des populations, faire connaître sa mission patrimoniale parfois inconnue au public, et dynamiser sa fréquentation en attirant de nouvelles personnes. Il y a également un enjeu pédagogique dans la valorisation de ces images qui permettent d'enseigner l'histoire locale auprès du public et lui faire découvrir l'art photographique. D'autant que les bibliothèques drainent un public plus diversifié que les institutions muséales ou les galeries d'art. On se rend à la bibliothèque pour chercher un renseignement, lire le journal, emprunter des livres et non principalement pour voir des expositions. De plus l'accès gratuit ne freine pas la curiosité des usagers. Le public qui est amené à visiter les expositions des

¹⁶⁴ Site du fournisseur de la BML, SERC. URL : <https://sercfrance.fr/produits-conservation-archivage> [consulté le 20/04/2024].

¹⁶⁵ Direction du livre et de la lecture, *Protection et mise en valeur du patrimoine : recommandations techniques*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1998.

bibliothèques n'est donc pas nécessairement un public habitué de ce genre de pratique. La valorisation des biens culturels est une étape indispensable du processus patrimonial. Elle permet de faire naître le sentiment patrimonial auprès d'un objet en le communiquant auprès du grand public. Cette transmission du patrimoine « relève de la réflexion savante, mais aussi d'une volonté politique, sanctionnées toutes deux par l'opinion¹⁶⁶ ». Ainsi, comment la BML transmet-elle le fonds Marcelle Vallet auprès de la population lyonnaise ? Et comment la réception de ses images continue-t-elle à les faire vivre ?

B1/ Le rôle des professionnels pour la médiation des images

Dans son mémoire Mahélys Corrieu consacre une partie sur le « changement de regard avec le statut d'archive » que subissent les images. Ses réflexions découlent du livre dirigée par Julie Maeck et Matthias Steinle, *L'image d'archives. Une image en devenir*, où il est affirmé que l'image d'archive n'a pas une valeur documentaire en soi, mais que c'est le point de vue adopté sur le cliché photographique qui permet de le rendre documentaire. Cette construction de la valeur documentaire des images est indissociable d'un travail de contextualisation. Le sens donné aux images est subjectif, pour devenir réellement documentaire l'association d'un texte qui recontextualise le moment de la prise de vue est indispensable. Les diverses interprétations possibles d'un même cliché peuvent modifier son sens et l'image est un outil de manipulation très efficace dans le cadre des *fake news* par exemple. Ainsi, le travail de décryptage des conservateurs et historiens est nécessaire pour que le potentiel documentaire d'une photographie d'archive soit correctement exploité. Le statut documentaire d'une image peut donc évoluer avec le temps. On peut faire un parallèle avec le cas des cyanotypes d'Anna Atkins, botaniste qui produisait des images au départ pour des raisons scientifiques, la beauté de ses images leur vaut aujourd'hui une reconnaissance artistique.

L'exemple de Marcelle Vallet est significatif de la fluidité du statut des images et de l'importance du texte qui les accompagne lors de leur diffusion. Lorsque la photographie diffuse elle-même ses images, les légendes utilisées amènent un aspect

¹⁶⁶ Dominique Poulot, *op. cit.*

poétique, *via* des formules littéraires qui invitent le spectateur à l'imagination et donc à une interprétation subjective. Marcelle Vallet avait pleinement conscience de la force du texte pour guider le spectateur et lui apprendre à lire ses clichés. Elle pense que l'on peut partir du point de vue qu'une photo doit tout exprimer, qu'on n'a pas besoin de la commenter. Mais ce n'est pas tout à fait son point de vue, car tout le monde ne saurait interpréter une image. C'est pourquoi elle utilise les légendes pour orienter l'interprétation de ses photographies¹⁶⁷. Le statut premier des images provient de l'intention de leur producteur. Celles de Marcelle Vallet ont ainsi une ambition artistique. Ce statut a ensuite évolué avec le temps et les diverses personnes qui se sont approprié ces images d'une façon davantage documentaire, d'abord par l'illustration puis avec la patrimonialisation par la BML. En effet, aujourd'hui le fonds photographique de Marcelle Vallet est plutôt valorisé pour sa valeur documentaire, en tant que document historique porteur de la mémoire locale de la ville, que pour sa valeur esthétique. Déjà par le lieu de conservation, le fonds est intégré au département de la documentation régionale de la bibliothèque et non au service de l'Artothèque. Les bibliothécaires ont conservé les titres donnés par Marcelle Vallet, mais certaines images sont sans-titre, et parfois un nouveau titre a été décidé. Ces titres ajoutés *a posteriori* sont mis entre crochets pour indiquer qu'ils ne proviennent pas de la photographie. La démarche est ici clairement plus documentaire, on précise le lieu ou le nom des personnes représentées.

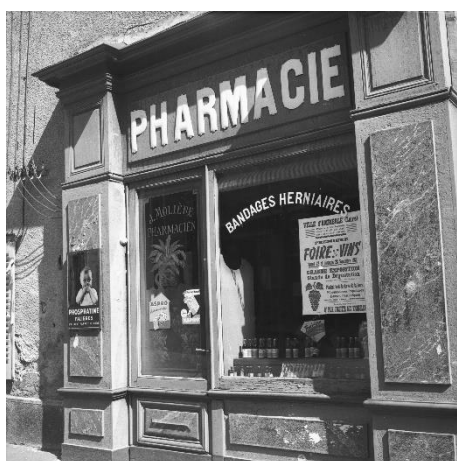


Figure 55 : Marcelle Vallet, [J. Molière Pharmacien], 1956-09-01, photographie négative : noir et blanc ; 6x6 cm, Lyon, BML, P0701 005BIS N1742.

¹⁶⁷ Christiane Bornet, *op. cit.*

La politique documentaire est guidée par l'intérêt historique et local de la région Rhône-Alpes des images. Malheureusement, les bibliothécaires manquent de temps et de moyens pour effectuer des recherches approfondies. C'est pourquoi malgré le besoin de documentation, la BML se contente souvent des informations transmises par les dépositaires ou photographes¹⁶⁸. Par chance Marcelle Vallet a déposé un ensemble de documentation en lien avec ses archives telles que de la correspondance, des articles de presse, ou des documents concernant des expositions. À cela s'ajoutent les archives de la BML lors de l'acquisition du fonds et l'organisation d'une exposition. Un travail important a aussi été réalisé pour indexer les personnalités représentées, principalement pour la série « Résonances » ou la localisation.

B2/ Le rôle des expositions dans le processus de patrimonialisation

B.2.1. Une exposition à la BML célèbre la donation

En 1994, lorsque Marcelle Vallet offre ses archives photographiques à la BML, la bibliothèque organise une exposition pour l'occasion. Cela permet aux habitantes de la ville de s'approprier ce nouveau patrimoine régional. L'exposition *Les dimanches de la Brocante* ouvre ainsi ses portes à la bibliothèque de la Part Dieu. Cette exposition se concentre sur un thème majeur du travail photographique de Marcelle Vallet mais ce choix questionne, pourquoi ne pas avoir proposé un aperçu des divers sujets rencontrés ? Une précédente exposition portait le même titre à la galerie Art Huit dans le vieux Lyon en 1970. On peut supposer que ces deux expositions sont similaires si ce n'est identiques par leur contenu. La décision de reprendre une exposition préexistante facilite l'organisation, et permet d'être plus rapide. Peut-être qu'il n'était pas évident de recréer une nouvelle exposition de zéro alors que Marcelle Vallet était âgée et ne vivait plus à Lyon.

