

Université Toulouse Jean Jaurès

UFR d'histoire, arts et archéologie

Département documentation, archives, médiathèque et édition

Autour du cliché : étude du fonds photographique d'Eugène Trutat, entre récit archivistique, enjeux de documentation et médiation patrimoniale.

Angèle REGOURD

Volume 1 : texte et bibliographie

Mémoire présenté pour l'obtention du Master I Information-Documentation
sous la direction de Mme Frédérique Gaillard

Juin 2025



Illustration : Ego (Eugène Trutat).

Auteur : Eugène Trutat.

© Bibliothèque nationale de
France, Domaine public, via
Wikimedia Commons

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement ma tutrice de stage, Lisa Cocrelle, pour m'avoir accompagnée et conseillée pendant ces deux mois au sein de la photothèque du Muséum, et sans qui cette expérience n'aurait pas été aussi épanouissante.

Je remercie ensuite Frédérique Gaillard, pour son accompagnement et ses précieux conseils lors de la rédaction de ce mémoire.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance envers ma famille, pour leur présence attentive, leurs conseils et relectures.

Enfin, je voudrais dire ma solidarité envers mes amis et collègues de promotion de master 1, dont la présence fut un soutien moral infiniment important au cours de cette année d'études.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION.....	6
PARTIE I : Présentation du Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse et de la photothèque.....	9
1. Le Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse.....	10
a. L'histoire du Muséum.....	10
b. Ses missions et son fonctionnement.....	11
c. Un bref point d'actualité du Muséum en 2025.....	11
2. La photothèque du Muséum.....	12
a. Présentation : Histoire, missions.....	12
b. Les fonds photographique de la photothèque.....	14
c. Missions et projet de stage : le traitement archivistique des enveloppes de plaques de verre du fonds Eugène Trutat.....	19
PARTIE II : Comprendre le cliché photographique : au croisement de l'image et de l'objet.....	24
1. Photographies et institutions : le regard sur la matérialité photographique.....	25
a. Histoire des considérations et représentations du cliché photographique.....	25
b. L'évolution du statut de la photographie dans les institutions muséales.....	27
c. Enjeux de conservation matérielle face à la fragilité des supports.....	30
2. La matérialité comme témoin des pratiques passées.....	32
a. Documenter pour raconter la genèse du cliché.....	32
b. La biographie du cliché photographique à travers ses annexes : les enveloppes de plaques de verre.....	33
c. Étiquettes, éditions, annotations : traces d'histoires individuelles et institutionnelles	41
PARTIE III : Documenter la matérialité avec le numérique : apports des outils de gestion patrimoniale.....	48

1. Vers des méthodologies et technologies de documentation augmentées.....	49
a. Complémentarité entre description physique et données numériques.....	49
b. Le tournant numérique dans la valorisation : de la vitrine au web.....	50
2. Application de la méthode sur Keepeek.....	52
a. Associations sur Keepeek.....	52
b. La collection de plaques de projection d'E. Trutat : son potentiel sur le web sémantique ?.....	57
c. Visibilité et accessibilité des données : interface et ergonomie.....	59
PARTIE IV : Repenser la valorisation de la photographie ancienne à l'ère contemporaine.....	61
1. De la conservation à la médiation : une mutation des représentations au service de la matérialité photographique.....	62
a. Modélisations 3D d'objets photographiques.....	62
b. Fac-similés : quels usages, quelles limites ?.....	64
c. Scénographies immersives et narrations multimodales, de nouveaux outils de médiation dans les musées.....	65
2. Valoriser, ou porter de nouveaux regards sur la matérialité photographique.....	68
a. Appropriations artistiques contemporaines.....	68
b. Élargir le champ de vision : raconter l'histoire des "écosystèmes matériels" de la photographie.....	70
CONCLUSION.....	74
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	76
BIBLIOGRAPHIE.....	78

INTRODUCTION

Depuis la fin des années 1990, la photographie numérique s'impose comme la norme, et entraîne le déclin des procédés argentiques. Cette transition technologique s'est accompagnée d'une transformation profonde de notre rapport au médium photographique. Alors que notre époque témoigne de la circulation massive de l'image dématérialisée sur internet, et cela via une multiplicité d'écrans en deux dimensions, ce phénomène est couplé d'une perte progressive de notre lien individuel et intime avec les images, qui elles nous appartiennent de moins en moins. Alors, comment réhabiliter ce rapport matériel à la photographie à l'heure du numérique ? Comment réinventer une expérience photographique qui mobilise le corps, le regard, la mémoire, et non plus seulement le flux visuel ? Ces questionnements furent ceux de Lisa Cocrelle, responsable de la photothèque du Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, et de moi-même qui eut la chance de pouvoir travailler pendant deux mois sur les fonds de la photothèque. Cette immersion dans une institution scientifique patrimoniale, riche d'un fonds photographique ancien exceptionnel, m'a permis de confronter des enjeux de recherche à des pratiques archivistiques concrètes, tout en contribuant à une mission de valorisation à visée scientifique.

Au-delà de l'argentique, c'est donc sur les procédés photographiques anciens que portera cette étude, et plus précisément sur le fonds photographie d'Eugène Trutat. On entend par « anciens » les procédés utilisés depuis le début de la photographie en 1839 - avec le daguerréotype et le calotype – jusqu'à l'apparition et la généralisation du film argentique souple dans les années 1920-1930. La période des procédés anciens se caractérise notamment par l'usage de supports rigides ou artisanaux, d'émulsions chimiques préparées manuellement, et d'une grande diversité de techniques. Ainsi, la forte dimension matérielle des procédés anciens témoigne d'une période où la photographie relevait encore d'une expérience technique et chimique, et bien moins d'une réinvention esthétique et artistique. En cela, le fonds photographique d'Eugène Trutat en partie conservé au Muséum constitue un exemple emblématique de ces patrimoines techniques et visuels, car la masse de clichés produits par

Trutat – qui se compte en milliers – constitue autant de traces matérielles d’une pratique scientifique ancrée dans son époque.

Ainsi, nous nous appliquerons à répondre dans cette étude à une problématique générale : À travers le cas du fonds photographique Eugène Trutat, quelles méthodes et dispositifs archivistiques permettent aujourd’hui de renouveler la valorisation d’un fonds photographique ancien dans une perspective patrimoniale et matérielle ?

Notons que cette interrogation s’appuie sur une distinction essentielle entre image photographique et cliché photographique. Tandis que l’image désigne le résultat visuel perçu, le cliché renvoie au support original de l’enregistrement, généralement un négatif, porteur de caractéristiques physiques et techniques propres.

La notion de matérialité photographique sera par conséquent au cœur de notre réflexion, c’est pourquoi il est important de la définir dans sa pluralité de sens. D’une part, la matérialité photographique désigne l’ensemble des dimensions physiques, techniques et culturelles qui donnent corps à une image. Loin d’être immatériel, le cliché photographique est un objet tangible puisqu’il présente un support, une texture, un format, et des traces d’usage qui influencent sa perception et son statut. Cette notion est aussi le produit d’un procédé technique : les matériaux employés (papier, verre, métal, sels d’argent, gélatine, encre, etc) déterminent une esthétique, une durabilité ainsi qu’une valeur patrimoniale prêtée à un objet donné. D’autre part, la matérialité photographique comprend une relation sensible et sociale. Entre inscriptions manuscrites, traces de manipulation, mises en album, ces éléments contribuent à l’écriture de l’histoire vécue des objets. L’image photographique circule, s’échange, se conserve, et tous ces gestes renforcent sa valeur affective.

Ce mémoire adoptera une approche à la fois théorique, historique et appliquée. Il s’ancre dans l’étude d’un terrain institutionnel concret – celui de la photothèque du Muséum de Toulouse – et mobilise des savoirs issus des sciences de l’information, de la muséologie et de l’histoire de la photographie. Le traitement archivistique du fonds Trutat est ici envisagé comme une porte d’entrée vers une réflexion plus large sur la documentation, la transmission et la mise en valeur de sa matérialité photographique.

Ce développement s’organisera en quatre parties. Nous ferons dans un premier temps une présentation du Muséum d’Histoire naturelle de Toulouse et de sa photothèque ainsi que

des missions qui m'y furent confiées. Nous introduirons le fonds photographique étudié et le cadre du projet de stage mené autour du traitement archivistique des documents issus du fonds Trutat.

Dans un second temps, nous proposerons une approche théorique et historique du cliché photographique en tant qu'objet physique. Cette partie s'attardera sur les évolutions du regard porté sur la photographie par les institutions, et à travers le cas concret du fonds Trutat, comment documenter la matérialité d'un corpus photographique témoigne des pratiques passées.

Dans une troisième partie, nous interrogerons les possibilités offertes par les outils numériques en termes de documentation et de valorisation de la matérialité photographique. À travers l'exemple de la plateforme Keepeek, cette section mettra en lumière la manière dont les interfaces et les métadonnées associées permettent – ou non – de restituer la richesse matérielle des collections.

Enfin, nous élargirons notre réflexion sur l'analyse de pratiques contemporaines de valorisation de la photographie ancienne, qui envisagent les usages patrimoniaux, scientifiques, muséographiques ou artistiques permettant de réactiver l'attention portée à la matérialité photographique.

PARTIE I : Présentation du Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse et de la photothèque

Le Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse conserve l'un des fonds photographiques patrimoniaux les plus riches et singuliers du paysage muséal français. Parmi ces ensembles, le fonds Eugène Trutat occupe une place centrale, tant par son ampleur que par la variété des thématiques scientifiques et documentaires qu'il explore. Mon stage au sein de la photothèque du Muséum m'a offert l'opportunité de participer activement à l'analyse, au traitement, et à la valorisation de ce fonds. Le projet ayant fait l'objet de mon travail de recherche appliquée s'est inscrit dans une dynamique de continuité du travail entamé depuis les années 2000 autour de la redécouverte et de la numérisation du fonds Trutat. Une présentation de cette institution emblématique et de sa photothèque s'imposent donc dans cette première partie, afin de mieux comprendre les enjeux institutionnels, patrimoniaux et culturels dans lesquels s'inscrivait mon projet de stage.

1. Le Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse

a. L'histoire du Muséum

Le Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, deuxième plus grand muséum de France après celui de Paris, est une institution emblématique de la ville rose. Labellisé « Musée de France », il incarne un lieu de savoir, de transmission et de réflexion sur les relations entre l'Homme, la Nature et l'Environnement. Avec plus de 2,5 millions de spécimens, il se positionne comme un acteur majeur de la culture scientifique en France. Les collections qui y sont exposées sont réparties sur 6 000 m² d'espace d'exposition,

L'histoire du Muséum débute en 1796, lorsque le naturaliste Philippe-Isidore Picot de Lapeyrouse se voit confier les anciennes dépendances du monastère des Carmes Déchaussés, réquisitionnées pendant la Révolution. Il y établit un jardin botanique et un espace pour conserver les collections de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse. À l'origine réservé aux naturalistes, ce lieu devient accessible au public en 1865 sous l'impulsion d'Édouard Filhol, premier directeur du Muséum. Une innovation majeure de l'époque est la création de la « Galerie des cavernes », premier espace muséographique dédié à la Préhistoire, enrichi par le travail de personnalités telles qu'Émile Cartailhac, Jean-Baptiste Noulet et Eugène Trutat. Cette galerie, renommée à plusieurs reprises, contribue à la renommée internationale du Muséum en appuyant les théories sur l'origine préhistorique de l'Homme.

