

Plaidoyer pro photo

Voici, me semble-t-il, un «document» encore très peu utilisé par les historiens : mon propos est d'essayer de comprendre pourquoi, et de mesurer les conséquences de cette abstention. Et j'ai choisi trois photographies de Roscoff parce que je connais l'intérêt de Catherine Laurent pour ce lieu chargé d'histoire...

Les voies d'une analyse classique semblent toutes tracées avec la première photographie (fig. 1) : représentation du port avant les transformations profondes du ^{xx}e siècle, larmes sur le beau temps des charrettes à cheval, voire évocation d'un habitat aujourd'hui tellement transformé... C'est d'ailleurs – et cela a évidemment son mérite – la voie qu'empruntent les innombrables publications proposant un retour nostalgique sur telle ville ou tel bourg du temps passé, retour d'ailleurs plus souvent nourri de cartes postales dont la collecte est plus facile et plus courante.

Le tout petit corpus constitué ici nous interdit heureusement cette impasse : je m'avoue absolument incapable de localiser avec précision les lavandières au travail (fig. 2), et le photographe lui-même ne l'est peut-être pas plus. Constant Puyo, en effet, nous laisse une photographie extrêmement proche¹ (fig. 3) qui nous montre des femmes à la lessive dans une mare à quelques mètres d'une mer elle aussi constellée de voiles, cliché également daté de 1895 ou «vers 1895», à ceci près qu'il le localise «près de Penmarc'h». Sauf à imaginer une proximité de site extrêmement forte, on est bien contraint d'envisager l'erreur, et donc de considérer que la localisation géographique précise n'est pas un enjeu essentiel pour l'auteur.

Aurais-je voulu traiter de Roscoff que j'aurais, à vrai dire, choisi d'autres clichés, en utilisant la formidable enquête menée par le photographe Marc Rapilliard². Nous

¹ Cette photographie est reproduite en couverture de CROIX, Alain, LESPAGNOL, André (dir.), DOUARD, Christel (iconogr.), *Les Bretons et la mer. Images et histoire*, Rennes, Apogée/Presses universitaires de Rennes, 2005.

² Dans le cadre d'un travail collectif menant à la publication à l'automne 2011 de CROIX, Alain, GUYVARC'H, Didier, Rapilliard, Marc, *La Bretagne des photographes. Histoire de la construction d'une image, de 1841 à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes. Je remercie mes co-auteurs d'avoir bien voulu me laisser utiliser une petite part de cette enquête pour ce geste d'amitié à l'égard de Catherine Laurent.



Figure 1 – Puyo, Constant, *Le port de Roscoff*, vers 1900, Musée d'Orsay, Paris



Figure 2 – PUYO, Constant, *Roscoff* :
Lavandières en Bretagne, vers
1895, Musée d'Orsay, Paris

aurions ainsi pu disposer aussi bien de vues précisément localisables – par exemple, l'église de Roscoff – que de scènes de genre comme la pêche à la crevette ou la pêche à pied, toutes prises en 1857 par Charles Furne et Henri Tournier dans le cadre de leur *Voyage en Bretagne*³, de scènes de chargement de bateaux avec ou sans sacs d'oignons⁴, d'une très forte et émouvante «scène bretonne» signée par Madame Vickers⁵, une figure de la société roscovite du début du xx^e siècle, d'un remarquable autochrome figurant un groupe de pêcheurs essentiellement constitué d'enfants⁶, ou pourquoi pas de la pittoresque offre d'une langouste à un couple de touristes fortunés⁷, à moins que ce ne soit du Gorsedd des bardes en 1934⁸...

J'aurais ainsi pu donner les apparences d'une étude, bien pointilliste, du port léonard, en commettant l'erreur de sujet qui me semble au cœur du malentendu qui écarte trop d'historiens d'une exploitation de ces photographies : elles nous apportent certes, parfois, une documentation sur un lieu, mais elles nous livrent, bien plus, bien mieux, et toujours, une représentation qui dépend de la subjectivité du photographe et surtout de la perception de la Bretagne en son temps.