L'exposition permet de susciter des émotions auprès du public, notamment en faisant appel à sa nostalgie. En effet, le sentiment d'attachement au patrimoine

¹⁶⁸ Mahélys Corrieu, *op. cit.*, Voir questionnaire en annexe auprès de Philippe Rassaert.

théorisé par Daniel Fabre¹⁶⁹ découle d'une certaine fascination pour le passé. Dans l'exemple de Marcelle Vallet, ce passé est familier puisqu'elle espère que certaines personnes se reconnaîtront sur les clichés des puces comme cela a déjà été le cas lors de précédentes expositions. Ainsi, « si certains se reconnaissent parmi les chineurs des dimanches, grande sera leur joie de se trouver subitement rajeunis d'un quart de siècle, comme ce fut le cas à l'exposition de Jean Honoré¹⁷⁰ ». Marcelle Vallet avait conçu la maquette d'un livre intitulé *Tendre Brocante* sur les Puces qui aurait servi de base pour le catalogue de l'exposition. La maquette permet de donner une idée de la sélection de photographies et de leur ordre d'exposition bien que celle-ci « n'a rien de définitif quant au choix des images et de la présentation¹⁷¹ ». Louis Calaferte avait été pressenti par la BML pour écrire un texte d'accompagnement mais celui-ci n'a pas répondu. Marcelle Vallet ne s'en inquiète pas puisqu'elle dit avoir déjà l'accord de Jean-Paul Clébert et Georges-Olivier Châteaureynaud pour accompagner ses photographies¹⁷².

L'exposition présente plus d'une centaine d'images, 71 photographies ont été agrandies et encadrées. Les formats s'étendent de 18x24 jusqu'à 50x60cm, ce sont donc des tirages d'art. La BML a opéré des agrandissements pour mieux mettre en valeur les images, en effet l'équipe de la bibliothèque s'inquiétait de ne présenter que des « images d'archives vieilles de quarante ans (en moyenne) donc tirées “à l'ancienne” sur des supports de Bromure d'argent¹⁷³ », même si Marcelle Vallet pense que les amoureux des puces seront sensibles à ce « charme désuet ». De plus, Marcelle Vallet évoque les imperfections que ces tirages ont subis avec le temps. Il paraissait problématique de les présenter comme tel auprès du public, par conséquent la BML a engagé des spécialistes pour restaurer ces images. Finalement, un compromis semble avoir été trouvé en mêlant tirages d'époque et des nouvelles impressions créées pour l'occasion.

L'exposition est organisée comme une exposition artistique et non historique sur les anciennes puces. En effet, l'accrochage des photographies s'expose « en

¹⁶⁹ Daniel Fabre, *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2013.

¹⁷⁰ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber du 17/05/1994.

¹⁷¹ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber, 20/02/1993.

¹⁷² Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber, 05/01/1994.

¹⁷³ Lettre de Marcelle Vallet à Yvette Weber, sans date.

fonction du déroulement d'une balade du dimanche aux Puces, depuis l'aube jusqu'au coup de balai final des employés de la voirie c'est-à-dire dans l'esprit de la maquette de *Tendre Brocante*¹⁷⁴ ». La mise en œuvre de l'exposition se fait sous forme narrative, on raconte une histoire qui transporte le visiteur en lui faisant vivre ou revivre des souvenirs de brocante. Pour un effet immersif dans cet univers, la scénographie incorpore des objets d'occasions, recréant l'atmosphère d'un marché aux puces. Marcelle Vallet pensait présenter sur des chevalets d'anciens agrandissements déjà usés à la suite de trois expositions, mais l'idée a été abandonnée.

Marcelle Vallet était très satisfaite de l'exposition à la BML, elle remercie le directeur et Yvette Weber qui a « veillé à ce que le message corresponde à [ses] souhaits personnels¹⁷⁵ ».

B.2.2. Participation aux Photofolies 94

La même année la médiathèque de Saint-Genis-Laval en bordure de Lyon présente une autre exposition de la photographe, *Marcelle Vallet, un regard tendre sur les démunis*. Cette exposition s'inscrit dans le cadre des « Photofolies », une manifestation nationale mise en place par le ministère de la Culture pour promouvoir l'art photographique. La ville de Saint-Genis-Laval élabore un programme entre « entre mémoire et modernité¹⁷⁶ ». On retrouve les frères Lumière avec les autochromes, des cartes postales de la région, des hologrammes et les clichés de Marcelle Vallet au sujet des sans-abris. Le service culturel de la ville a choisi ce sujet car « c'est en effet, la passion des gens, le sens subtil du contact, de la rencontre et de l'écoute qui [leur] a semblé le plus caractériser Marcelle Vallet¹⁷⁷ ». Trente images en noir et blanc sont présentées sous cadre au format 50x70 cm. Cependant, Marcelle Vallet est sceptique sur le choix de l'adjectif tendre dans le titre : « Tendre ? Je n'en suis pas sûre. Doisneau disait : “le faiseur d'images est un être suspect¹⁷⁸” ».

¹⁷⁴ Lettre de Marcelle Vallet au directeur de la BML, 09/06/1994

¹⁷⁵ Lettre de Marcelle Vallet au directeur de la BML, 09/06/1994

¹⁷⁶ Programme des Photofolies 94 à Saint Genis Laval du 28 mai au 8 juin 1994. Fonds Marcelle Vallet, BML.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Lettre de Marcelle Vallet, date inconnue

B.2.3. Une exposition au musée des écoles, 1996

En 1996, une exposition *Enfance buissonnière* est organisée au musée des écoles à Villeurbanne. Si l'exposition de 1994 à la BML était centrée sur la fascination de Marcelle Vallet pour les puces, cette nouvelle exposition renoue avec son identité d'institutrice inséparable de ses débuts photographiques et rappelle également ses premiers succès comme sa participation sur le thème de la jeunesse au salon national de la photographie à la Bibliothèque nationale en 1956.

Le musée des écoles est un musée municipal soutenu par les représentants politiques de la ville, le Maire Gilbert Chabroux¹⁷⁹ et l'adjoint à l'éducation Jean-Paul Bret, sont tous deux présents lors du vernissage.

Marcelle Vallet regrette que ses photographies soient exposées sans texte d'accompagnement comme l'explique un journaliste du *Progrès* « Ainsi a-t-elle trouvé l'accrochage du Musée un peu sévère et regretté l'absence de légendes, citations, extraits de comptines ou remarques personnelles drôles ou poétiques, qu'elle avait choisi pour ses photos¹⁸⁰ ».

Le musée coproduit un film pour l'occasion avec le CRDP (centre régional de documentation pédagogique) de Lyon, cette cassette-vidéo est l'une des rares sources historiques où la photographe témoigne elle-même de sa pratique photographique. Christiane Bornet, la réalisatrice présente ainsi son intention : « Basé sur le thème de la Mémoire, ce film documentaire représente donc un moyen de conserver, et de mettre en valeur “la trace vivante” de la personnalité hors du commun de Marcelle Vallet ». Un entretien filmé lors du vernissage de l'exposition le 3 mai 1996 au musée sert de base au film avec deux séquences phares, la première brosse le portrait de l'enseignante et ses liens à la photographie, la seconde s'interroge sur les spécificités de son regard photographique, notamment son caractère féminin. À cela s'ajoute le texte écrit par madame Laurent Filliatre pour une préface du livre *Enfances buissonnières* jamais édité, et qui a été recyclé pour introduire le documentaire. Enfin, la vidéo présente les clichés de Marcelle Vallet qui ont été exposés. Le film a été diffusé à l'auditorium de la Maison du livre, de

¹⁷⁹ Lettre de Marion Giraud à Yvette Weber du 23 mai 1997. Conservé dans le fonds Marcelle Vallet, BML.

¹⁸⁰ Danièle Devinaz, *Marcelle Vallet : enseignante et photographe*, Le Progrès, 22/05/1996

l'image et du son à Villeurbanne. À l'issue de l'exposition, les 110 photographies ont été rassemblées sous forme de porte-folio puis conservées par le musée pour être mis à disposition des visiteurs. Le musée n'existe plus aujourd'hui, je ne sais pas où ont été transférées ces images, car je ne les ai pas trouvées aux archives municipales de Villeurbanne.