En 1997, le Muséum ferme ses portes pour une refondation complète. Après onze ans de travaux, il rouvre en 2008 avec des espaces modernisés, intégrant des applications interactives et conservant une partie de l'ancien cloître. Cette rénovation offre au public une expérience immersive et interactive, renforçant le rôle du Muséum comme lieu de partage et de découverte.

b. Ses missions et son fonctionnement

Dirigé depuis 2011 par le paléontologue Francis Duranthon, le Muséum s'appuie sur une équipe d'environ 150 personnes réparties en six services : Collections, Médiation, Saison Culturelle, Expositions, Jardins du Muséum et Bibliothèques, Documentation et Photothèque. Ces services collaborent pour transmettre des connaissances culturelles, scientifiques et techniques à un large public.

Depuis 2015, le Muséum est rattaché à Toulouse Métropole et intégré au réseau de la Direction de la Culture Scientifique, Technique et Industrielle (DCSTI), aux côtés du Quai des Savoirs, de la Cité de l'espace, de l'Envol des Pionniers et d'Aeroscopia. Ce réseau vise à diffuser la culture scientifique et technique à l'échelle métropolitaine.

Le Muséum définit ses missions autour de quatre axes principaux : valoriser le patrimoine et le savoir-faire, éveiller la curiosité et l'esprit critique, partager les savoirs pour une culture accessible à tous, et sensibiliser aux relations Homme-Nature-Environnement. Ses collections couvrent des disciplines variées telles que l'ethnologie, la zoologie, la botanique, la paléontologie, la minéralogie, l'archéologie, la Préhistoire et l'entomologie.

L'exposition permanente, intitulée « Un voyage au cœur du Vivant », propose un parcours en cinq espaces : la Terre, le Vivant, la vie dans le temps, les besoins de l'Homme et « Quelle vie demain ? ». Ce parcours vise à susciter la réflexion sur notre relation avec la planète et à intégrer les sciences dans une vision décloisonnée de la Nature.

c. Un bref point d'actualité du Muséum en 2025

En 2025, le Muséum continue de dynamiser la culture scientifique à Toulouse et au-delà. On compte parmi ses événements importants :

- L'exposition « Géants » : jusqu'au 29 juin 2025 : cette exposition met en lumière huit créatures gigantesques du Cénozoïque, comme le Paraceratherium, le plus grand mammifère terrestre connu, et le Gastornis laurenti, un oiseau géant découvert près de Toulouse.

- Les Nuit européennes des musées : le 17 mai 2025, le Muséum a proposé une soirée spéciale autour des géants, avec des animations, des jeux et la possibilité de passer une nuit au sein même du Muséum.
- Les Rendez-vous aux jardins 2025 : les 7 et 8 juin, le Muséum participe à cet événement national avec des activités autour du thème « Jardins de pierres – pierres de jardins », incluant des ateliers, des balades botaniques et des visites guidées dans ses différents jardins.

En termes de fréquentation, le dernier rapport d'activité de 2023 du Muséum¹ a accueilli 303 000 visiteurs en 2023, soit une augmentation de 10 % par rapport à 2022, ce qui témoigne de son attractivité croissante.

Enfin, le Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse poursuit ses efforts en matière de recherche et de développement, à travers des collaborations scientifiques locales, nationales et internationales, telles que les missions ethnographiques en Amazonie² ou le projet participatif COLL-AB avec le Bénin³, qui contribuent à la conservation et à la valorisation de ses collections. Le Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse s'affirme ainsi comme un lieu incontournable pour comprendre les enjeux contemporains liés à la biodiversité, à l'environnement et à notre place dans le vivant, en alliant rigueur scientifique et accessibilité pour tous les publics.

1 Rapport d'activité de 2023, disponible sur : https://www.toulouse-team.com/sites/www.toulouseatout.com/files/atoms/files/rapport-activite-2023.pdf?utm_source=chatgpt.com

2 Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse. [en ligne]. Disponible sur : [Muséum de Toulouse](#)

3 PARTICIP'ARC. COLL-AB. Collaborations – Collections d'Abomey et du Bénin. *Particip'Arc* [en ligne] Disponible sur : <https://www.participarc.net/projets/coll-ab-collaborations-collections-d-abomey-et-du-benin>

2. La photothèque du Muséum

a. Présentation : Histoire, missions

Pendant la fermeture des portes du Muséum de 1990 à 2008 pour rénovations, la direction de l'établissement entreprend de gérer, numériser et conserver l'ensemble des fonds photographiques présents au Muséum, alors composés de plus de 17 000 images, et dont la majeure partie sont issus de l'œuvre d'Eugène Trutat, ancien conservateur du Muséum. Avec Frédéric Ripoll, chargé de la conservation et de la numérisation du fonds Trutat, Frédérique Gaillard crée la photothèque du Muséum, dont elle sera responsable de 2010 à 2021. Au cours de cette période, Frédérique Gaillard a mené une politique d'acquisition visant à enrichir les collections de la photothèque, et elle a œuvré à la mise en place d'un outil de Digital Asset Management pour la centralisation et la gestion de tous les médias produits au sein du Muséum.

Rattachée au pôle « Patrimoine » du service Bibliothèques, Documentation et Photothèque dirigé par Audrey Bonniot, la photothèque du Muséum s'inscrit dans une dynamique de conservation, de gestion et de valorisation des fonds photographiques patrimoniaux, modernes et contemporains. Depuis la refonte de l'établissement, les collections documentaires et photographiques sont régulièrement enrichies, dans une logique de diffusion en cohérence avec les missions scientifiques et culturelles du Muséum.

Si la photothèque n'est pas ouverte au public, à la différence de la bibliothèque Émile Cartailhac et de la médiathèque jeunesse *Pourquoi pas ?...*, elle ne constitue pas moins un outil stratégique central dans le fonctionnement du Muséum. Ces deux espaces accessibles directement depuis les salles d'exposition du premier étage offrent au public un lieu de médiation documentaire et de transmission des savoirs, en lien avec les grandes thématiques portées par l'institution : Sciences de la Vie et de la Terre, Préhistoire, ethnologie, relations de l'Homme avec l'Environnement, et photographie. En coordination avec les médiateurs scientifiques, les six bibliothécaires et documentalistes du service assurent l'accueil, l'accompagnement à la recherche documentaire et l'animation de ces espaces de lecture. Les

collections mises en valeur s'articulent avec la programmation culturelle du Muséum (expositions temporaires, conférences, lectures) et sont gérées via le système de gestion SYMPHONY.

En parallèle, la photothèque assure donc, également sous l'autorité d'Audrey Bonniot, la conservation matérielle et numérique des fonds photographiques et multimédias, dont la base de données est administrée au sein de la solution de Digital Asset Management (DAM) Keepeek. Environ 150 000 médias y sont aujourd'hui recensés, accessibles selon une politique rigoureuse de classement, de diffusion et de partage. L'administration fonctionnelle de l'outil inclut la gestion des droits d'accès et des workflows, le paramétrage des notices et champs descriptifs, l'élaboration des thésaurus associés, ainsi que le suivi de l'évolution des standards techniques de conservation numérique.

La photothèque assure également un rôle transversal, à l'interface des enjeux patrimoniaux, administratifs, communicationnels et technologiques. Elle veille à la bonne conduite des chaînes de traitement documentaire et technique, de la numérisation à l'indexation, et mène une politique d'acquisition en cohérence avec les valeurs portées par l'institution. Elle répond aux demandes internes (services, direction de la communication) et externes (chercheurs, universitaires, scientifiques) via des recherches iconographiques ciblées. Elle coordonne les campagnes de prises de vue, encadrant les interventions des photographes prestataires ou réalisant elle-même certaines prises de vue, suivies du travail de post-production et de sélection iconographique.

Enfin, la photothèque assume la gestion des droits liés à l'image et à la propriété intellectuelle, en rédigeant les contrats de diffusion et en assurant leur suivi juridique. Elle conduit une veille technologique continue (nouvelles normes, conservation numérique, dématérialisation des données) et administre le budget qui lui est alloué, incluant les campagnes de prises de vue, la numérisation, l'équipement de conservation, ou encore la coordination administrative des commandes et des personnels intervenants (stagiaires, prestataires, etc.).

b. Les fonds photographique de la photothèque

Les fonds photographiques du Muséum de Toulouse se répartissent aujourd'hui en trois grandes catégories : les fonds patrimoniaux anciens, les fonds modernes et les fonds contemporains. Cette structuration reflète l'évolution des pratiques photographiques, des usages documentaires et des missions de conservation du Muséum, de la seconde moitié du XIXe siècle à nos jours.

Les fonds patrimoniaux anciens (1858–1939)

Constituant le socle historique de la photothèque, les fonds patrimoniaux anciens rassemblent plus de 23 000 plaques de verre et tirages photographiques réalisés entre 1858 et 1939. Suivant la définition proposée par Frédérique Gaillard, « *sont considérés comme anciens, tous les procédés nés avant l'apparition des films souples sur support non acétate à partir des années 1930* »⁴. Ces images témoignent non seulement de l'histoire du Muséum mais également de celle de la région toulousaine, de ses paysages, de ses expéditions et de ses habitants.

Une large majorité de ces photographies est attribuée à Eugène Trutat (1840–1910), figure centrale de la photographie scientifique à Toulouse. D'autres photographes, tels que Jacques-Philippe Potteau, Augustin Pujol, Louis Mengaud ou encore Roland Napoléon Bonaparte, viennent enrichir cette collection. Ces fonds témoignent d'une grande diversité thématique - du pyrénéisme aux expéditions en Algérie ou en Indochine - et d'une richesse technique considérable : plaques de verre au collodion ou au gélatino-bromure d'argent, stéréoscopies, plaques de projection, papiers albuminés ou films souples. À ces supports s'ajoute une collection précieuse de matériel photographique ancien, elle aussi conservée au sein de la photothèque.

4 GAILLARD, Frédérique. Organisation d'une photothèque polymorphe dans un musée en perpétuel mouvement : le musée d'Histoire naturelle de Toulouse et ses 150 ans de photographies. In : Stéphane Chevalier. *Musées centres de sciences et réseaux documentaires. S'organiser et produire*. Dijon : OCIM, 2016, pp. 127-136. Disponible sur : [Organisation d'une photothèque polymorphe dans un musée en perpétuel mouvement : le musée d'Histoire naturelle de Toulouse et ses 150 ans de photographies - Archive ouverte HAL](#) (consulté le 19/11/2024)

◆ **Le fonds Eugène Trutat :**

Avec près de 15 000 photographies sur divers supports (plaques de verre, négatifs papier, tirages), le fonds Eugène Trutat constitue l'ensemble le plus conséquent des fonds patrimoniaux anciens. Photographe, naturaliste, géologue et pyrénéiste, Trutat est nommé au Muséum en 1865 comme premier conservateur avant d'en devenir directeur en 1890. Il est également à l'origine des premiers cours publics de photographie dispensés à Toulouse, au cœur même de l'établissement. Son approche photographique s'inscrit dans une volonté de documenter scientifiquement notre environnement proche : les Pyrénées, Toulouse, ses habitants, ses campagnes et ses paysages.