Évoquer la subjectivité du photographe est particulièrement indispensable quand il s'agit de Constant Puyo, pour deux raisons d'inégale importance. La première tient évidemment à son origine locale, puisque cet officier d'artillerie est originaire de Morlaix. Mais l'essentiel tient évidemment dans le rôle important tenu par Puyo

³ On trouve certaines de ces photographies au musée d'Orsay, mais aussi aux Archives départementales du Finistère, dans la sous-série 24 Fi. Le lecteur comprendra que, dans le cadre contraignant du présent volume, il n'a pas été possible de publier l'ensemble de la documentation.

⁴ J'en citerai trois, parmi d'autres : celle de l'agence Roger-Viollet publiée par Christian Bougeard dans *Gens de Bretagne (1880-1960)*, Paris, Le Chêne, 2009, p. 102, ainsi que par J. Borgé et N. Viasnoff dans *Archives de Bretagne*, Paris, Baland, 1979, p. 26-27 ; celle réalisée peut-être par Emmanuel Mangel du Mesnil vers 1880, conservée à l'Institut catholique de Paris et publiée dans l'ouvrage d'A. Croix, D. Guyvarc'h et M. Rapilliard déjà cité ; et l'autochrome de Jules Gervais-Courtellemont conservé dans les Archives de la National Geographic Society à Washington sous le titre *Roscoff ships wait to be sent to England with food*, bel exemple des légendes souvent approximatives et imprécises accompagnant les photographies «bretonnes» de cette collection.

⁵ La photographie a saisi deux femmes occupées à tirer l'eau d'un puits. Le cliché figure dans les archives de la Société française de Géographie, et sera publié dans l'ouvrage d'A. Croix, D. Guyvarc'h et M. Rapilliard, déjà cité.

⁶ On peut consulter la reproduction de cette photographie de Georges Chevalier, légendée «Finistère, Roscoff, le départ pour la pêche, M. Masson fils avec son équipe de marins pêcheurs, 6 avril 1920», dans BOULOUCH, Nathalie (dir.), *Voyager en couleurs. Photographies autochromes en Bretagne (1907-1929)*, Rennes, Apogée, 2008, p. 8, ainsi que dans *Voyages en Bretagne, 1900-2000*, Rennes, Ouest-France, 2007, p. 57.

⁷ Photographie publiée par Guy Prigent dans *Mémoire de la pêche*, Rennes, Apogée, 2007, p. 105.

⁸ Photographie de Raphaël Binet, Musée de Bretagne, Rennes, publiée dans le catalogue édité par le musée lors de l'exposition consacrée à Anne Catherine et à Raphaël Binet, *Deux photographes en Bretagne, Anne Catherine, Raphaël Binet. Les collections photographiques du Musée de Bretagne*, Rennes, Musée de Bretagne, 1983, p. 71.