B3/ Les outils numériques au service de la diffusion des images

Le fonds Marcelle Vallet était très peu connu du grand public avant sa numérisation. Compte tenu de la fragilité des objets photographiques, la consultation physique n'est pas permise. Pour sortir ces images de leur invisibilisation, la BML a décidé de numériser une partie de ses collections en s'associant avec des prestataires extérieurs comme Arkhênum¹⁸¹ pour ce fonds¹⁸². Actuellement, le principal moyen de valorisation du fonds Marcelle Vallet est la consultation des images numérisées et mises en ligne en 2012 sur la bibliothèque numérique Numelyo, dans la collection « Photographes en Rhône-Alpes ». Le nom de Marcelle Vallet est mentionné dès la page d'accueil de la section, dans la liste des collections. La présentation du site a été pensée pour un public large de curieux qui voudrait s'informer sur l'histoire et la vie locale, l'idée est de construire collectivement « des mémoires du territoire ». Des photographies patrimoniales peuvent ainsi être consultées facilement via cette base de données qui est également un projet participatif puisque tout le monde peut proposer ses propres clichés pour l'enrichir. Quand on clique sur l'entrée « Marcelle Vallet », on arrive à une page avec un texte de présentation du conservateur Philippe Rassaert.

¹⁸¹ Site du prestataire Arkhênum de numérisation. URL: <https://www.arkhenum.fr/> [consulté le 20/04/2024].

¹⁸² Mahély Corrieu, *op. cit.*, Voir questionnaire en annexe auprès de Philippe Rassaert.



Figure 56 : Capture écran de la page d'accueil du site Photographes en Rhône-Alpes

Des clichés de Marcelle Vallet sont également présents dans des albums thématiques qui regroupent des images sur un même sujet comme le marché aux Pucés, les Tsiganes en région lyonnaise, et le Bidonville du Chaâba. Quand on clique sur une vignette pour consulter une image, on retrouve des informations d'identification de la photo : nom du fonds de la collection, titre de la série, titre de l'image, auteur(s), date de prise de vue, lieu d'édition, crédits, lieu de conservation, technique, note descriptive. Certaines photographies ont une description historique avec des renvois bibliographiques. L'indexation des images est faite à partir des indications : période historique, genre iconographique, lieux, personnes et sujets. La valorisation du fonds Marcelle Vallet à travers le site Photographes en Rhône-Alpes est ainsi clairement axée sur la valeur historique et documentaire de ses images comme outil de conservation d'une mémoire locale.

La bibliothèque a également conçu des dossiers thématiques pour présenter ses collections, l'un d'eux est dédié à Marcelle Vallet¹⁸³. Cet article est très fourni et présente bien les diverses séries du fond, c'est en lisant celui-ci que j'ai eu envie de travailler sur le fonds Marcelle Vallet pour mon mémoire.

La valorisation numérique du fonds numérisé est donc assez complète compte tenu de la conception de la bibliothèque numérique qui mériterait d'être modernisée. Cette valorisation a plusieurs défauts, tout d'abord une partie du fonds n'a pas été mise en ligne, les images ne peuvent donc pas être consultées. Ensuite, concernant les images mises en ligne, effectivement celles-ci sont accessibles à partir d'internet

¹⁸³ Chrystelle Lambert, Marcelle Vallet, photographe et reporter des années 50, numelyo, 2012, consulté le 01/03/2024. URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_00GOO01001THM0001val

mais je doute de leur grande visibilité. Une grande partie des usagers de la bibliothèque ignorent les fonds patrimoniaux et Numelyo. L'année dernière pour un devoir sur les bibliothèques numériques j'ai eu l'occasion d'échanger avec le directeur du patrimoine de la BML, Pierre Guinard, il m'a confié que les chiffres de consultation de Numelyo n'étaient pas satisfaisants, un projet de rénovation du site est donc en cours pour améliorer la navigation. Pour ces raisons le fonds Marcelle Vallet est assez méconnu du public.

5/ DES PHOTOGRAPHIES GARDIENNES DE LA MEMOIRE, UN ENJEU D'ACTUALITE

On peut constater qu'il y a eu une émulation autour de Marcelle Vallet dans les années 1990 lors de la donation de ses archives photographiques avec un rythme d'expositions soutenu (7 expositions en 7 ans entre 1989 et 1996), des articles dans la presse, l'illustration d'un livre, etc. Les actions de valorisation mises en place par la bibliothèque varient en fonction des priorités de l'institution, la mise en ligne de la collection et le dossier thématique sur Marcelle Vallet datent de 2012. Depuis ces images ne refont surface que ponctuellement, principalement comme forme d'illustration de l'histoire lyonnaise et de thématique sociétales abordées dans son œuvre. Elles sont ainsi utilisées dans des articles du magazine numérique de la BML, *L'influx*. Le dernier en date nommé *Qui dort à la rue ?*¹⁸⁴, utilise 5 photographies de Marcelle Vallet de la série Les clochards et Le bidonville de Chaâba. Marcelle Vallet a ainsi photographié des sujets comme les Tsiganes, les habitants des bidonvilles, les sans-abris ; des images du passé qui rencontrent des problématiques actuelles comme question de la pauvreté, du mal logement, de l'immigration. La résurgence de ces photographies, témoigne d'une nécessité de perpétuer la mémoire de ces histoires.

¹⁸⁴ Clairette, *Qui dort à la rue ? 1/2*, *L'influx*, 25 septembre 2023, modifié le 3 novembre 2023, URL: <https://www.linflux.com/lyon-et-region/qui-dort-a-la-rue-1-2/> [consulté le 20/04/2024].



Figure 57 : Capture d'écran des illustrations de l'article *Qui dort à la rue ?* sur le magazine *L'Influx*

La photographie est un médium privilégié pour conserver une mémoire. Le fonds Marcelle Vallet est important pour ses documents concernant l'histoire locale mais aussi plus spécifiquement une mémoire communautaire et identitaire. Mais les fonds patrimoniaux visent-ils à l'universalité, c'est-à-dire être un héritage commun à toute l'humanité ? L'idée que le patrimoine est quelque chose d'universel, vient des valeurs de la Révolution française, moment où le concept se forge face aux destructions révolutionnaires. Seulement cette universalité se confronte à la réalité de la relation entre la notion de patrimoine et celle d'identité. Bertrand Lessault dit que « [l]a 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'histoire¹⁸⁵ ». En ce sens le patrimoine, parce qu'il est approprié par une certaine communauté, participe à la construction de son identité, comment une société se définit elle-même à travers son histoire dont la mémoire est incarnée par les objets patrimoniaux.

La collection de photographies de Marcelle Vallet, par son statut de document historique, est aujourd'hui très importante pour préserver et transmettre diverses mémoires. Bien sûr en premier lieu la mémoire d'une histoire locale, profondément attachée à Lyon et Villeurbanne, ce qui explique son lieu de conservation à la BML. Les photographies de Marcelle Vallet réapparaissent pour illustrer l'histoire du territoire. Le musée Gadagne, qui retrace l'histoire de Lyon, a par exemple utilisé

¹⁸⁵ Lessault, Bertrand. F. Hartog. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Paris, Le Seuil, 2003. L'orientation scolaire et professionnelle, N° 33, 2004

une de ses images dans sa galerie de « portraits de Lyon », *L'Escalade*¹⁸⁶. Cette mémoire dépasse l'échelle territoriale de la communauté lyonnaise en rencontrant l'histoire de communautés comme celle de l'immigration algérienne ou des nomades. La variété des sujets photographiés et des diverses communautés touchées par ce fonds porte ainsi non pas une mémoire unique commune mais une pluralité d'histoires qui se superposent. C'est cela qui lui donne toute sa richesse.