Trutat expérimente de nombreux procédés photographiques, publie plusieurs ouvrages sur le sujet, et cofonde avec Charles Fabre la Société photographique de Toulouse. Membre fondateur du Club Alpin Français (section des Pyrénées centrales), il met également à profit l'essor des réseaux ferroviaires pour explorer, documenter et photographier les territoires de proximité. Son œuvre, traversée par un souci de rigueur scientifique mais aussi par une passion sincère pour la photographie, comprend aussi la collecte de pièces d'art mobilier préhistorique. L'ensemble de ses travaux fut légué au Muséum de Toulouse. Toutefois, une partie de son fonds a été donnée par son petit-fils Jean Trutat, en 1971, à l'Association des Toulousains de Toulouse, et est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque municipale et aux Archives municipales de la ville. Le Muséum demeure toutefois le principal dépositaire de cette œuvre, qu'il valorise et enrichit régulièrement, notamment par l'acquisition, en 2020, de cinq plaques de projection réalisées par Trutat à l'occasion de ses séjours en Ariège. Ces plaques étaient conçues pour être projetées à la lanterne magique lors de ses conférences, illustrant ainsi son usage novateur de l'image dans la transmission des savoirs.

◆ **Les autres fonds patrimoniaux :**

- Le fonds Rolland Napoléon Bonaparte (1858–1924), acquis à la fin du XIXe siècle, témoigne de l'intérêt du Muséum pour l'ethnologie visuelle. Botaniste, géographe et

membre de la famille impériale, Bonaparte photographie les populations d'Amérique du Nord et de Laponie dans une perspective anthropologique.

- Le fonds Louis Mengaud (1876–1957), quant à lui, se compose principalement de photographies à visée pédagogique utilisées dans ses cours universitaires à Toulouse. Conservateur des collections de géologie et de minéralogie entre 1912 et 1915, Mengaud documente des sujets scientifiques variés : géologie, minéralogie, paléontologie ou encore sismologie.
- Le fonds Augustin Pujol, photographe professionnel actif entre 1910 et 1940, se distingue par la qualité documentaire de ses clichés : galeries du Muséum, collections, restauration des bisons du Tuc d'Audoubert ou encore naturalisation de l'éléphant Punch par Philippe Lacomme. Il travaille de manière ponctuelle pour le Muséum, entre ses deux studios parisiens et toulousains. La photothèque conserve aujourd'hui 171 images attribuées à Pujol, essentiellement aux formats 13×18 et 9×12 cm.
- Le fonds Jacques-Philippe Potteau (1807–1876), naturaliste et photographe, contient quelques pièces issues de la célèbre *Collection anthropologique du Muséum de Paris* (1855–1869), série de portraits en face/profil réalisée selon les standards des studios de l'époque. Ses sujets, diplomates, militaires ou travailleurs venus du monde entier, incarnent l'ambition scientifique et comparatiste du XIXe siècle.

Les fonds modernes (1950–2000)

Les fonds modernes couvrent une période de transition, de l'argentique au numérique. Ils rassemblent des tirages photographiques, des diapositives et des premiers fichiers numériques produits entre les années 1950 et 2000. Majoritairement issus de campagnes de reportages commandées par l'Atelier municipal de photographie (aujourd'hui intégré à la Direction de la Communication de la Ville de Toulouse), ces images documentent les expositions permanentes et temporaires, les vernissages ou encore les collections du Muséum.

Tandis que les supports argentiques sont conservés dans les réserves de la photothèque, les fichiers numériques sont intégrés à la base de données Keepeek.

Les fonds contemporains (2000–2022)

Depuis le début des années 2000, les campagnes photographiques du Muséum ont contribué à l'enrichissement du fonds contemporain de la photothèque. Axées sur les travaux de rénovation, les évolutions des collections, les expositions, les événements et les activités culturelles ou scientifiques, ces campagnes produisent une grande diversité de formats : JPEG, TIFF, PDF, WAV, MP3, PSD, AVI, MOV, etc. À cette production s'ajoutent des enregistrements sonores et des documents audiovisuels, qui marquent en cela l'ouverture progressive de la photothèque à des médias hybrides.

Parallèlement, le Muséum mène des collaborations avec des artistes afin de valoriser ses collections à travers des créations photographiques et iconographiques originales. Ces productions, au croisement de la documentation scientifique et de l'expression artistique, nourrissent aujourd'hui la dynamique contemporaine de la photothèque, qui, en plus de sa mission de conservation, affirme son rôle de productrice et de médiatrice d'images dans un environnement culturel en constante évolution.

La réserve de la photothèque :

Au-delà des fonds photographiques anciens, modernes et contemporains, la photothèque du Muséum de Toulouse conserve également un ensemble remarquable de matériel photographique historique, qui témoigne des pratiques techniques et des savoir-faire liés à la production et à la diffusion des images scientifiques. Ces objets sont entreposés dans une réserve spécifiquement aménagée, située dans le même espace que celle dédiée aux bibliothèques du Muséum.

Cet espace regroupe six magasins dans lesquels sont conservés non seulement les photographies – clichés et tirages - mais aussi une grande variété d'appareils et d'accessoires

photographiques anciens : chambres stéréoscopiques, chambres photographiques, lanternes de projection, lentilles, équipements de laboratoire, pieds, lampes, fonds en tissu ou encore mini-studios de prise de vue. Ce matériel est un témoin précieux de l'évolution des techniques de captation et il contribue de manière significative à la compréhension des pratiques photographiques au sein du Muséum, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'ère contemporaine.

Afin de garantir des conditions optimales de conservation, la réserve est maintenue à une température constante entre 19 et 20°C, avec un taux d'humidité relative contrôlé entre 30 et 50 %. L'absence totale d'ouvertures extérieures contribue à la stabilité environnementale en évitant toute variation lumineuse ou climatique susceptible d'endommager les documents. Ces paramètres répondent aux exigences fondamentales de la conservation préventive des supports photographiques.

Les plaques de verre, particulièrement fragiles, sont protégées individuellement dans des pochettes en papier à quatre rabats, dont les dimensions sont adaptées à chaque format. Elles sont ensuite rangées verticalement dans des boîtes cartonnées répondant à la norme ISO 18916, spécifique à la conservation des photographies. D'autres types de documents, comme les négatifs, sont conservés dans des pochettes transparentes en polyester (type Mylar), également conformes aux standards en vigueur. L'ensemble des documents est conditionné dans des matériaux neutres, sans acide, garantissant ainsi une conservation à long terme. Le choix de ces conditionnements — papiers, boîtes, pochettes — s'inscrit dans une logique stricte de respect des normes internationales de conservation photographique, assurant la pérennité des collections.

Enfin, la régie du Muséum veille attentivement à la prévention des risques biologiques. Des dispositifs de détection sont régulièrement installés afin de contrôler la présence éventuelle d'insectes nuisibles tels que les poissons d'argent, les blattes, les termites, les psoques ou encore certaines larves susceptibles d'endommager les collections. Ce protocole préventif, renforcé par une veille constante, témoigne de l'engagement du Muséum en faveur d'une gestion patrimoniale rigoureuse et durable de ses fonds photographiques.

c. Missions et projet de stage : le traitement archivistique des enveloppes de plaques de verre du fonds Eugène Trutat

Dans le cadre de mes missions, j'ai eu la chance de pouvoir mettre en œuvre les connaissances que j'avais pu acquérir tout au long de mon parcours universitaire au sein du DDAME. J'ai pu à la fois contribuer aux missions de valorisation des collections photographiques du Muséum et au traitement des archives écrites et photographiques de la photothèque. Au cours de ces deux mois, m'a été confié un rôle dans : la gestion de l'outil DAM Keepeek et notamment le nettoyage de notices de médias ; le conditionnement des archives photographiques par le nettoyage de plaques de verre et leur mise en enveloppe ; la recherche d'informations sur des documents photographiques dont l'origine nous était inconnue ; l'aide au montage, au démontage et à la préparation des expositions itinérantes de la photothèque ; l'aide au désherbage de matériel photographique de la réserve et la préparation du don de ce matériel au Centre Culturel Saint Cyprien. J'ai été encadrée par Lisa Cocrelle, responsable de la photothèque - qu'elle gère seule depuis 2022 - qui a eu la patience et la gentillesse de m'accompagner et d'échanger avec moi malgré le manque de temps. De fait, j'ai également été en mesure de faire preuve d'autonomie durant ces deux mois au sein du service.

Projet de stage :

La mission qui a occupé la majeure partie de mon temps de travail pendant ce stage et nourri la réflexion que j'expose ici avait pour objet l'analyse et le traitement des enveloppes papier de plaques de verre du fonds photographique Eugène Trutat. Ces archives avaient été soigneusement étudiées auparavant par Frédéric Ripoll pendant la campagne de numérisation du fonds E. Trutat ayant démarré après la découverte de ce dernier en 2001. M. Ripoll avait pris soin d'exploiter ces enveloppes, véritable corpus d'archives écrites que l'on peut qualifier d'« annexes » aux clichés photographiques. En effet, les enveloppes en question comportent des inscriptions écrites de la main d'Eugène Trutat, cruciales à la documentation des plaques de verre et à leur expertise. Notons que le temps que j'ai passé au sein du Muséum étant limité à seulement deux mois, je n'ai pu numériser qu'un échantillon de ces enveloppes. Je me suis donc concentrée sur la boîte A-Ariège 9x12, qui comptait exactement 299 documents.



Figure 2: Boîte d'enveloppes A-Ariège 9x12 du fonds Eugène Trutat au MHNT. © Angèle Regourd

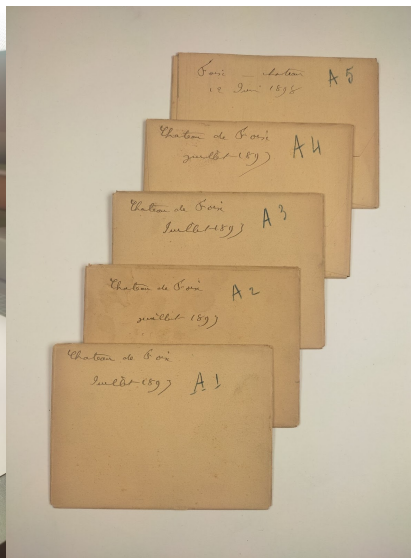


Figure 1: Enveloppes de plaque de verre A1 ; A5 issues de la boîte A-Ariège 9x12. © Angèle Regourd

En parallèle du scan de chacune de ces enveloppes, je me suis appliquée à décrire méthodiquement et précisément à la fois l'aspect visuel et matériel des enveloppes ainsi que les informations y étant gravées. Chaque enveloppe se référait donc à un cliché de dimension 9x12 cm ayant été réalisé dans le département de l'Ariège entre 1885 et 1909. Le corpus photographique en question était fort intéressant dans la mesure où il réunissait la plupart des thématiques propres à l'œuvre photographique d'Eugène Trutat, celles-ci étant le pyrénéisme, la géologie, la zoologie ainsi que les villes et paysages ariégeois. Ce travail a donc consisté à :

- Retranscrire les inscriptions manuscrites anciennes et contemporaines inscrites sur les enveloppes tout en identifiant pour chaque typologie l'outil d'écriture utilisé ;
- Identifier l'auteur de ces inscriptions (il s'agissait d'Eugène Trutat pour la majeure partie des inscriptions anciennes)
- Identifier le type de papier utilisé pour la fabrication des enveloppes. Si je n'ai pu identifier des types très précis de papier, j'ai pu déterminer plusieurs typologies utilisées en décrivant leurs aspects visuels ainsi que leurs différents niveaux d'épaisseur et de rigidité ;

- Vérifier si oui ou non les inscriptions avaient été reportées dans les notices des plaques correspondantes sur Keepeek ;
- Proposer diverses observations pouvant notamment concerner la présence de noms cités par E. Trutat, des imprimés présents à l'intérieur des enveloppes, des incertitudes concernant les dates reportées sur Keepeek dans les notices des photographies ainsi que d'éventuelles corrections d'informations sur les notices Keepeek.