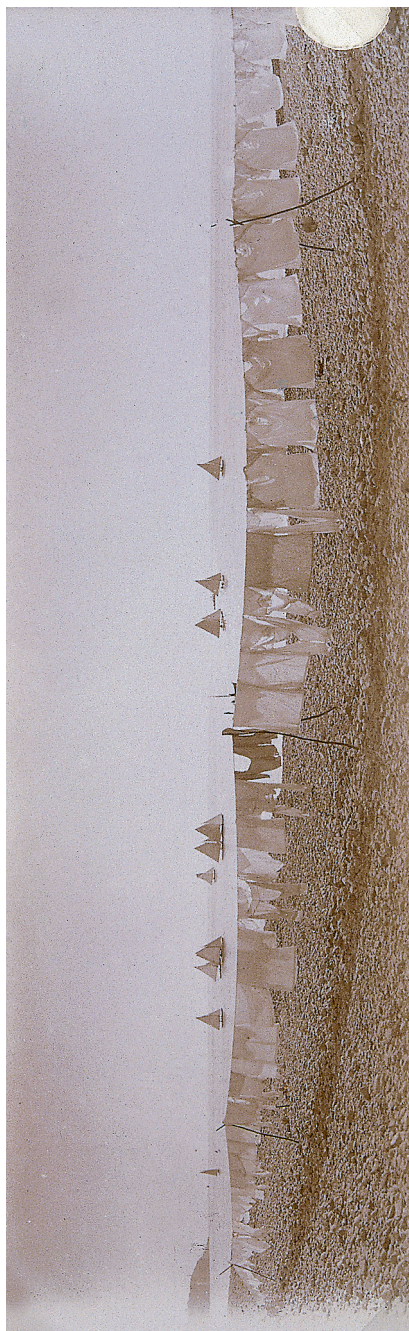


Figure 3 – Puyo, Constant, *Roscoff, plage avec bateaux et linge qui sèche*, 1895, Musée d'Orsay, Paris

dans l'histoire de la photographie, et plus précisément dans son évolution artistique. Il y a chez lui, comme chez la plupart des amateurs éclairés, le refus de la vulgarisation de la photographie permise par les immenses progrès techniques des années 1880 : la mise sur le marché, en 1880, de plaques négatives prêtes à l'emploi, à l'aide de gélatino-bromure d'argent, et leur sensibilité inégale, a libéré les photographes de la contrainte de temps de pose parfois très longs, les a libérés aussi du trépied jusque-là indispensable. L'amélioration des objectifs et l'invention du film souple au nitrate de cellulose, dans les années 1880 toujours, a permis la diffusion de boîtiers simples à manier, à l'exemple de celui que Nadar fils met sur le marché en 1887, le *Détective*, dont la désignation, *Express*, indique bien la nouveauté du maniement. George Eastman fait de même en 1888 avec le Kodak, et de nombreuses copies accentuent le tournant. Un peu plus tard encore, le *Vérscope* Richard popularise la vue stéréoscopique.

La réaction de ceux qui se considèrent comme des artistes est d'impulser la création de ce qui est le premier mouvement artistique lié à la photographie, le pictorialisme, dont Puyo est, avec le Parisien Robert Demachy, le principal inspirateur français. Et c'est justement au tout début des années 1890 que le pictorialisme s'impose : l'exposition de Vienne – considérée comme fondatrice – se tient en 1891, Puyo et Demachy créent en 1894 le Photo-Club de Paris, et Puyo toujours co-signe en 1896 des *Notes sur la photographie artistique*.

La tentation est donc grande de faire de ces photographies des œuvres d'art, paralysant ainsi un peu plus les historiens déjà peu formés au travail sur l'image. En réalité pourtant, le pictorialisme ne semble pas avoir exercé de réelle influence en Bretagne, au-delà de quelques éminents photographes. Il s'est traduit, concrètement, avant tout par un travail parfois extrêmement complexe sur le négatif et au moment du tirage des épreuves (estompages, grattages, etc.), hors de portée du commun des photographes. Les effets les plus spectaculaires, à l'exemple du «ton sanguine» de certains tirages de Robert Demachy, ne correspondent en réalité qu'à un simple effet de virage, bien modeste au regard des réelles prouesses techniques d'un photographe de ce niveau, qui œuvre avant tout à l'intention des salons photographiques internationaux qui lui réservent une place de premier plan. Il demeure de ces efforts des tirages parfois remarquables, très travaillés (retouches, recadrages, parfois inversion du cliché), et le goût affirmé de Puyo pour les panoramiques, une originalité qu'illustrent bien les trois exemples présentés. Mais nous avons bien affaire à des «documents» ordinaires, la qualité artistique n'en étant qu'une dimension.

La vraie question est donc celle de la très faible utilisation de ces photographies par les historiens⁹. On relève certes, depuis une quinzaine d'années¹⁰, la publication

⁹ Et géographes aussi, puisqu'il faut citer le remarquable ouvrage de LE DU-BLAYO, Laurence, *Le paysage en Bretagne. Enjeux et défis*, Plomelin, Palantines, 2007.