La thématique des bidonvilles ressort régulièrement dans un contexte de recherche en études post-coloniales dynamique. Le fonds répond à un besoin de représentation de la mémoire de l'immigration algérienne en France métropolitaine après la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, ce sujet abordé à travers l'illustration des habitants des bidonvilles apparaît en 1992 lors du 6e salon du livre à la bibliothèque municipale de Bron qui propose deux expositions : *Campements de gitans à Lyon dans les années 1950-60* et *Un bidonville à Villeurbanne : Le Châaba d'Azouz Begag*. Ces images sont à nouveau présentées en relation avec l'écrivain en 1995, lorsque ce dernier fait une résidence en Ardèche. Les images circulent à la bibliothèque municipale et dans les collèges de la région. Les images de Marcelle Vallet complètent ainsi le témoignage textuel de l'ancien habitant du bidonville de Châaba. La transmission de cette mémoire se poursuit en 2005, lorsqu'une exposition à propos des clichés de Marcelle Vallet intègre la programmation culturelle de la manifestation *Traces*¹⁸⁷ en Rhône-Alpes, le Forum régional des mémoires de l'immigration, organisé par le département de Lyon et Rhône-Alpes en collaboration avec l'organisme d'aide à l'insertion et au logement Aralis. La BML présente à nouveau des images issues du fonds Marcelle Vallet à la Part-Dieu sous le thème *Traces de migrations : le regard de Marcelle Vallet*. L'exposition illustre la présence de l'immigration dans la région ainsi « des photos ont été sélectionnées et organisées en différentes thématiques : le marché aux puces, les gitans, l'enfance buissonnière... avec pour souci de ne pas s'éloigner du thème initial de l'exposition¹⁸⁸ ». Plus récemment en 2016, des photographies de Marcelle Vallet

¹⁸⁶ Dossier de presse du musée Gadagne pour l'exposition *Portrait de Lyon*. URL : https://www.gadagne-lyon.fr/sites/gadagne/files/medias/documents/2020-10/MHL-Gadagne_Portraits_Presse_SelectionVisuels.pdf [consulté le 20/04/2024].

¹⁸⁷ Patrice Berger, « "Traces". Un travail de mémoire en Rhône-Alpes », *Diversité*, n° 149, 2007, p. 161-166, DOI : [10.3406/diver.2007.8440](https://doi.org/10.3406/diver.2007.8440).

¹⁸⁸ Caroline Rogier, *Rapport de stage au département de la documentation Lyon et Rhône-Alpes de la BML*, sous la direction de A. Mayer, 2005, URL : <http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/dcb/rsrogier.pdf> [consulté le 20/04/2024].

apparaissent dans un film produit par le Centre d'histoire sociale des mondes contemporains, *En finir avec les bidonvilles*¹⁸⁹. Ce documentaire historique s'intéresse à la place de l'immigration lors des politiques de logement durant les « Trente Glorieuses » et au phénomène de résorption des bidonvilles durant les années 1960 et 1970 en mêlant témoignage et analyse universitaire. Dans la même veine, l'historien Marc André se sert des portraits réalisés par Marcelle Vallet dans les bidonvilles pour étudier la place des femmes algériennes en France au moment de la décolonisation¹⁹⁰.

Le fonds Marcelle Vallet est également exploité pour sa richesse documentaire concernant l'histoire et la culture des communautés nomades. Ces images avaient déjà été diffusées dans des publications mais jamais exposées avant 1992. Le salon du livre à Bron présente *Campements de gitans à Lyon dans les années 1950-60*. Marcelle Vallet s'en réjouit car « il se trouve que ces reportages ont été réalisés en majeure partie à proximité de Bron, sur des terrains vagues en bordure du boulevard de ceinture. D'autres se situent sur des Marchés aux Puces, ou aux Saintes-Maries-de-la-Mer¹⁹¹ ». La thématique refait surface en 2019, dans le cadre du festival « itinérances tsiganes », la bibliothèque du 3e arrondissement de Lyon présentait l'exposition *Cirque, Zinc, Zik'. La culture tsigane photographiée par Marcelle Vallet*. Le festival créé en 2006 par l'ARTAG (association régionale des Tsiganes et de leurs amis Gadjé) et la Maison des passages, souhaite lutter contre l'antitsiganisme grâce à la culture. Dans cette perspective, les portraits humanistes de la photographe permettent de déconstruire les préjugés.

Dans une démarche historique, le Musée national de l'histoire de l'immigration, situé au Palais de la porte dorée à Paris consacrait une exposition au sujet de la représentation photographique des communautés tsiganes¹⁹². Intitulée *Mondes tsiganes, la fabrique des images : une histoire photographique, 1860-1980*, l'exposition intégrait des clichés issus de la collection Marcelle Vallet dans la partie « Chroniques visuelles d'une transformation ». Les commissaires Ilse About et

¹⁸⁹ Jeanne Menjoulet, *En finir avec les bidonvilles*, Centre d'histoire sociale des mondes contemporains, 2016, 54 min., URL : <https://histoire-sociale.cnrs.fr/histoire-bidonvilles-migrants/> [consulté le 20/04/2024].

¹⁹⁰ Marc André, *Femmes dévoilées*. Lyon, ENS Éditions, 2016, DOI : [10.4000/books.enseditions.7265](https://doi.org/10.4000/books.enseditions.7265).

¹⁹¹ Lettre de Marcelle Vallet à Colette Gruas, 28/01/92. Fonds Marcelle Vallet, BML.

¹⁹² Présentation de l'exposition *Mondes tsiganes, la fabrique des images : une histoire photographique, 1860-1980* sur le site du Musée national de l'histoire de l'immigration. URL : <https://www.histoire-immigration.fr/programmation/expositions/mondes-tsiganes> [consulté le 20/04/2024].

Adèle Sutre intègrent ainsi la photographie au sein d'« [u]n mouvement culturel [qui] s'engage aussi pour changer les regards et transformer l'image d'une population encore définie par ses caricatures¹⁹³ » malgré la persistance des discriminations durant la seconde moitié du xx^e siècle. La documentation des communautés tsiganes est alors d'autant plus précieuse qu'elles survient à une époque où le mode de vie traditionnel nomade est menacé par la sédentarisation à cause des politiques d'aménagement du territoire. C'est à cette même époque que Alexandre Zanko, chef tsigane appartenant au clan chalderash, consolide les traces de ses traditions tsiganes. La mémoire de la famille Zanko se perpétue par le texte et par l'image, notamment à travers un portrait de Zanko pris par Marcelle Vallet et qui illustre la couverture de la réédition de *La Bible des Roms*¹⁹⁴, un livre témoignage de Alexandre Zanko sur sa culture à son ami le Père Chatard.

La conservation et la diffusion de ce fonds ne permet pas seulement une transmission d'images, c'est la transmission d'une partie de l'histoire, d'une mémoire dont les images ne sont finalement que les porteuses. L'objet fait le lien entre le public et l'histoire. Les différentes utilisations de ces archives révèlent leur triple valeur historique, artistique et culturelle.

¹⁹³ « Chroniques visuelles d'une transformation », *Mondes tsiganes, la fabrique des images : une histoire photographique, 1860-1980*, Musée d'histoire de l'immigration, URL : <https://www.histoire-immigration.fr/mondes-tsiganes/chroniques-visuelles-d-une-transformation> [consulté le 20/04/2024].

¹⁹⁴ Alexandre Zanko, Joseph Chatard, *La Bible des roms*, Marseille, éditions Gaussen, 2017.