Toutes ces observations ont été reportées dans un tableau⁵ dont dispose dorénavant la photothèque du Muséum. Ce travail d'analyse sera abordé plus en détail dans la partie II.2.b de mon propos.

À terme, l'objectif concret de ce projet de numérisation des enveloppes de plaques de verre était l'ajout de ces nouveaux médias sur la plateforme DAM Keepeek et leur association aux médias photographiques correspondants. Après un travail d'indexation, ces numérisations ont pu être publiées dans un premier temps en interne, puis enfin sur le Front-office du site web du Muséum. Ce projet était motivé par la volonté de Lisa Cocrelle et moi-même d'appuyer la dimension matérielle de ce fonds photographique ancien, d'en approfondir la documentation et d'en renouveler la valorisation interne et externe avec les outils dont dispose la photothèque. Ce projet s'est vu complété par l'ajout d'un autre type de média au sein de l'association image/enveloppe sur Keepeek : il s'agissait de prises de vue de plaques de verre de ce même fonds, prises de vue réalisées par mes soins, dont le but était de donner à voir sous un autre angle - littéralement - le cliché photographique, autrement dit le support original (négatif) et matériel d'une photographie.

Ci-dessous le front-office de la photothèque du Muséum de Toulouse, présentant sur la page du fonds Eugène Trutat les enveloppes et les plaques photographiées, deux nouveaux types de médias publiés à l'issue de mon travail :

⁵ Voir annexe Tableau Enveloppes 9x12 Ariège Trutat.

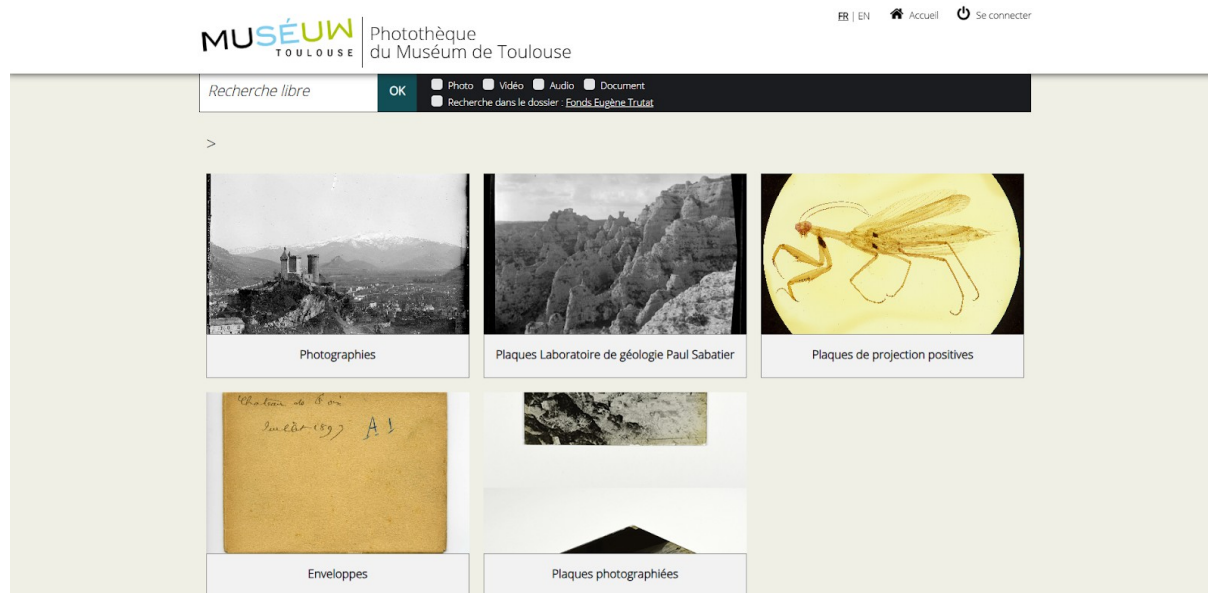


Figure 3: Page d'accueil des collections du fonds Eugène Trutat en front-office. Capture d'écran.

Le Muséum de Toulouse et sa photothèque constituent un cadre institutionnel riche à étudier et dans lequel exercer des savoir-faire du domaine archivistique. Les pratiques de conservation et de documentation que l'on y retrouve répondent à des enjeux scientifiques, patrimoniaux et éducatifs. Le traitement archivistique du fonds Trutat, et plus particulièrement celui des enveloppes de plaques de verre, m'a menée à une réflexion concrète sur la manière dont les objets photographiques anciens sont pensés, conservés et mis à disposition. Il convient à présent pour entamer cette réflexion de s'interroger sur ce qu'est un cliché photographique : entre image et objet, porteur de sens autant que de matière.

PARTIE II : Comprendre le cliché photographique : au croisement de l'image et de l'objet

Longtemps abordée sous l'angle de sa seule dimension visuelle, la photographie a été pensée avant tout comme image, c'est-à-dire comme représentation. Pourtant, toute photographie est aussi un objet : elle possède un support, un format, une épaisseur, des marques d'usage ou de conservation. En ce sens, elle relève d'une double nature, à la fois iconique et matérielle. Revenir au cliché photographique, étant compris ici comme l'objet originel de l'image, souvent un négatif ou un tirage unique, permet ainsi de penser la photographie dans sa réalité tangible, comme artefact physique, historique et documentaire.

Ce changement de regard est particulièrement significatifs dans le champ patrimonial et muséal, où les photographies anciennes connaissent depuis quelques décennies une reconnaissance accrue. Leur entrée dans les collections publiques représente cependant de nouveaux défis : comment penser leur statut ? Faut-il les exposer comme œuvres ou les documenter comme objets d'étude ? Comment préserver leur intégrité face à la fragilité de leurs matériaux ?

Dans cette partie, nous reviendrons d'abord sur l'évolution du regard porté sur la photographie par les institutions culturelles, en interrogeant les formes de reconnaissance patrimoniale dont elle a fait l'objet, ainsi que les logiques de conservation qui s'y sont associées. À travers le cas des enveloppes du fonds Trutat, nous verrons ensuite comment la matérialité du cliché est aussi un vecteur de récit : les enveloppes, éléments « annexes » accompagnant les objets photographiques constituent autant de fragments biographiques, révélateurs des contextes de production et de conservation des objets.

1. Photographies et institutions : le regard sur la matérialité photographique

a. Histoire des considérations et représentations du cliché photographique

L'histoire des représentations de la photographie ancienne trouve notamment sa logique dans l'historique des statuts prêtés à la pratique photographique depuis ses débuts. Lors de la présentation du premier procédé photographique en 1839 par François Arago à l'Académie des sciences (avec le daguerréotype de Daguerre), la photographie provoque un choc visuel et culturel. Bien que l'invention technique qu'elle représente soit perçue avec émerveillement, elle suscite le rejet des institutions artistiques, qui considèrent le photographe comme un opérateur technique, un artisan, et non comme un créateur inspiré. La première photographie de l'histoire constitue une démonstration infiniment représentative de la manière dont les représentations photographiques par les institutions culturelles ont suivi, à travers le temps, des biais sociétaux et des normes iconographiques qui décidaient alors de la discipline à laquelle se rattachaient les premières expériences photographiques.

La toute première production photographique connue, *Point de vue du Gras*, datant de 1827 et que l'on attribue à Nicéphore Niépce n'a d'ailleurs initialement pas convaincu ses contemporains. En effet, cette héliogravure au bitume de Judée sur plaque d'étain présentait un bien faible potentiel iconographique. À sa redécouverte en 1952 par Helmut Gernsheim, Niépce est réhabilité comme l'inventeur de la photographie. Toutefois, la publication de la plaque dans les médias sous le titre de "première photographie au monde" est complexe, sa valeur iconographique étant inexploitable telle quelle. En témoigne Helmut Gernsheim dans son récit de la redécouverte du *Point de vue du Gras*⁶ :

« Si demain, vous présentez cette image à n'importe quel marchand, il vous offrira 10 shillings pour le cadre, et jettera la plaque. Tout comme vous, il dira : "Ce n'est qu'un miroir. Je ne peux le proposer à qui que ce soit sous le nom de photographie. » (GERNSHEIM, 1997)

6 GERNSHEIM, Helmut. La première photographie au monde. *Études photographiques*. [en ligne] 1997, n°3. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/92>

Une reproduction du *Point de vue du Gras* est alors confiée aux laboratoires Kodak qui en diffusent une version noir et blanc très retouchée, en supprimant les “défauts” pour rendre plus visibles les détails de l’image. Sur cette reproduction, il est alors quasiment impossible d’identifier le support en étain originel. C’est en 2003 qu’une nouvelle reproduction officielle de la plaque, bien plus fidèle à l’originale, voit le jour. On combine alors plusieurs techniques - la photographie classique, ultraviolette, infrarouge et numérique - pour restituer une image capable de révéler l’aspect métallique du support.

Dans un échange avec Michel Poivert⁷ au sujet du *Point de vue du Gras*, le plasticien Dove Allouche⁸ affirme que « *Cette image existe grâce à la réflexion des ombres* »⁹. En d’autres termes, la singularité de l’héliogravure sur cette plaque d’étain au bitume de Judée est que le cliché produit s’avère à la fois négatif et positif, de part l’effet de miroitement de la plaque brillante et l’inversement des ombres et lumières. Michel Poivert affirme lui que le *Point de vue du Gras* est un chef d’œuvre technique mais qu’il n’a rien d’artistique, ou du moins que Nicéphore Niépce n’a de qualité d’artiste que l’intuition esthétique. En effet, à la différence de Louis Daguerre, Niépce n’a jamais suivi de formation artistique, et le but de son invention était en premier lieu la passation d’un brevet. Or, c’est en voulant attribuer au *Point de vue du Gras* une dimension esthétique à sa redécouverte en 1952 que l’on échoue à raconter véritablement la nature du travail de Niépce. En manquant de présenter ce dernier comme un ingénieur avant toute chose, on omet de raconter les nombreux enjeux techniques et scientifiques qui ont gravité autour de cette découverte, ainsi que les nombreux précédents essais de Niépce qui, en bon ingénieur et piètre artiste, se souciait d’abord de comprendre les défauts de son invention.

Notons que la remise en question du regard esthétisant porté sur des procédés photographiques anciens tels que les daguerréotypes a notamment été énoncée par André Gunthert dans « *L’école française et le daguerréotype* »¹⁰. Gunthert y appelle notamment à

7 Michel Poivert est historien de la photographie et commissaire d’exposition. Il a présidé la Société française de photographie pendant 15 ans. Il fonde en 2018 le Collège international de photographie.

8 Dove Allouche est un artiste visuel diplômé de l’École Nationale Supérieure de Paris-Cergy en 1997. Il s’intéresse particulièrement aux conditions d’apparition des images et à leur matériologie. Son œuvre découle notamment d’une connaissance pointue des diverses techniques photographiques.