¹⁰ Un peu plus même si l'on prend en compte le précurseur *Archives de Bretagne*, déjà cité.

d'ouvrages historiques dans lesquels la photographie occupe une place qui dépasse celle de la simple illustration superficielle. C'est le cas, notamment, de la petite collection des éditions Apogée associées aux Presses universitaires de Rennes, *Images et histoire*, dont l'originalité tient au fait que le document iconographique est le point de départ du travail de l'historien, la rédaction du texte intervenant dans un second temps. C'est le cas, aussi, d'une série de monographies de villes ou de terroirs publiées par les éditions Palantines, avec une illustration photographique d'une qualité qui ne me semble pas connaître de précédent en Bretagne. Et c'est le cas, bien entendu, d'un certain nombre de publications isolées, à l'exemple des *Gens de Bretagne* de Christian Bougeard, qui se distingue par la qualité du travail de légendage des photographies¹¹. Un pas indiscutable a ainsi été franchi, mais il est loin d'être décisif, puisque ces publications coexistent avec un flot de reproductions de cartes postales anciennes de qualité extrêmement inégale – certaines jouant ostensiblement sur le caractère «folklorique» des cartes postales les plus caricaturales du début du xx^e siècle –, ce qui contribue évidemment à donner une image négative du travail sur la photographie.

De toute manière, même les meilleurs de ces travaux n'ont pas pour ambition une étude de la photographie au même titre que celles auxquelles nous sommes rodés en matière de documents écrits. Et ce n'est évidemment pas plus l'objectif des travaux portant sur un photographe, dans une optique de valorisation de l'œuvre – il s'agit le plus souvent de catalogues d'expositions¹² –, ni celui des ouvrages publiés par les photographes eux-mêmes, qui tentent ainsi, légitimement, de faire connaître leur œuvre.

Quelques exceptions indiquent pourtant qu'un tournant est, peut-être, en train de s'amorcer, et au minimum qu'une voie existe. L'ouvrage collectif mené par Nathalie Boulouch sur les autochromes à sujet breton utilise ainsi habilement un objet séduisant, les premières photographies en couleurs réalisées entre 1907 et 1929, pour proposer une réelle mise en contexte artistique, technique et historique, avec la limite évidente et assumée que le procédé de l'autochrome n'a concerné que très peu de photographes, tous ou quasiment tous extérieurs à la Bretagne, et que les clichés réalisés, non reproductibles, n'ont eu alors qu'une diffusion extrêmement restreinte. On peut donc considérer qu'il s'agit d'une remarquable et pionnière étude, mais portant sur une infime part de la «production photographique bretonne». Et l'on pourrait, dans le même type d'approche monographique, relever aussi la série d'articles documentés que la revue *ArMen* consacre à quelques-uns des premiers

¹¹ On pourrait le rapprocher de l'ouvrage de GUESDON, Yann, *Argoat. La vie rurale en Bretagne (1900-1950)*, Plomelin, Palantines, 2007, qui utilise exclusivement les fonds de l'agence Roger-Viollet quand celui de C. Bougeard utilise presque exclusivement ceux de la photothèque Hachette.

¹² En relevant toutefois la notable exception de BEAULIEU, François de, *Cent ans de photos en Bretagne. Archives Jos Le Doaré*, Douarnenez, Le Chasse-Marée/ArMen, 2000.

photographes de la Bretagne¹³, et bien entendu l'exceptionnel catalogue que le Musée départemental breton de Quimper a consacré aux pionniers de la photographie en Bretagne¹⁴.

Dans une perspective profondément différente, Corinne Jeaneau et Gérard Berthelom ont publié une étude¹⁵ qui, malgré ses limites, retient l'attention : à partir d'un corpus hétéroclite mais très riche, ils nous proposent ce qui se rapproche d'une histoire de la photographie en Bretagne au XIX^e siècle. Il manque trop souvent à cet ouvrage de collectionneur, me semble-t-il, une dimension historique, mais son caractère précurseur est indiscutable.