CONCLUSION

Le fonds photographique Marcelle Vallet, conservé à la BML, redéfinit le regard que nous portons sur la période dite des « Trente Glorieuses » avec une focale régionale. À son origine, une femme, d'abord institutrice et mère de famille et qui se construit un nouveau statut social grâce à la pratique photographique. La photographie est une ressource financière qui complète son activité première dans l'enseignement, c'est aussi un moyen d'expression et une passion qui lui a permis de s'intégrer au milieu culturel et intellectuel lyonnais. L'étude de ses archives a permis de mettre en lumière ses débuts photographiques, particulièrement concernant les liens avec son mari. À ses débuts, Marcelle Vallet travaillait aux côtés de celui-ci mais elle a aussi développé indépendamment un usage professionnel de la photographie, notamment en l'intégrant à son métier à l'école. Ses premières reconnaissances artistiques s'affirment après son divorce, d'abord avec l'exposition *Images de la vie enfantine* en 1955 à la Galerie des Brotteaux à Lyon, mais surtout à travers sa participation au salon national de la photographie en 1959 où cinq photographies répondent au thème de « la jeunesse ».

De plus, ces clichés sont déterminés par leur contexte de création et la pratique personnelle de la photographe. Malgré des sujets en apparence féminins comme les enfants, la vie domestique, les paysages bucoliques, Marcelle Vallet utilise la photographie en dehors de sa vie privée personnelle. Traditionnellement, les photographies de l'intimité sont associées à une pratique féminine, mais chez Marcelle Vallet l'intimité photographiée est une intimité issue des autres. Son genre influence sa pratique photographique indirectement, effectivement sa carrière de photographe est entremêlée avec son métier d'institutrice. On peut ainsi supposer que si elle avait fait un autre métier davantage considéré comme masculin, des sujets comme les enfants n'auraient pas eu une place aussi importante dans ses sujets photographiés.

Le fonds photographique est aussi représentatif d'un moment de l'histoire de la photographie avec la technique particulière des appareils argentiques. Le choix d'une photographie instantanée et réaliste, qui se concentre sur des sujets humains avec sentimentalisme, révèle l'influence de la culture visuelle de son époque

marquée par le courant humaniste et le modèle de Robert Doisneau. Marcelle Vallet capture ce qui l'interpelle dans son environnement, son intérêt pour les personnes marginalisées s'explique ainsi, car il est courant que les reporters en quête d'inspiration cherchent à se démarquer par des sujets étonnants et différents de l'ordinaire. La singularité de Marcelle Vallet se situe dans son goût pour le thème des Puces, goût personnel, mais aussi marqué par la sensibilité particulière d'une époque pour le monde des objets. L'aspect relationnel entre la photographe et les diverses personnes représentées joue un rôle aussi important, que ce soient les enfants, les gitans ou les célébrités, elle s'intègre à ces différents milieux pour prendre des images avec empathie, des clichés loin des clichés. En représentant des sujets variés qui reflètent la diversité des vécus durant les « Trente Glorieuses », les photographies de Marcelle Vallet renouvellent le regard que nous portons sur cette époque.

Les photographies de Marcelle Vallet reflètent également une pratique de la photographie documentaire avec une ambition artistique, par contraste avec un usage social de la photographie dans le cadre privé des rites familiaux. Dans cette logique la photographe souhaite faire connaître ses photographies à un large public par divers canaux de diffusions : presse, exposition, illustration de livres, etc. Le don de ces archives à la BML prolonge cette volonté, ces images, devenues patrimoniales, sont en libre accès sur la bibliothèque numérique Numelyo. Au cours de mon étude, j'ai ainsi analysé les modalités qui ont amené à la patrimonialisation de l'œuvre de Marcelle Vallet, possible grâce à un contexte donné et une constante volonté personnelle de partager son œuvre aussi bien de son vivant qu'après sa disparition.

Divers acteurs interviennent dans la construction du patrimoine, des acteurs officiels comme les institutions avec la définition juridique du code du patrimoine, les politiques publiques qui offrent un cadre, mais aussi d'autres acteurs privés comme des associations, des mobilisations citoyennes, et des acteurs individuels comme Marcelle Vallet. Le facteur individuel est dans ce cas essentiel. Marcelle Vallet présente un exemple exceptionnel de femme photographe indépendante se battant pour s'imposer au sein du monde culturel et artistique malgré les difficultés rencontrées. La profession première de Marcelle Vallet était l'enseignement et non la photographie. Cela a pu être intelligemment utilisé comme un tremplin par cette dernière, même si dans le même temps, ce rattachement à son statut d'institutrice a pu la freiner dans son évolution du statut de photographe amateur à photographe

professionnelle reconnue pour son talent. En effet, l'engagement constant de Marcelle Vallet pour se construire une réputation, s'illustre à travers l'utilisation des moyens mis à sa disposition en tant qu'institutrice comme la revue de la ligue de l'enseignement et les expositions lors des congrès scolaires.

Marcelle Vallet recherche une reconnaissance par ses pairs, en prenant contact avec Robert Doisneau, ou encore en essayant de se faire un réseau dans les cercles professionnels de la photo en collaborant avec Albert Plécy pour le jury du concours photo de l'UFOLEA. Elle recherche aussi une reconnaissance artistique en participant au salon national de la photographie à la Bibliothèque nationale, un événement majeur qui a promu la photo comme un art, mais aussi *via* deux projets de publication de livres photo. Grâce aux rencontres de la revue *Résonances*, elle se construit un réseau culturel et artistique favorable comme l'illustre le soutien du peintre Pierre Combet-Descombes à travers un compte-rendu de l'exposition *Enfantillage* en 1960. Proche du milieu littéraire, elle acquit le soutien d'écrivains tels que Jean-Paul Clébert, Louis Calaferte ou Georges-Olivier Châteaureynaud. La diffusion de ses images illustre aussi l'apport financier apporté par la photographie via une fonction illustrative dans des livres, ou des reportages photographiques pour la presse.

Marcelle Vallet a essayé de se faire un nom dans le milieu de la photographie, elle y est parvenue au niveau local. Ainsi, un numéro spécial du *Figaro Lyon* retrace sa carrière, la photographe devient une figure historique de la ville. Elle assiste aussi à l'acquisition de ses archives par la BML, une consécration, car cet événement marque la reconnaissance institutionnelle de la valeur patrimoniale de ses clichés. Le processus de patrimonialisation a été préparé par le travail de légitimation exercé par la photographe elle-même, puis accompli par la bibliothèque qui insère définitivement cette œuvre comme une trace importante de l'histoire de Lyon et de ses habitants. La conservation accompagnée de la valorisation du fonds Marcelle Vallet lègue cet héritage culturel à la société. En faisant vivre la mémoire de ces clichés, la bibliothèque fait naître le sentiment patrimonial auprès du public lyonnais.

Dans les archives la mémoire est conservée, mais elle n'est pas figée, elle continue à évoluer. Cette vivacité est permise par le travail des conservateur·rice·s qui vont pouvoir documenter une image, l'analyser et l'interpréter, avant de la diffuser par divers canaux de communication, web, publications papier ou

exposition. Ces moyens de communications vont définir voire redéfinir le regard que le public porte sur les fonds patrimoniaux. Ainsi, avec le fonds Marcelle Vallet, je ne partais pas de zéro et mes points d'intérêt sur ces images ont certainement été influencés par l'analyse première de la bibliothécaire Chrystelle Lambert qui a écrit un article de présentation du fonds sur Numelyo en détaillant les diverses thématiques. Il n'est donc pas uniquement question de transmettre de l'information par les documents, mais c'est aussi la transmission d'un regard historique porté sur le monde. L'image est détentrice d'une mémoire à partager, de là naît le patrimoine.