9 LILIN, Franck. “*Point de vue du Gras*” de Nicéphore Niépce. Publié le dimanche 24 septembre 2023. France Culture : ["Point de vue du Gras" de Nicéphore Niépce | France Culture](https://www.franceculture.fr/actualites/point-de-vue-du-gras-de-nicéphore-niepce)

10 GUNTHER, André. *L’école française et le daguerréotype. Études photographiques*. [en ligne] 2004, n°14. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/378>

une recontextualisation critique de la photographie ancienne. En effet, l'exposition de procédés anciens hors de leur contexte d'usage et de circulation tend à les présenter comme des objets d'art, ce à quoi les photographes de l'époque ne prétendaient pas du tout.

En somme, le sens qu'on prête à un média photographique à une époque donnée dépend des conditions sociales, politiques et idéologiques de sa production, de sa circulation et de sa réception. En 1988, John Tagg développait l'idée que la photographie n'est jamais une simple représentation, mais toujours un objet produit dans un certain cadre institutionnel et idéologique¹¹. Il s'opposait ainsi à une histoire de la photographie fondée sur les grands auteurs ou le style artistique, au profit d'une lecture matérialiste et critique. On ne peut donc se référer uniquement aux représentations officielles imposées par les institutions. Dans le cas du *Point de vue du Gras*, l'évolution de sa matérialité et de la perception de celle-ci a dépendu depuis sa création des réalités institutionnelles de l'époque. À sa création en 1827, Niépce se tourne vers la Royal Society de Londres pour faire reconnaître son procédé mais il rentre en France sans succès. La plaque, bien que tout de même considérée comme une curiosité technique historique, est finalement tombée dans l'oubli à la fin du XIX^{ème} siècle. Ce qu'a cherché à montrer la Getty Conservation Institute dans sa plus récente reproduction officielle de 2003 est non seulement le cliché négatif original, mais également ses altérations physiques - oxydation, noircissement - marques d'années de conservation sans précaution due à la négligence des institutions désintéressées.

b. L'évolution du statut de la photographie dans les institutions muséales

L'histoire de l'intégration et de la légitimation de la photographie dans les institutions muséales s'articule en une lente reconnaissance, jalonnée de résistances conceptuelles, esthétiques et institutionnelles. Cette reconnaissance a été longue et conflictuelle, en particulier en France où l'institution muséale a longtemps résisté à la légitimation de la photographie comme objet patrimonial à part entière. Pendant des décennies, et particulièrement au sein des musées généralistes, la photographie était cantonnée à un rôle de

11 TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1988, 256p.

documentation, en marge des collections d'art. Ce n'est qu'à partir des années 1980, avec la création de départements spécialisés - comme au Centre Pompidou ou à la BnF - que la photographie commence à s'imposer dans les musées généralistes. Mais on a alors évoqué une révolution institutionnelle paradoxalement conservatrice, car l'intégration progressive de la photographie dans les musées selon des logiques traditionnelles de patrimonialisation et dans les cadres traditionnels de l'art, se révèle être en contradiction avec la nature ouverte, reproductible et multiple de ce médium.

En France, l'un des pionniers de cette revalorisation est Paul Jay, fondateur du musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône en 1972. Jay milite très tôt pour une approche globale de la photographie, c'est-à-dire attentive à la diversité des pratiques (scientifiques, amateurs, documentaires, artistiques) et à la matérialité des objets photographiques. En refusant une approche strictement esthétique ou artistique de la photographie, il cherche à concevoir l'institution muséale non comme un simple espace d'exposition, mais comme un lieu de conservation, d'étude et de contextualisation historique des pratiques photographiques. C'est dans cette optique que François Cheval, directeur artistique, commissaire d'exposition et ancien directeur du Musée Nicéphore Niépce, a proposé une relecture critique des musées photographiques dont la fonction ne devrait selon lui pas se limiter à exposer de beaux tirages, en mettant les aspects techniques des épreuves au service de l'esthétique¹². Cheval a notamment critiqué en cela l'approche d'institutions nationales telles que le Musée d'Orsay, qui alimenterait la séparation des images et des techniques, en négligeant les usages documentaires, informatifs et communicationnels de la photographie. Le musée Nicéphore Niépce incarne ainsi en cela une volonté de documenter les cultures visuelles et les usages sociaux de la photographie, tout en valorisant les techniques et les savoir-faire.

Concernant plus précisément les institutions muséales dédiées aux sciences naturelles, on peut citer l'exemple significatif du Muséum National d'Histoire Naturelle, et l'intégration de la photographie dans les pratiques scientifiques de cette institution au XIX^e siècle¹³. Bien

12 CHEVAL, François. L'épreuve du musée. *Études photographiques* [en ligne] 2002, n°11.

Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/269>

13 Ce processus d'intégration a été étudié par Lisa Lafontaine : LAFONTAINE, Lisa. Les archives discrètes. Entrevoir la pratique photographique au Muséum national d'histoire naturelle.

Photographica [en ligne] 2020, n°1. Disponible sur :

<http://journals.openedition.org/photographica/174>

que le MNHN soit renommé pour ses collections de dessins sur vélin, la photographie y est introduite dès 1841, mais son rôle reste peu documenté en raison de la dispersion des sources archivistiques. L'analyse des documents « annexes » au fonds scientifique iconographique du Muséum National d'Histoire Naturelle - on compte parmi eux le registre Desnoyers et les liasses de comptabilité - montre comment la photographie devient une pratique institutionnalisée au sein du Muséum, avec des procédures d'acquisition, de conservation et d'utilisation.

Dans le cas du fonds photographique Eugène Trutat au Muséum de Toulouse, la légitimation de son repositionnement au cœur des collections patrimoniales de l'établissement découle d'un long processus d'enquêtes et d'expertise. Ce travail infiniment conséquent, qui a nécessité l'implication de spécialistes en tous types (géographes, pyrénéistes, préhistoriens, historiens de la photographie...) n'a pu être effectif que grâce à une suffisante liberté d'action impulsée par la direction du Muséum et par la significative dimension patrimoniale que le fonds représentait pour l'institution.

Dans une perspective de contribution à la requalification patrimoniale de la photographie, l'essayiste théoricienne de la photographie Ariella Azoulay propose de concevoir ce médium non seulement comme une œuvre ou un document, mais comme un acte politique impliquant une relation entre photographes, sujets photographiés et spectateurs. Elle développe la notion de « contrat civil de la photographie »¹⁴, selon laquelle chaque photographie engage une responsabilité partagée et ouvre un espace de visibilité, de mémoire et de revendication. Cette approche donne à la photographie une valeur citoyenne et politique qui dépasse les cadres esthétiques traditionnels. En ce sens, elle contribue à renforcer la légitimité patrimoniale de la photographie, non plus uniquement au titre de son importance artistique, mais aussi comme trace d'un rapport social, comme témoignage d'une histoire collective à préserver, à documenter et à rendre accessible dans l'espace public.

L'évolution du statut muséal de la photographie révèle donc un processus de requalification multiple : scientifique, artistique, documentaire, politique. Elle illustre le déplacement progressif du regard institutionnel, d'une photographie vue comme simple

14 AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Cambridge, MA : ZoneBooks, 2012, 586p.

reproduction technique à une photographie envisagée comme objet complexe, porteur de significations sociales, culturelles et mémorielles, digne de conservation, d'exposition et de débat.

c. Enjeux de conservation matérielle face à la fragilité des supports

La conservation matérielle des photographies constitue un défi majeur pour les institutions patrimoniales. Loin d'être de simples images reproductibles, les photographies sont des objets physiques aux supports divers et instables, exposés à des risques de dégradation multiples. Leur vulnérabilité découle à la fois de la nature des matériaux utilisés - papiers, plaques de verre, films plastiques, émulsions chimiques - et des conditions d'usage ou de stockage auxquelles elles ont été soumises. Dès lors, la question de leur préservation engage des savoir-faire techniques spécifiques, mais aussi des choix documentaires et politiques quant à ce qui mérite d'être conservé.

Bertrand Lavédrine fournit dans *La Conservation des photographies*¹⁵ une synthèse précise des risques physiques et chimiques auxquels sont exposées les œuvres photographiques. Il insiste sur la grande diversité des procédés photographiques (tirages albuminés, cyanotypes, gélantino-argentiques, négatifs sur nitrate ou acétate), qui appellent chacun à des méthodes de conservation adaptées. L'un des enjeux majeurs identifiés par Lavédrine est la détérioration irréversible de certains supports, notamment les films souples du XXe siècle (nitrate de cellulose et acétate), qui peuvent s'autodétruire par hydrolyse acide ou rétrécissement, rendant leur manipulation voire leur consultation impossible. Il plaide ainsi pour la mise en œuvre de protocoles spécialisés, incluant des contrôles constants de l'humidité relative, de la température et de l'exposition lumineuse, ainsi que l'utilisation de matériaux de conditionnement neutres sur le plan chimique. La conservation préventive devient ici un acte décisif, non seulement pour la survie matérielle des objets, mais aussi pour le maintien de leur lisibilité.

15 LAVÉDRINE, Bertrand. *La Conservation des photographies*. Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2000, 160p.

Toutefois, la conservation ne saurait être réduite à une gestion technique des risques : elle engage aussi une réflexion sur la valeur que l'on accorde à ces objets. Elizabeth Edwards et Janice Hart, dans *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*¹⁶, développent une approche anthropologique et historique de la photographie, insistant sur l'importance de sa matérialité. Selon elles, chaque photographie est un artefact culturel façonné par son usage, son format, son montage, ou encore ses marques d'usure (déchirures, inscriptions, traces de manipulation). Ces éléments, loin d'être des altérations à corriger, doivent être compris comme des témoins des pratiques passées. Une annotation manuscrite au verso ou une trace de scotch sur un coin deviennent des indices précieux sur les modes de circulation, d'archivage ou d'appropriation. Ainsi, toute décision de restauration ou de reconditionnement doit tenir compte de cette matérialité signifiante, car intervenir sur l'objet, c'est potentiellement transformer son statut et sa lisibilité.

C'est également dans cette perspective que s'inscrit la réflexion de Marie-Eve Bouillon, dans l'article *Faut-il tout garder ? Patrimoine et archives photographiques*¹⁷. Elle y interroge les politiques d'accumulation documentaire à l'œuvre dans les institutions culturelles et les tensions qu'elles suscitent entre idéal patrimonial et contraintes pratiques. Bouillon rappelle que les fonds photographiques sont souvent composés de milliers, voire de millions d'images, dont l'état matériel varie considérablement. Certaines, abîmées, décolorées ou sans valeur documentaire évidente, posent la question de leur conservation à long terme. Elle montre que les institutions sont souvent prises entre deux injonctions : conserver exhaustivement pour garantir la mémoire des usages photographiques, et opérer des choix en fonction des moyens disponibles (budget, espace, personnel qualifié). La matérialité entre ici en ligne de compte comme critère de sélection : les photographies fragiles, coûteuses à conserver, sont parfois reléguées, tandis que d'autres, en meilleur état ou mieux contextualisées, sont privilégiées. Ainsi, la conservation matérielle devient aussi un acte de patrimonialisation, où l'état physique de l'objet influe sur sa valeur perçue.