Il existe donc, oui, de premières études, et même quelques recherches scientifiques encore confidentielles¹⁶, mais nous sommes loin de ce que permet et demande l'exceptionnel fonds documentaire disponible. Il n'existe – et c'est révélateur – aucun instrument de travail en ce domaine, mais quelques exemples peuvent donner une idée du travail de recherche qui nous attend. L'enquête de Marc Rapilliard, déjà évoquée, exploite par exemple plus d'une centaine de fonds, publics et privés, bretons évidemment mais aussi nationaux – et pas seulement à Paris ! –, et au-delà allemands, britanniques, belges, américains et canadiens, et cette enquête ne prétend aucunement à l'exhaustivité : bien au contraire, elle a permis de localiser des fonds encore totalement inexplorés. À l'échelle simplement régionale, c'est déjà au bas mot par centaines de milliers – plus d'un million sans aucun doute – que les photographies attendent les chercheurs : le Musée de Bretagne à Rennes détient 500 000 clichés à lui seul, cartes postales comprises, les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine près de 100 000, celles du Finistère 34 000, et les Archives municipales de Lorient, qu'on aurait tort de ne pas attendre à si belle fête, 120 000¹⁷... Encore ce sondage

¹³ En particulier BEAULIEU, François de, «1859. Premières photos en Bretagne», *ArMen*, n° 80, octobre 1996, p. 12-17, et FERMIN, Henri, «Un gentleman photographe. De Dinard à Nantes, en bateau durant l'été 1869», *ArMen* n° 123, août 2001, p. 30-39. La revue a publié au total, en 1986 puis entre 1995 et 2001, sept articles consacrés à la photographie ancienne, et elle a poursuivi la démarche en l'appliquant à des photographes contemporains, avec une vingtaine d'articles en 1987, 1991 puis, régulièrement, depuis 2007.

¹⁴ *La Bretagne en relief. Premiers voyages photographiques en Bretagne*, Quimper, Musée départemental breton, 2000.

¹⁵ *Photographes du 19^e siècle. Les nouveaux imagiers de la Bretagne*, Spézet, Coop Breizh, 2006.

¹⁶ Car inédites : ainsi la thèse de CHMURA, Sophie, *Espace bâti, urbanisme et patrimoine à Rennes (18^e-21^e siècles) : représentations et images*, 2007, et le mémoire de maîtrise de PLANCHET, Sophie, *Amédée Fleury, artisan photographe à Luitré (1896-1958). Regards sur le monde rural du pays de Fougères et des environs*, 1998, ces deux travaux soutenus à l'université Rennes 2.

¹⁷ Ce sont là simples exemples, et aucunement un classement ! Mais il est peut-être révélateur que certaines institutions n'aient à ce jour aucune idée un tant soit peu précise de l'ampleur de leur collection. Je saisis l'occasion pour saluer la gentillesse de l'accueil et l'efficacité des documentalistes des Archives départementales du Finistère et des Archives municipales de Lorient.

ne tient-il pas compte des archives diocésaines et de celles des congrégations¹⁸, ni des fonds familiaux qui constituent une «réserve documentaire» probablement énorme : le simple bruit, pourtant très discret, du chantier actuellement ouvert sur les photographes de la Bretagne a ainsi fait surgir deux collections privées de photographies sur plaques de verre...

Pourquoi, alors, cette timidité collective des historiens ? Je ne prétends aucunement apporter l'explication irréfutable, mais avancer des pistes qui, peut-être, pourraient contribuer à faire avancer les choses.

La première explication, facile et désormais en partie vraie seulement, tient aux freins de la formation d'historien : nous ne sommes pas habitués, pour la plupart, à utiliser les fonds des musées, pas très habitués non plus à utiliser l'image. La première affirmation ne tient guère : les archives aussi détiennent de très nombreux documents. Et la seconde est de moins en moins vraie.

Une deuxième explication tient à certaines faiblesses de la documentation : combien de photographies dont nous ignorons l'auteur et, surtout, que nous ne pouvons ni localiser ni même dater autrement qu'en présumant¹⁹ ! Alors que bien évidemment, pour la période concernée des derniers 170 ans, abondent les documents écrits qui ne souffrent pas de ces faiblesses. De même ne connaissons-nous que rarement les motivations du photographe, et ne mesurons-nous que plus rarement encore l'audience réelle d'une photographie, et même tout simplement sa réception, à supposer qu'elle ait été diffusée²⁰. Ce sont là, objectivement, des entraves importantes au travail de l'historien, mais elles relèvent à mon sens de l'héritage, parfois inconscient, d'une conception de l'histoire très – bien trop – positiviste. Je puis, sur ce point précis, témoigner, puisque je me suis heurté exactement au même type de difficulté voici quarante ans en prétendant utiliser comme source aussi bien les relevés de folkloristes que des textes de chansons ou de pièces de théâtre dont nous connaissons, au mieux, la date de collecte, mais quasiment jamais une date de composition d'autant plus fragile en outre que ces textes avaient connu de nombreuses évolutions et interpolations. J'ai alors proposé d'inverser le propos classique de l'historien, et de me demander s'il était possible de réaliser une histoire «totale» en se privant de ce type de sources et du regard spécifique qu'elles apportaient