Il y a une évolution au niveau des thèmes mis en avant. Des tendances marquent des périodes en fonction des enjeux sociétaux, des problématiques liées au contexte d'une époque. Ainsi, durant le contexte des « Trente Glorieuses », marqué par le phénomène du *baby-boom*, la photographe institutrice obtient une reconnaissance pour ses photographies de sujets enfantins. Aujourd'hui, les relectures de l'histoire, et notamment du mouvement postcolonial, créent un intérêt pour l'histoire de l'immigration. Ces photographies des migrants algériens vivants dans les bidonvilles sont très sollicitées. Les différentes utilisations de ces images, à travers des publications ou des expositions, illustrent l'appropriation de ce patrimoine par la société. Ces images sont incontestablement reconnues aujourd'hui pour leur qualité de document historique, témoignage visuel des années 1950 et 1960 de la région lyonnaise. Cependant nous pouvons regretter que la valorisation et la diffusion actuelle de ces images délaisse l'ambition artistique de Marcelle Vallet malgré la beauté de ses clichés humanistes.

L'héritage de la pratique photographique de Marcelle Vallet se perpétue aujourd'hui à travers les projets photographiques actuelles soutenues par la revue *Chabe*. C'est une revue indépendante réunissant une trentaine de photographes et dont le nom signifie « regarder » en argot lyonnais. Son objectif est de proposer des points de vue variés sur la ville et ses alentours à l'instar de la représentation alternative des « Trente Glorieuses » par Marcelle Vallet. Par exemple, Romain Bagnard nous partage un témoignage visuel des squats des mineurs isolés de la métropole, Melania Avanzato travaille avec des demandeurs d'asile pour le projet *Chemin de traverse*, Karim Kal porte son regard sur l'architecture des logements sociaux du quartier des Pyramides en bordure de Lyon, ou encore Celsor Herrera Nuñez représente le quartier populaire et cosmopolite de la Guillotière... Ces photographes continuent de documenter la ville de Lyon et ses alentours, certaines

de ces images rejoindront peut-être Marcelle Vallet au sein du patrimoine culturel de la région lyonnaise.

SOURCES

Entretiens

Entretien téléphonique semi-directif avec Yvette Weber, ancienne conservatrice de la documentation régionale de la BML, le 14/03/2023, (enregistrement 38 min)

Entretien informel avec Jocelyne Vidal-Blanchard, le 4 février 2024.

BML

2 455 photographies numérisées et mises en ligne sur Numelyo (voir échantillon à la table des illustrations).

LAMBERT Chrystelle, « Marcelle Vallet, photographe et reporter des années 50 », *Numelyo*, URL : https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_00GOO01001THM0001val [consulté le 25/05/2023].

Numelyo

Fonds photographique Marcelle Vallet

500cm de documents : Essentiellement des photographies et des négatifs, complétés par de la correspondance, des articles de presse, des dossiers d'archives concernant des expositions et des manifestations.

CHATEAUREYNAUD Georges-Olivier, *Lettre à Marcelle Vallet*, s. l., 14/01/1983, fonds Marcelle Vallet, BML.

LAURENT-FILLIATRE Marguerite, « Préface pour un projet d'édition d'*Enfances buissonnières* », fonds Marcelle Vallet, BML.

La voix mondiale tzigane, mensuel de la vie des communautés gitanes, Cahier n° 13, 03/1964, fonds Marcelle Vallet, BML.

« Les photographies de Marcelle Vallet », *Télégramme de Brest*, 20/11/1961, photocopie conservée dans le fonds Marcelle Vallet, BML.

NOIR Michel, *Convention pour la cession de l'œuvre photographique de Marcelle Vallet au bénéfice de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, 02/01/1995, photocopie du bulletin municipal officiel du 08/01/1995, fonds Marcelle Vallet, BML.

Photocopie d'un extrait d'article de la revue *Liberté du Morbihan*, décembre 1961, fonds Marcelle Vallet, BML.

Photocopie d'un mot de Louis Calaferte daté de 1981, certainement issu du livre d'or de l'exposition *Tendre brocante* organisée à la galerie St-Césaire en 1981, fonds Marcelle Vallet, BML.

RHEIMS Maurice, *Lettre à Marcelle Vallet*, Paris, 01/07/1981, photocopie conservée dans le fonds Marcelle Vallet, BML.

Signalement du fonds sur Pleade. URL : https://pleade.bml-lyon.fr/toc.xsp?id=FR693836101_001DR&qid=sdx_q0&fmt=tab&idtoc=FR693836101_001DR-pleadetoc&base=fa&n=22&ss=true&as=&ai= [consulté le 20/04/2024].

TARDY Michel, *Lettre à Marcelle Vallet*, s. l., 15/07/1963, fonds Marcelle Vallet, BML.

TARDY Michel, *Lettre à Marcelle Vallet*, s.l., 02/12/1963, fonds Marcelle Vallet, BML.

VALLET Marcelle, *Lettre à Colette Gruas*, s. l., 28/01/92, fonds Marcelle Vallet, BML.

VALLET Marcelle, *Lettre à Yvette Weber*, s. l., 15/01/1996, fonds Marcelle Vallet, BML.

VALLET Marcelle, *Lettre à Yvette Weber*, s. l., 16/10/1996, fonds Marcelle Vallet, BML.

VALLET Marcelle, *Lettre à Yvette Weber*, s. l., 11/10/1993, fonds Marcelle Vallet, BML.

VALLET Marcelle, *Lettre à Yvette Weber*, s. l., 05/01/1994, fonds Marcelle Vallet, BML.

VALLET Marcelle, *Lettre au directeur de la BML*, s. l., 03/06/1994, fonds Marcelle Vallet, BML.

Collections générales / Documentation régionale

BEGAG Azouz, *Le Gône du Chaâba*, Paris, Seuil, 1986 ;

BORNET Christiane, *Une enseignante buissonnière : rencontre avec Marcelle Vallet* [vidéocassette], Musée des écoles, Villeurbanne, 1996, Villeurbanne : la Ville, 1996. (Cote 6900 X7 BOR).

CLEBERT Jean-Paul, *Les Tziganes*, éd. Arthaud, Paris, 1961.

Le Réveil du Rhône : revue d'information de la Fédération des œuvres laïques du Rhône, Lyon, Fol du Rhône, 1923-199 ?

MICHET Suzanne, « Distribution des prix », *Résonances*, n° 36, 1956.

RUGGIA Christophe, *Le Gône du Chaâba*, Doriane Films, France, 1997, 96 min.

VIDAL-BLANCHARD Jocelyne, *Histoire des Puces de Lyon : brocantes à ciel ouvert en Rhône-Alpes*, Bourg-en-Bresse, La Taillanderie, 1994.

ZANKO Alexandre, CHATARD Joseph, *La Bible des roms*, Marseille, éditions Gaussen, 2017.

Echange par mail avec Philippe Rassaert du 11/01/2024

Archives municipales de Lyon

BOST Bernadette, « Photographies de Marcelle Vallet à la Bibliothèque de Lyon Folklore et misères aux puces du Tonkin », *Le Monde*, 30 juin 1994, conservé aux archives municipales de Lyon (Cote 3C411).

Dossier de presse de l'exposition organisée à la BML : « Les dimanches de la brocante, photographies de Marcelle Vallet (2 juin-20 août) », 1994 (Cote 2832W/42).

GABRIEL Nelly, « Marcelle Vallet. La mémoire d'un demi-siècle. La vie en épreuves », 22/11/1991, *Lyon Figaro*, conservé aux archives municipales de Lyon (Cote 3C411).

JAYET Philippe, « Petites affiches lyonnaises, gazette judiciaire », n° 9824, du 27-29 juillet 1994, conservé aux archives municipales de Lyon (Cote 3C411)

Le Rize, archives municipales de Villeurbanne

2 photographies du vernissage de l'exposition « Ecole buissonnière » au Musée des Ecoles (3 mai 1996), (Cote 5Fi791 et 5Fi792)

BLANC Frédéric, CHAVANON Olivier, « Les bidonvilles des Trente Glorieuses (1945 – début des années 70) », *Viva, Le magazine de Villeurbanne* (6C6), mai 2017, p. 24-27 (Cote AD4017).