16 EDWARDS, Elizabeth ; HART, Janice. *Photographs Objects Histories : On the Materiality of*

Images. 2004. Disponible sur : <https://www.openedition.org/revue/1155>

17 BOUILLON, Marie-Eve. Faut-il tout garder ? Patrimoine et archives photographiques. *Photographica* [en ligne] 2020 N°1. Disponible sur : journals.openedition.org/photographica/228

Ce croisement entre fragilité matérielle, information historique et arbitrage patrimonial montre que la photographie est un objet hybride, entre technique et mémoire. Son statut dépend à la fois de sa lisibilité iconographique et de sa corporéité matérielle. Conserver une photographie, c'est donc préserver à la fois son image et son support, ses traces d'usage et sa potentialité documentaire. Ce travail suppose non seulement une expertise technique, mais aussi une sensibilité à l'histoire sociale de l'image : son trajet, ses usages, ses manipulations. En cela, la conservation photographique se situe à la confluence de plusieurs disciplines — chimie, histoire, anthropologie — et engage un véritable « contrat de soin » entre les institutions et les objets qu'elles gardent.

2. La matérialité comme témoin des pratiques passées

a. Documenter pour raconter la genèse du cliché

La photographie, en tant qu'objet matériel, offre des indices sur sa genèse. L'étude des supports, des techniques de tirage et des altérations permet de mieux comprendre les intentions du photographe et les conditions de création. Dans le processus de traitement archivistique des objets, la restauration devient ainsi un moyen d'accès aux processus créatifs et aux choix esthétiques originels. En effet, la restauration photographique dépasse en réalité la simple intervention technique lorsqu'elle devient une démarche analytique et historique profonde d'un objet. En reconstituant les étapes de création, cette opération offre un accès privilégié à la genèse des œuvres photographiques.

En ce sens, Anne Cartier-Bresson¹⁸ distingue la simple réparation d'une image de la restauration méthodique d'un objet photographique¹⁹, puisque cette dernière nécessite une connaissance approfondie du contexte de production de l'œuvre et vise à préserver ses qualités intrinsèques. Le restaurateur doit considérer l'objet dans sa globalité, en tenant compte de ses aspects historiques, matériels et symboliques.

¹⁸ Anne Cartier-Bresson est conservatrice générale du Patrimoine et directrice de l'Atelier de restauration et de conservation des photographies de la Ville de Paris (ARCP).

¹⁹ SICARD, Monique. Anne Cartier-Bresson – La restauration des photographies comme accès à la genèse des œuvres », *Genesis* [En ligne] 2015 N°40. Disponible sur :

<http://journals.openedition.org/genesis/1473>

Comme le défendent Elizabeth Edward et Janice Hart précédemment citées, les photographies portent les marques de leur vie sociale : annotations, plis, déchirures, collages, montages, encadrements, déplacements, etc. Ces marques sont des indices de pratiques et d'usages passés et font de la photographie un témoin actif d'histoires personnelles, familiales et institutionnelles. Il est en cela alors nécessaire d'établir la trajectoire des objets photographiques : on entend par cela les contextes de production, la circulation, la conservation, la destruction, l'oubli ou encore la redécouverte des objets. Ces trajectoires sont souvent complexes, discontinues, et marquées par des contextualisations successives. Par exemple, une photographie vernaculaire peut devenir un objet patrimonial, un document d'archive, ou encore un objet de mémoire collective, selon les contextes. De fait, on est véritablement amenés à questionner la présence même des archives photographiques au sein d'un fonds et d'un établissement.

En outre, c'est pour cette raison que dans le cadre du Muséum, si la préservation des collections est une mission essentielle de l'établissement d'après le code du patrimoine, leur mise à disposition de la communauté scientifique l'est tout autant.

b. La biographie du cliché photographique à travers ses annexes : les enveloppes de plaques de verre

C'est dans cette exacte optique d'accès à la genèse des photographies par leur matérialité que s'inscrivait ma principale mission de stage au sein du Muséum de Toulouse²⁰. En considérant les enveloppes de plaques de verre du fonds Trutat comme éléments de la matérialité des clichés photographiques, je m'appliquai donc à en décrire l'aspect physique – par les types de papier et les outils d'écriture – mais également à analyser les informations inscrites : nom, dates, lieux, numéros...

20 Voir Partie I – 2 – c : Missions et projet de stage : le traitement archivistique des enveloppes de plaques de verre du fonds Eugène Trutat

Boîte	Format enveloppe	Inscription manus. ancienne	contemporaine	Auteur inscription	Type papier enveloppe	Outil d'écriture	Inscription reportée dans Keepeek	N° d'inventaire plaque	Commentaire
A-Ariège	9 x 12	"Chateau de Foix juillet 1893"	A1	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A001	
A-Ariège	9 x 12	"Chateau de Foix juillet 1893"	A2	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A002	
A-Ariège	9 x 12	"Chateau de Foix juillet 1893"	A3	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A003	
A-Ariège	9 x 12	"Chateau de Foix juillet 1893"	A4	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A004	
A-Ariège	9 x 12	"Foix - chateau 12 juin 1898"	A5	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A005	Date corrigée dans Keepeek : c'est le 12 juin 1898 et non juillet 1893. Modification le 17/02/2025
A-Ariège	9 x 12	"Foix - chateau"	A6	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A006	Dans Keepeek : est-ce juillet ou octobre 1893 ?
A-Ariège	9 x 12	"Foix - Chateau Oct. 1893 posé par M. Gadrat"	A7	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A007	Trutat précise l'auteur de la photographie : "M. Gadrat" (peut-être l'imprimeur Léon Gadrat ?)
A-Ariège	9 x 12	"Foix - Chateau Oct. 1893 posé par M. Gadrat"	A8	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A008	Trutat précise l'auteur de la photographie : "M. Gadrat" (peut-être l'imprimeur Léon Gadrat ?)
A-Ariège	9 x 12	"Foix - chateau 12 juin 1898"	A9	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A009	
A-Ariège	9 x 12	"Foix - Chateau Oct. 1893 posé par M. Gadrat"	A10	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A010	Trutat précise l'auteur de la photographie : "M. Gadrat" (peut-être l'imprimeur Léon Gadrat ?)
A-Ariège	9 x 12	"Foix - chateau 12 juin 1898"	A11	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A011	
A-Ariège	9 x 12	"Foix - chateau 12 juin 1898"	A12	Eugène Trutat + ?	Papier vélin ? épais, rigide	Encre noire et crayon de couleur bleu	OUI (inscription ancienne uniquement)	MHNT_FHa_912_A012	

Figure 4: 12 premières lignes du tableau de description des enveloppes de PDV du MHNT. Capture d'écran.

ENVELOPPES EUGÈNE TRUTAT 9X12 BOÎTE A - ARIÈGE

Le papier des enveloppes :

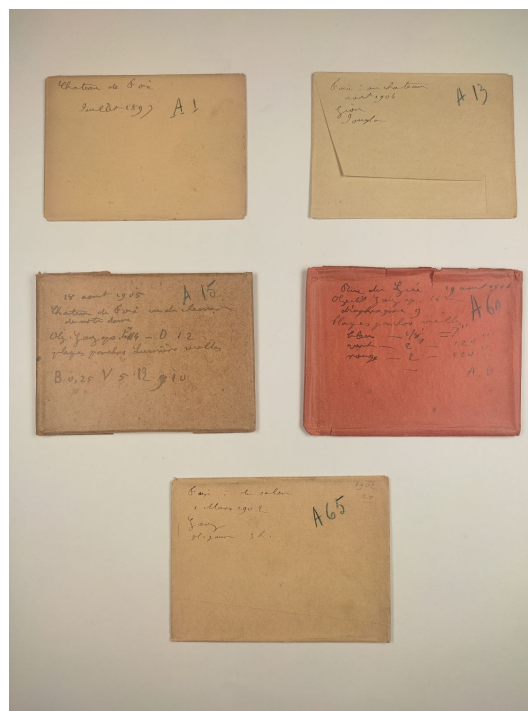


Figure 5: Les 5 différents types de papier identifiés dans la boîte d'enveloppes A-Ariège. © Angèle Regourd

On identifie principalement 3 types de papier parmi les enveloppes de la boîte A-Ariège 9x12 :

- Un papier vélin, assez épais et rigide, un peu rugueux : d'après mes observations jamais utilisé après l'année 1902 et davantage utilisé dans la décennie 1890. (exemple : enveloppe A001)
- Un papier fin, lisse, plutôt rigide, à première vue semblable au papier vélin mais il est un peu plus souple et moins rugueux au toucher : utilisé entre les années 1900 et 1903 (exemple : enveloppe A065)
- Un papier fin, lisse, très souple, qui ressemble à du papier journal : utilisé dans les décennies 1890 et 1900. (exemple : enveloppe A013)
 - En examinant l'intérieur des enveloppes, j'observe qu'une centaine d'entre elles faites de ce dernier type de papier présente des textes imprimés. Je constate donc que ces feuilles sont des récupérations de pages issues de documents imprimés par l'imprimeur « Gadrat aîné » (le nom est visible dans le texte). On identifie au moins deux textes différents : une partie est issue du "Règlement et classification des produits" imprimé pour le concours régional agricole de 1902 à l'occasion de l'Exposition Industrielle (voir photo A028 et retranscription) ; l'autre document d'origine n'est pas identifiable mais il peut s'agir d'un recensement de malades au sein d'une école publique (voir photo A271 et retranscription).

Ci-dessous l'enveloppe A068 présentant le 1er type de texte imprimé :



Figure 6: Texte imprimé visible à l'intérieur de l'enveloppe A068. © Angèle Regourd



Figure 7: Enveloppe A068 ouverte et texte imprimé visible. © Angèle Regourd

Retranscription du texte visible à l'intérieur de l'enveloppe :

"RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
 VILLE DE FOIX
 DÉPARTEMENT DE L'ARIÈGE
 EXPOSITION INDUSTRIELLE
 A L'OCCASION du CONCOURS RÉGIONAL AGRICOLE DE 1902
 Du 25 Mai au 6 Juillet.
 ———
 RÈGLEMENT ET CLASSIFICATION DES PRODUITS
 [blason de Foix]
 FOIX
 IMPRIMERIE-LIBRAIRIE GADRAT AÎNÉ
 22, rue de la Bistour, 22.

Il fût en effet très surprenant de découvrir la présence de ces textes imprimés par l'effet d'origami des enveloppes. Les plaques de verre ayant été aujourd'hui remplacées dans de nouvelles enveloppes, celles sur lesquelles je travaillais étaient donc vides. Il fallait donc regarder à l'intérieur de la poche de papier, en les pliant délicatement entre la main pour voir apparaître les imprimés. C'est donc par l'importance du geste révélant le caractère

tridimensionnel de ces archives écrites que l'on est amenés à les reconsidérer en objets dont la matérialité joue un rôle propre.

Cette page semble provenir du numéro de périodique suivant : *L'Ariège agricole : organe de la Société d'agriculture de l'Ariège, des comices agricoles de Foix, Pamiers, Saint-Girons, du Syndicat des agriculteurs de l'Ariège ["puis" et] du Crédit agricole de l'Ariège et du Syndicat agricole saint-gironnais*²¹, publié en 1902 à Foix. Cependant elle ne figure pas dans sa numérisation, donc cela reste hypothétique.