¹⁸ Pour lesquelles nous disposons désormais d'un très précieux guide : CELTON, Yann, avec la collaboration de Georges PROVOST, *Archives de l'Église catholique en Bretagne. Guide des sources privées de l'histoire du catholicisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

¹⁹ Je n'oublie pas la question cruciale du classement et très certainement, pour ce type de fonds, de la numérisation. Mais, outre que nombre de conservateurs ont anticipé en ce domaine les curiosités des chercheurs, les efforts nécessaires accompagneront, je n'en doute pas, la croissance de la demande.

²⁰ Je reprends ici une réflexion menée par Didier Guyvare'h dans le cadre de notre travail commun, citée plus haut.

sur la mort, qui était alors mon terrain de recherche. Et, à partir d'une réponse évidemment négative à cette question, il ne s'agissait plus que d'élaborer des instruments critiques et des méthodes adaptées à la faiblesse de la source, exactement comme le font les historiens médiévistes ou, dans un autre registre, les archéologues²¹. Il me semble, avec le recul, que les propositions alors formulées n'ont pas été rejetées. Et je crois qu'elles pourraient s'appliquer à ces masses de photographies «anonymes, non datées, non localisées»...

Cette position renvoie, évidemment, à une troisième explication de la timidité historienne. Faire de tels choix méthodologiques, affronter de tels risques techniques, ne peut être justifié que par un intérêt historique suffisamment important, et donc par la formulation d'un questionnement fort. Or ce questionnement me semble exister ici, autour de la question des représentations de la Bretagne. Pour cette période de 1840 à nos jours, nous disposons de l'écrit sous de multiples formes, nous disposons d'un certain nombre d'images imprimées et d'œuvres d'art, nous commençons à disposer d'études sur la chanson, mais nous ne savons pas comment un média aussi important que la photographie a pu à la fois refléter les idées acquises sur la Bretagne et contribuer à les renforcer ou, parfois, à en édifier d'autres. Pire même, dans certains cas au moins, nos impressions sont fausses. J'en suis convaincu, en particulier, dans le cas des cartes postales, dont la diffusion par millions a contribué à construire un pan essentiel de l'image de la Bretagne depuis plus d'un siècle : je pense que nous avons de ces cartes postales une vision caricaturale, imposée par la reproduction très largement répandue des plus «pittoresques», alors que la souplesse de leur fabrication dans les premières années du xx^e siècle a permis de livrer une image d'une justesse sans doute inégalée. Et je suis convaincu, aussi, que les photographes, dans leur immense majorité, et pas seulement pour les légitimes raisons commerciales de bon nombre d'entre eux, ont joué un rôle essentiel dans la construction de l'image maritime de la Bretagne, contribuant ainsi à nous faire largement oublier les réalités rurales et amplifiant donc la réalité du basculement démographique et économique vers la ville et la côte.

Le choix de Puyo et de Roscoff n'était donc pas dû au hasard, on s'en doute bien, tout comme le lecteur a compris qu'il n'était certainement pas l'essentiel de mon propos : je voudrais tant avoir contribué à convaincre qu'un immense et fécond chantier nous attend, celui de l'exploitation historique des trésors iconographiques contemporains qui dorment dans tant de cavernes d'Ali Baba...

Alain CROIX
historien

²¹ Voir CROIX, Alain, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles. La vie, la mort, la foi*, 2 vol., Paris, Maloine, 1980-1981, 1571 p.