CHAZALET Maud, « Parcours scolaires et professionnels d'enfants issu-e-s de l'immigration algérienne (de 1954 à nos jours) : l'exemple de deux familles du bidonville du Chaâba », mémoire universitaire sous la direction de Sylvie Schweitzer, European Master in Women's Gender History [Matilda], Université Lumière Lyon 2, 2014 (Cote 5C11).

Retranscription d'un entretien avec Zohra Chaib, ancienne habitante du bidonville de la Feyssine de 1954 à 1965 (Cote 1AV15).

VALLET Marcelle, *Un homme à bicyclette immergé à mi-roues dans une rue inondée de Saint-Jean*, photographie : noir et blanc, 13x17,5 cm, inondations quartier Saint-Jean en janvier 1955, tampon du photographe au dos (Cote 19Fi457).

Archives départementales du Rhône et de la métropole de Lyon

Archives du tribunal de commerce de Lyon (Cote 3807, 6U1/5049)

Fonds de l'inspection académique (Cote 1T5448) : dossier de Marcelle Vallet

Registre analytique du tribunal de commerce de Lyon : A108 -n°150621 à 152114 (14 octobre – 13 décembre 1946) – 4961, 4466W25

Divers

Catalogue d'exposition du XIIIe Salon National de la photographie, Bibliothèque Nationale, Paris, 1959.

Dossier de presse du musée Gadagne pour l'exposition *Portrait de Lyon*. URL : https://www.gadagne-lyon.fr/sites/gadagne/files/medias/documents/2020-10/MHL-Gadagne_Portraits_Presse_SelectionVisuels.pdf [consulté le 20/04/2024].

BIBLIOGRAPHIE

Histoire de la photographie

ADMIN LINFLUX, « Lyon et la photographie », *Influx*, 27/01/2011, URL : <https://www.linflux.com/lyon-et-region/lyon-et-la-photographie/#chapitre1b> [consulté le 20/04/2024].

BAJAC Quentin, FONT-REULX Dominique de, GUNTHER André, POIVERT Michel, « Introduction », *Études photographiques*, n° 16, 2005, p. 4-5, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/740> [consulté le 21/04/2023].

BARBIER Frédéric, « Patrimoine, production, reproduction », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 5, 2004, URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0011-002> ISSN 1292-8399 [consulté le 21/04/2024].

BEAUMONT-MAILLET Laure, *Exposition La Photographie humaniste (1945-1968)*, Chroniques BNF, 2006, URL : http://chroniques.bnf.fr/archives/decembre2006/numero_courant/expositions/photo_humaniste.htm [consulté le 20/04/2024].

BERGER John, *Voir le voir : à partir d'une série d'émissions de télévision de la BBC*, trad. M. Triomphe, Paris, B42, 2014.

BOULOUCH Nathalie, « Les passeurs de couleur 1976 et ses suites », *Études photographiques*, n° 21, 2007, p. 106-122, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1132> [consulté le 02/04/2023].

BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, éditions de Minuit, 1965.

BOUTET Manuel, « Un objet peut en cacher un autre. Relire *Un art moyen* de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages », *Réseaux*, n° 155, 2009, DOI : [10.3917/res.155.0179](https://doi.org/10.3917/res.155.0179).

BRAUN Marta, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n° 16, 2005, p. 19-31, URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/714> [consulté le 21/04/2023].

DUMONT Céline, « La politique patrimoniale de la Bibliothèque Municipale de Lyon », mémoire d'étude, diplôme de conservateur de bibliothèque, ENSSIB, 1992, URL : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/62635-la-politique-patrimoniale-de-la-bibliotheque-municipale-de-lyon-memoire-d-etude.pdf> [consulté le 20/04/2024].

FOLIARD Daniel, *Combattre, punir, photographe*, Paris, La Découverte, 2021.

LAURENT D, « Des usines Lumière à l'Institut : une histoire du quartier Monplaisir », *Influx*, 01/02/2019, URL : <https://www.linflux.com/lyon-et-region/de-la-villa-lumiere-a-linstitut/> [consulté le 20/04/2024].

Histoire des femmes

BARBILLON Claire, FARACCI Pascal, MORINEAU Camille, MARTIN-PIGALLE Raphaële, ALKEMA Hanna, *Parent-elles, compagne de, fille de, sœur de... : les femmes artistes au risque de la parentèle*, 23-24 septembre 2016, Musée Sainte-Croix, université de Poitiers (Criham), association Archives of Women Artists Research and Exhibitions (AWARE), URL : <https://awarewomenartists.com/ressource/parent-elles-compagne-de-fille-de-soeur-de-les-femmes-artistes-au-risque-de-la-parentele/> [consulté le 20/04/2024].

BATTAGLIOLA Françoise, « VII / 1945-1975 : prospérité et comportements d'activité des femmes », *Histoire du travail des femmes*. Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, p. 77-88.

BRANNAN Beverly, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945* [catalogue d'exposition], Musée d'Orsay, 14/10/2015-24/01/2016, Paris, Hazan, 2005.

BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, Paris, éditions de l'Olivier, 2020.

CARDELLI Rébecca, « Introduction : espace public et inégalités de genre », *Dynamiques régionales*, vol. 3, n° 12, 2021, p. 5-11, URL : <https://www.cairn.info/revue-dynamiques-regionales-2021-3-page-5.htm> [consulté le 20/04/2024].

DAUPHIN Cécile, « Delphine NAUDIER et Brigitte ROLLET (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* », *Clio*, n° 29, 2009, DOI : [10.4000/clio.9338](https://doi.org/10.4000/clio.9338).

GALIFOT Thomas, « Femmes photographes professionnelles et itinérance en France au XIX^e siècle », *Photographica*, n° 2, 2021, p. 70-88, URL : [10.54390/photographica.417](https://doi.org/10.54390/photographica.417).

MUEL-DREYFUS Francine, *Vichy et l'Éternel féminin*, Paris, Seuil, 1996.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n° 16, 1975.

ROBERT Marie, *Une longue tradition de discrédit*, dans *Une Histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Textuel, 2020.

SOLOMON-GODEAU Abigail, « Sous le prisme de l'identité sexuelle : un regard sur les femmes photographes », dans BRANNAN Beverly, *Qui a peur des femmes photographes ?* [catalogue d'exposition], Vanves, Hazan, 2015.

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, MARQUIE Hélène, projet de recherche *Genre, création artistique et matrimoine*.

Histoire des « Trente Glorieuses »

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, thèse de doctorat en sociologie sous la direction d'Henri Lefebvre, soutenue en 1966 à l'université Paris X-Nanterre, publié chez Gallimard en 1968

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1986.

CHESSEL Marie-Emmanuelle, *Histoire de la consommation*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2012, URL : <https://www.cairn.info/histoire-de-la-consommation--9782707171658.htm> [consulté le 20/04/2024].

FOURASTIE Jean, *La civilisation de 1960*, Paris, Presses universitaires de France, 1947.

FOURASTIE Jean, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

PAWIN Rémy, *Retour sur les « Trente Glorieuses » et la périodisation du second XX^e siècle*, Revue d'histoire moderne & contemporaine, vol. 60, n° 1, 2013, DOI : [10.3917/rhmc.601.0155](https://doi.org/10.3917/rhmc.601.0155).

Céline Pessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil (dir.), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, La Découverte, 2013

Pinaud Samuel, Pessis C., Topçu S., Bonneuil C. *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestations et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013, dans Revue Française de Socio-Économie, N° 13, 01/2014, URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-socio-economie-2014-1-page-297.htm>

Histoire du patrimoine

BERTHO Raphaële, GARRIC Jean-Philippe, QUEYREL François (dir.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Paris, éditions de l'Institut national d'histoire de l'art, 2013.