« Imprimerie Gadrat Aîné » :

On peut confirmer un lien entre Trutat et ce « M. Gadrat » que Trutat nomme auteur de plusieurs des photographies de cette série Ariégeoise. Gadrat, qui se révélerait être l'imprimeur fuxéen Léon Gadrat (1846-1906) aurait alors fourni à Trutat une certaine quantité de papier servant à la confection des enveloppes, sans doute dans un geste collaboratif. Et ce de fait, comme j'ai pu le découvrir au fur et à mesure de mes recherches, Léon ou « Léo » Gadrat aurait également été un précurseur dans le domaine de la photographie, notamment dans les cartes postales de paysages Ariégeois. Notons que Gadrat faisait également partie d'un cercle de savants locaux, dont Trutat était membre, et que sa librairie était notamment le lieu de réunion de ce « club littéraire et scientifique ».

Ci-dessous l'enveloppe A271 présentant le 2ème type de texte imprimé :

21 Notice du catalogue de la BnF disponible ici : <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb327020083> ; reproduction numérique du document sur Gallica disponible ici : [L'Ariège agricole : organe de la Société d'agriculture de l'Ariège, des comices agricoles de Foix, Pamiers, Saint-Girons, du Syndicat des agriculteurs de l'Ariège \["puis" et\] du Crédit agricole de l'Ariège et du Syndicat agricole saint-gironnais | 1902-03 | Gallica](#)



Figure 9: Texte imprimé visible à l'intérieur de l'enveloppe A271. © Angèle Regourd



Figure 8: Enveloppe A271 ouverte et texte imprimé visible. © Angèle Regourd

Retranscription du texte visible à l'intérieur de l'enveloppe :

"[... ÉCOLE?] PUBLIQUE {de garçons (1)
{de filles (1) } situées (2)
{mixte (1)
aussitôt qu'il sera informé que un ou plusieurs des élèves de son école sont [...]
[...] inscrire en regard dans la colonne 2 le nombre des malades et adresser le [...]
[...] sous le visa et avec le contre-seing du maire de la commune et par conséquent en [...]
[...] marquera, par la même occasion, le nombre des habitants de la commune qui, [...]
[...] énumérées dans la colonne 1.

Foix. impr. GADRAT Aîné.

NOMBRE DES ÉCOLIERS MALADES 2	NOMBRE DE MALADES de tout âge ÉTRANGERS A L'ÉCOLE (à la connaissance de l'instituteur). 3

..... le18.

Le Directeur de l'école,

[...] qui ne concernent pas l'école.
[...] écoles dans la commune."

Les noms cités :

En se penchant sur les inscriptions écrites de la main d'Eugène Trutat sur les enveloppes, on observe que le nom de « M. Gadrat » apparaît sur plusieurs enveloppes (au moins 4). Nous avons précédemment établi un lien entre Trutat et Gadrat par les chutes de papier fournies par ce dernier pour la confection des enveloppes. Mais la présence de son nom écrit par la main de Trutat suggère qu'ils puissent avoir été ensembles lors de certaines prises de vue. On peut en déduire que Trutat attribue la réalisation des photographies en question à ce M. Gadrat, ou bien qu'il nomme une personne apparaissant sur la photographie. Des recherches documentaires sur ce patronyme m'ont permise d'identifier un certain « Léon Gadrat », imprimeur fuxéen, issu d'une famille de libraires, et rapproché d'Eugène Trutat par leurs intérêts communs pour les sciences et la région Ariégeoise :

« La librairie Gadrat avait en outre l'intérêt d'être le lieu de réunion des savants locaux, une sorte d'académie sans le titre, ou, tout moins, de club littéraire et scientifique. En tout cas, tous ceux qui avaient en Ariège une valeur culturelle s'y donnaient rendez-vous... Et l'Ariège possédait, en cette fin du XIX^e siècle, une vraie pléiade de chercheurs, des sciences naturelles à l'histoire sous toutes ses formes. » (GAUSSEN, SERMET, RENOUVIN, 1973)²²

Notons aussi que « Gadrat Aîné » a imprimé plusieurs - au moins 9 - publications de Trutat traitant essentiellement de thématiques liées à la région Ariégeoise.

Léon ou « Léo » Gadrat serait aussi photographe, et aurait aussi participé à aux riches projets de documentation photographique de la région Pyrénéenne²³ :

« Liant la photographie à son travail de cartographie botanique, Henri Gaussen a rassemblé ainsi 3150 vues des Pyrénées françaises, espagnoles et andorranes, entre 1900 et 1950 [...]. Il

22 GAUSSEN Henri ; SERMET Jean ; RENOUVIN Pierre. François Gadrat, professeur et historien (1891-1971). *Revue d'histoire moderne et contemporaine* [en ligne] 1973, tome 20 N°1, Etudes d'histoire militaire (XVIIe-XXe siècles) pp. 178-183. Disponible sur : [François Gadrat, professeur et historien \(1891-1971\) - Persée](#)

23 CAZENAVE, Annie. *L'image, reflet du monde au XIXe siècle. De la photographie à la carte postale*. In: *Genres et usages de la photographie. Actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Images et imagerie »* 2007, Arles. Paris : Editions du CTHS, 2009. pp. 149-155. (*Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 132-2)

a joint à sa collection quelques clichés réalisés par des amis ou collègues géographes, Gadrat, Brunet, Trutat, Frodin, associés à ses randonnées pyrénéennes. »²⁴

Le nom de « Regnault » apparaît également à plusieurs reprises sur les enveloppes. Encore une fois, Trutat lui attribue la réalisation des photographies en question. Il s'agit de Félix Régnauld, médecin, anthropologue, naturaliste français. Il est un membre fondateur de la Société Géographique de Toulouse et a été initié à la photographie par Eugène Trutat. Il est notamment connu pour avoir été proche de Trutat et pour l'avoir accompagné dans ses excursions Pyrénéennes.

Précédents inventaires :

Les numéros précédés d'un « A » inscrits au crayon de couleur bleu sont sans aucun doute la trace d'un précédent inventaire dont nous ne connaissons ni le contexte ni la date. Ils semblent néanmoins largement postérieurs à l'époque d'Eugène Trutat (les lettres manuscrites majuscules en bâtons étant très rares au XIX^e et début du XX^e siècle).

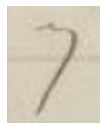
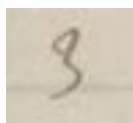
D'autres numéros inscrits par Trutat dans le coin de certaines enveloppes (non reportés dans Keepeek par F. Ripoll) apparaissent généralement sur des suites d'enveloppes traitant d'un même sujet : par exemple la série du concours régional de Foix en mai 1902 (voir prises de vue du 28 mai 1902). Ces numéros ne forment souvent pas de suite logique, même au sein d'une même série (ou alors il manque des éléments de cette suite). Ces numéros sont parfois précédés d'un « C » ou « Cat. » (pour « catégorie »?) notamment dans la série sur le champ de foire de Foix du 6 janvier 1902 (de MHNT_PHa_912_A127 à MHNT_Pha_912_A137). Il est fort probable que ces numéros fassent l'objet d'un précédent inventaire.

Correction de dates :

J'observe qu'il y a une confusion majeure entre les années « 1903 » et « 1907 » lorsque inscrites par Trutat sur les enveloppes des plaques de verre. L'année 1907 n'apparaissant à aucune reprise au sein de la série Ariégeoise (ce qui est fort étonnant en considérant qu'à cette période Eugène Trutat passait beaucoup de son temps à Foix) dans les

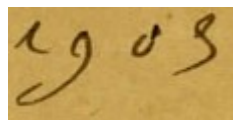
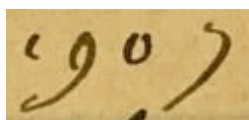
24 BELCIKOWSKI, Christine. Autres collections de photos anciennes des Pyrénées : la Base Henri Gaussen et le Fons Salvany. In : *La Dormeuse Blogue* [en ligne]. 2007. Disponible sur : <http://belcikowski.org/ladormeuseblogue/3339/>

retranscriptions de Frédérique Ripoll sur Keepeek, je me demande si les chiffres 3 et 7 n'ont pas été confondus par M. Ripoll. En consultant des documents d'archives écrits par Eugène Trutat, je pense pouvoir confirmer cette confusion en comparant les écritures des 3 et des 7 :



Pour matière de comparaison, voici ci-dessus un 3 et un 7 écrits de la main d'Eugène Trutat à l'encre (dans

DEPOT_OUVERT/02_DOCUMENTS_NUMERISES/02_ARCHIVES_NUMERISES/A_06_15_EUGENE_TRUTAT/A_06_15_158.pdf, *Les Pyrénées - Association Pyrénéenne. 13 Mai 1890, p.24*).



Ci-dessus les dates « 1903 » et (supposément) « 1907 » écrites de la main d'Eugène Trutat à l'encre (enveloppes MHNT_PHa_912_A032 et MHNT_PHa_912_A278).

c. Étiquettes, éditions, annotations : traces d'histoires individuelles et institutionnelles

M'a été donné à étudier au cours de mon stage un échantillon de plaques de projection positives de la collection photographique d'Eugène Trutat. Nous avons la relative certitude que ces plaques n'avaient pas été réalisées par Trutat lui-même mais qu'elles avaient été acquises par ce dernier, et ce à des fins pédagogiques. L'observation de ces plaques a donc visé à interroger leur véritable provenance et leur(s) auteur(s), mais aussi d'éventuelles traces de précédents inventaires. Pour ce faire, il a été convenu de décrire physiquement ces plaques mais surtout de porter mon attention sur les étiquettes qui y figurent. J'ai pu constater que ces

dernières pouvaient détenir des informations sur les éditeurs des plaques de projection ou même sur la source documentaire des images reproduites. Pour en faire l'analyse, je me suis notamment appuyée sur le travail d'Angèle Martin, chargée des archives scientifiques et de la documentation des collections au Musée du Quai Branly, en m'inspirant de sa méthodologie du « recensement documentaire par typologies d'étiquettes, marquages et cartels des collections identifiant les collections conservées au musée d'ethnographie du Trocadéro jusqu'en 1937 »²⁵. Cette méthodologie a consisté à décrire de manière détaillée les caractéristiques matérielles et esthétiques d'étiquettes, cartels et marquages ayant anciennement servi d'identifiants à des objets de collection ethnographique. Cette description avait pour but de vérifier et retracer le parcours historique de ces collections autrefois conservées au Musée d'ethnographie du Trocadéro.

Dans le cas de mon étude sur les plaques de projection, la reconnaissance d'une typologie repose sur :

- Une identité visuelle propre et identifiable : couleur du papier des étiquettes, forme et découpe, ornements, texte imprimé ou manuscrit ;
- Des informations récurrentes : langue de légende, éditeur, source documentaire.

Soulignons que mon attention s'est centrée à la fois sur les étiquettes et les plaques, puisque ces dernières présentent elles-même des marques de leur provenance de production. Notons également que cette étude ne repose que sur un échantillon de la collection en question (une boîte) et qu'il est fort probable, de fait, que le recensement des différentes typologies d'étiquettes et de plaques ne soit pas exhaustif.