BOUILLON Marie-Ève, « “Faut-il tout garder ?” Patrimoine et archives photographiques », *Photographica*, n° 1, 2020, p. 110-129, DOI : [10.54390/photographica.228](https://doi.org/10.54390/photographica.228).

BORTOLOTTI Chiara, SAGNES Sylvie, « Daniel Fabre et le patrimoine », *L'Homme*, n° 218, 2016, p. 45-55, DOI : [10.4000/lhomme.28923](https://doi.org/10.4000/lhomme.28923).

CHALLINE Éléonore, ROUBERT Paul-Louis, « Introduction. Patrimoines photographiques, matière de l'histoire », *Photographica*, n° 1, 2020, URL : <https://devisu.inha.fr/photographica/145> [consulté le 10/05/2023].

COLLARD Claude, « Les images dans les bibliothèques », dans *Images à tous les étages : Fonds iconographiques et bibliothèques numériques*, Association BiblioPat, 5-6 novembre 2015, URL : https://www.bibliopat.fr/sites/default/files/je_2015_conference_de_caude_collard.pdf [consulté le 20/04/2024].

CORRIEU Mahélys, « Les fonds photographiques documentaires dans les institutions locales : un enjeu de conservation pour la mémoire », mémoire de master 1 en culture de l'écrit et de l'image, sous la direction d'E. Doulikaridou, ENSSIB, 2021.

DAVALLON Jean, « Comment se fabrique le patrimoine ? », *Sciences humaines*, hors-série n° 36, 2002, URL : https://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabriquer-le-patrimoine_fr_12550.html#:~:text=Jean%20Davallon&text=Comment%20les%20traces%20du%20passé,pensons%20tous%20à%20un%20héritage [consulté le 25/05/2023].

ETTER Anne-Julie, « Histoire et patrimoine », dans BERARD Reine-Marie, GIRAULT Bénédicte, RIDEAU-KIKOCHI Catherine (dir.), *Initiation aux études historiques*, Paris, Nouveau monde, 2020, URL : <https://lib.isiaccess.com/NUMPREMIUM/library> [consulté le 20/04/2024].

FABRE Daniel (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, DOI : [10.4000/books.editionsmsmh.3580](https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3580).

LE MEE Isabelle-Cécile, « Les archives photographiques de presse, pratiques comparées et enjeux méthodologiques », *In Situ*, n° 36, 2018, URL : [10.4000/insitu.17487](https://doi.org/10.4000/insitu.17487).

POULOT Dominique, « Tout patrimoine est contemporain », *Art et Contemporanéité, Première Rencontre Internationale de sociologie de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 1992.

POULOT Dominique, « La représentation du patrimoine des bibliothèques, XVI^e-XX^e siècle », dans ODDOS Jean-Paul (dir.), *Le Patrimoine. Histoire, pratiques et perspectives*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 1997.

POULOT Dominique, *Histoire, mémoire, patrimoine*, dans *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle. Du monument aux valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le Noeud Gordien », 2006, URL : <https://shs.cairn.info/une-histoire-du-patrimoine-en-occident-xviii-xxie-siecle--9782130551041?lang=fr> [consulté le 20/04/2024].

Protection et mise en valeur du patrimoine : recommandations techniques, Direction du livre et de la lecture, 1998.

Divers

CLAIRETTE, « Qui dort à la rue ? 1/2 », *L'Influx*, 25/09/2023, mis à jour le 03/11/2023, URL: <https://www.linflux.com/lyon-et-region/qui-dort-a-la-rue-1-2/> [consulté le 20/04/2024].

GRANGER Christophe, « Le monde comme perception », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 123 ? n° 3, 2014, DOI : [10.3917/vin.123.0003](https://doi.org/10.3917/vin.123.0003).

LE PAS DE SECHEVAL Anne, « Peinture de genre », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/peinture-de-genre/> [consulté le 07/05/2023].

« Représentation et non-représentation des Roms en Espagne et en France », *Sociétés & représentations*, vol. 45 ? n° 1, 2018.

LE ROUX Antoine, « “Tsiganes” et photographie : évolution des représentations d'un peuple mythifié au XX^e en France », mémoire de Master 2, ENS Louis-Lumière, 2014.

SILVESTRE Bertrand. « Éducation populaire et mouvements de jeunesse laïques à Lyon sous les mandats d'Édouard Herriot 1896-1957 », thèse de doctorat en histoire, sous la direction de L. Douzou, université Lumière Lyon 2, 2017.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Enfances buissonnières ou l'Ecole des Quatre Saisons



Figure 58 : Marcelle Vallet, [*Petite fille au bouquet de fleurs*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 003BIS N625

Figure 59 : Marcelle Vallet, [*Une leçon de harpe*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 005BIS N1783



Figure 60 : Marcelle Vallet, *Regards d'enfants*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 003BIS N642

Figure 61 : Marcelle Vallet, [*Une fille et un garçon se tiennent la main devant une palissade*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 004BIS N691

Les marchés aux puces



**Figure 62 : Marcelle Vallet, [*La cage du roi des vipères : Jean Nonin*], 1957-1959
photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 001BIS N033**



**Figure 63 : Marcelle Vallet, [*Pot à tabac à l'effigie d'Edouard Herriot*], s.d. photographie
négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 001BIS N140**



**Figure 64 : Marcelle Vallet, [*bradeur de vêtements*], s.d. photographie négative : noir et
blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 001BIS N216 C198**



**Figure 65 : Marcelle Vallet, [*un problème qu'on ose pas toujours regarder en face*, s.d.
photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 001BIS N025 C020**

Les villes, villages, châteaux



Figure 66 : Marcelle Vallet, [*Une toile d'araignée accrochée à un arbre à papillon*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1460

Figure 67 : Marcelle Vallet, [*champs d'olivier*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1435



Figure 68 : Marcelle Vallet, [*sans titre*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1257

Figure 69 : Marcelle Vallet, [*sans titre*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 005BIS N2034

Humour à Lyon



Figure 70 : Marcelle Vallet, *La tête à Toto*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 005BIS N1853 2 C617

Figure 71 : Marcelle Vallet, *[Scène comique avec un linge de maison]*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 005BIS N1853 2 C617

Les Fleuves et les Rivières - Bords de l'eau et Reflets



Figure 72 : Marcelle Vallet, *[Effets visuels sur l'eau]*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 005BIS N1838

Figure 73 : : Marcelle Vallet, *[Sans titre]*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1256 C1562

Gitans Manouches - cirque Kostich



Figure 74 : Marcelle Vallet, [*Zorka Kostich près des roulottes*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 006BIS N2222

Figure 75 : Marcelle Vallet, [*La chèvre Margueritte en représentation quartier des Gratte-Ciel*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 006BIS N2347

Le bidonville du Chaâba



Figure 76 : Marcelle Vallet, [*Une enfant et deux moutons*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1129 C437

Figure 77 : Marcelle Vallet, *Comme maman*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 004BIS N965 C426



Figure 78 : Marcelle Vallet, *Jour de lessive*, s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1107

Figure 79 : Marcelle Vallet, [*Un père et son nouveau-né*], s.d. photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1128 C438

Résonances, chez Morateur



Figure 80 : Marcelle Vallet, [*Séance de dédicace des "Eaux mêlées" de Roger Ikor à la Librairie Laproue (Prix Goncourt 1955)*], 29/12/1955, photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 002BIS N1128 C43

Figure 81 : Marcelle Vallet, [*Marcelle Auclair et Combet-Descombes chez Morateur*], 04/01/1957, photographie négative : noir et blanc, 6 x 6 cm. Lyon, BML, P0701 006BIS N2577 C1191