25 MARTIN, Angèle. Fichiers de prépublication, édités sous le titre "Recensement documentaire par typologie des étiquettes, marquages et cartels identifiant les collections conservées au musée d'ethnographie du Trocadéro jusqu'en 1937". Dans les annexes de *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37* [en ligne] 2017. Disponible sur : <https://hal.science/hal-04759234v1>

Typo	Exemples de plaques de verre avec diff. typologies d'étiquette	Inscriptions	Description	Observations	Bibliographie et crédits
1	MHNT_PHa_Ppp_DFG_01  Figure 10: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa8pPP_DFG_01). Prise de vue. © Angèle Regourd	Texte imprimé : “J. LÉVY & Cie Sucers de FERRIER Père Fils. & SOULIER - - PARIS” Inscr. manus. : “151 [Lyoniades Stylefer ?] 1871[ou 18/1 ?]” (à l'encre noire) Petite étiquette carrée dans le coin supérieur gauche : “1” (encre noire) sûrement postérieure à l'édition des plaques Sur le cadre de la plaque : “151” (au crayon à papier)	Étiquette rectangulaire découpée manuellement. Papier vert/bleu. Deux lignes noires fines au-dessus du texte imprimé. Étiquette carrée : papier quadrillé découpé manuellement.	Doutes sur l'auteur de l'inscription manuscrite : est-ce l'écriture d'Eugène Trutat ?	Page wikipédia du groupe d'éditeurs de la plaque : Léon & Lévy — Wikipédia Une plaque similaire extérieure au fonds Trutat : Photo ancienne plaque positive Toulouse J.Lévy - Collection Plaque stéréoscopique cartonnée éditée par M. Léon et J. Lévy conservée à la Cinémathèque de Toulouse: La Cinémathèque de Toulouse
2	MHNT_PHa_Ppp_DFG_02  Figure 11: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa8pPP_DFG_02). Prise de vue. © Angèle Regourd	Inscr. manus. étiquette 1 : “Guêpe frelon Vespa crabro” (à l'encre noire) Inscr. manus. étiquette 2 : “Blanchard Mét. des Ins. p.75” (à l'encre noire) Petite étiquette carrée dans le coin supérieur gauche : “2” (encre noire) sûrement postérieure à l'édition des plaques	Étiquettes rectangulaires blanches et noires à une ligne. Cadres formés de deux liserés noirs d'épaisseurs différentes, avec une bande blanche de réserve à l'extérieur. Étiquette carrée : papier quadrillé découpé manuellement.	Écriture manuscrite d'Eugène Trutat. La photographie est une reproduction d'une illustration de livre (voir bibliographie). Trutat n'est pas l'auteur de cette photographie.	*BLANCHARD, Émile. <i>Métamorphoses, mœurs et instincts des insectes (insectes, myriapodes, crustacés)</i> (2e édition). Paris : G. Baillière, 1877, 759 p. Voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200747k (voir p. 75) Crédit lithographie (?) : L. Lhermitte, Burgun-Mesnard

3	MHNT_PHa_Ppp_DFG_03  Figure 12: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa8pPP_DFG_03). © Angèle Regourd	Inscr. manus. étiquette 1 : "Guêpe tatou Tatua monis" (à l'encre noire) Inscr. manus. étiquette 2 : "Blanchard. Mét. des Insectes p. 416"* (à l'encre noire) Petite étiquette carrée dans le coin supérieur gauche : "3" (encre noire) sûrement postérieure à l'édition des plaques	Étiquettes rectangulaires découpées manuellement. Papier sans motifs. Étiquette carrée : papier quadrillé découpé manuellement.	Écriture manuscrite d'Eugène Trutat. La photographie est une reproduction d'une illustration de livre (voir bibliographie). Trutat n'est donc pas l'auteur de cette photographie.	*BLANCHARD, Émile. <i>Métamorphoses, mœurs et instincts des insectes (insectes, myriapodes, crustacés) (2e édition)</i>. Paris : G. Baillière, 1877, 759 p. Voir : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200747k (voir p. 416) Crédit impression : Librairie Germer Baillière, E. Martinet.
4	MHNT_PHa_Ppp_DFF_02 Recto-Verso :  Figure 13: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFF_02 recto). © Angèle Regourd  Figure 14: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFF_02 verso). © Angèle Regourd	Recto : Texte imprimé : "Fulgora lateraria, Laternenträger." laternenträger (allemand) = fulgore tacheté Petite étiquette carrée dans le coin supérieur gauche : "2" (encre noire) sûrement postérieure à l'édition des plaques Verso : Sur le "cadre" : "MAX FRITZ ... GOERLITZ, SCHLESSEN"	Recto : Étiquette rectangulaire Étiquette carrée découpée manuellement sur un papier uni. Verso : Cadre/cache avec ornements argentés	Ce type de plaque de projection a été produit par Max Fritz. Les légendes des plaques présentant ce type d'étiquette sont en allemand. Eugène Trutat n'est pas l'auteur de cette photographie.	Plaques similaires existantes (éditées par "Max Fritz") : File:Max Fritz Thylacine 1876.jpg - Wikimedia Commons File:Max Fritz Mpungu 1878.jpg - Wikimedia Commons Même étiquette, autre édition de plaque : File:Romain Talbot Bos urus 1876.jpg - Wikimedia Commons ≥ glasplaatjes microscopie 19e/20e eeuw — Curiosa en Brocante — Marktplaats

5	MHNT_PHa_Ppp_DFH_02 Recto-Verso :  Figure 15: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFH_02 recto). © Angèle Regourd  Figure 16: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFH_02 verso). © Angèle Regourd	Recto : Étiquette 1 Texte imprimé (allemand) : “MAX FRITZ in GÖRLITZ (Schlesien).” Inscr. Manus. (latin) : “Haematopinus suis” (encre bleu/noir?) Petite étiquette carrée dans le coin supérieur gauche : “2” (encre noire) sûrement postérieure à l’édition des plaques Verso : Sur le “cadre” : “MAX FRITZ ... GOERLITZ, SCHLESIEN”	Recto : Étiquette 1 : Étiquette rectangulaire Étiquette carrée : papier quadrillé découpé manuellement. Étiquette 2 : Étiquette rectangulaire blanche et noire à une ligne. Cadre formé de deux liserés noirs d’épaisseurs différentes, avec une bande blanche de réserve à l’extérieur. Verso : Cadre/cache avec ornements argentés	Ce type de plaque de projection a été produit par Max Fritz.	Plaques similaires existantes (éditées par “Max Fritz”) : File:Max Fritz Thylacine 1876.jpg - Wikimedia Commons File:Max Fritz Mpungu 1878.jpg - Wikimedia Commons > glasplaatjes microscopie 19e/20e eeuw — Curiosa en Brocante — Marktplaats
6	MHNT_PHa_Ppp_DFJ_02 Recto-Verso :  Figure 17: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFJ_02 recto). © Angèle Regourd	Recto : Étiquette 1 Texte imprimé (allemand) : “MAX FRITZ in GÖRLITZ (Schlesien).” Inscr. manus. (latin et allemand) : “Ixodes ricinus v. [Sichhönchen?]" (encre bleue) Étiquette 2 Inscr. manus. (français) : “Ixode ricin - Sur le chien.” (au crayon à papier) Petite étiquette carrée dans le coin supérieur gauche : “2” (encre	Recto : Étiquette 1 : Étiquette rectangulaire Étiquette 2 : Étiquette rectangulaire blanche et noire à une ligne. Cadre formé de deux liserés noirs d’épaisseurs différentes, avec une bande blanche de réserve à l’extérieur. Étiquette carrée : papier quadrillé découpé manuellement. Verso :	2 typologies d’étiquette sur une même plaque : l’étiquette 1 a visiblement été éditée par le même fabricant que la plaque (Max Fritz) et la légende y étant inscrite est en latin et allemand. L’étiquette 2 est de la typologie 2 (voir ligne 2 ci-dessus). Elle présente une écriture manuscrite différente de	Plaques similaires existantes (éditées par “Max Fritz”) : File:Max Fritz Thylacine 1876.jpg - Wikimedia Commons File:Max Fritz Mpungu 1878.jpg - Wikimedia Commons > glasplaatjes microscopie 19e/20e eeuw — Curiosa en Brocante — Marktplaats

	 Figure 18: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFJ_02 verso). © Angèle Regourd	noire) sûrement postérieure à l'édition des plaques Verso : Sur le "cadre" : "MAX FRITZ ... GOERLITZ, SCHLESSEN"	Cadre/cache avec ornements argentés	l'étiquette 1 et est rédigée en français. Il ne s'agit pas de l'écriture d'Eugène Trutat.	
--	---	--	-------------------------------------	---	--

On remarque qu'il est plus correct de dissocier clairement les différentes typologies d'étiquette des typologies de plaques, ces deux n'étant pas systématiquement correspondantes.

Prenons l'exemple intéressant de la typologie 6. Elle présente en réalité deux typologies d'étiquettes différentes : « étiquette 1 » éditée par Max Fritz que nous retrouvons dans la typologie 5 ; et « étiquette 2 » de la typologie 2, précédemment décrite dans le tableau. L'étiquette 1 a visiblement été éditée dans le même temps que la plaque, et par la même entreprise allemande/prussienne (puisque figure sur toutes deux le nom de « Max Fritz »). Aussi, il est important de noter que la légende manuscrite y figurant est rédigée en allemand. Les caractéristiques de l'étiquette 2 correspondent à la typologie 2 (à la différence que la légende de la typologie 2 a été rédigée par Trutat) et présente une légende rédigée en français (Est-ce la traduction exacte de la légende allemande ?). On peut en déduire que cette plaque, comme sans doute d'autres, a été légendée à deux reprises, une première fois lors de son édition en Allemagne/Prusse, et une seconde fois lors de son acquisition par Eugène Trutat.

On s'interroge également sur la date et le contexte de ces petites étiquettes carrées présentant des numéros. Elles pourraient être l'objet d'un précédent inventaire, dont ni la date ni l'institution ou la personne à son origine ne nous sont connues.

En abordant le cliché photographique comme un objet physique à part entière, dont la matérialité est appuyée par les fragments d'archives qui lui sont annexes – enveloppes et étiquettes – nous avons pu mettre en évidence combien ces éléments participent à l'écriture de l'histoire de la photographie. Face à la fragilité de ces objets et à la richesse de leurs contextes se pose la question des outils contemporains capables d'en assurer la documentation, la transmission et la mise en valeur. C'est donc cette articulation entre matérialité et numérique que nous allons à présent explorer.

PARTIE III : Documenter la matérialité avec le numérique **: apports des outils de gestion patrimoniale**

Alors que les collections photographiques anciennes bénéficient d'un regain d'intérêt patrimonial, leur valorisation passe aujourd'hui par une documentation renouvelée portée par les outils numériques. Ce tournant s'inscrit dans un mouvement plus large de refonte des pratiques muséales, où l'enjeu n'est plus seulement de conserver, mais de rendre visible, lisible et interrogeable la richesse matérielle des objets. Dans ce contexte, les plateformes de gestion patrimoniale – bases de données, systèmes d'indexation, interfaces collaboratives – permettent de relier, structurer et diffuser l'information de manière fine et évolutive.

Ces dispositifs ne se substituent pas à la description physique des objets, mais la complètent en proposant une architecture informationnelle repensée : il ne s'agit plus seulement de cataloguer une image, mais de documenter un cliché dans sa pluralité – en tant qu'objet matériel, document historique et fragment de récit - pour nourrir une recherche scientifique transversale.

Dans cette partie, nous nous pencherons sur les enjeux méthodologiques de cette documentation augmentée. Nous analyserons plus spécifiquement l'exemple de la plateforme Keepeek, utilisée au Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse, pour évaluer son potentiel à restituer la complexité matérielle et historique du fonds Eugène Trutat. Par l'étude de ses fonctionnalités (associations d'objets, visibilité des métadonnées, ergonomie de l'interface), nous verrons comment ces outils peuvent contribuer – ou au contraire limiter – une valorisation fine, connectée et accessible des collections photographiques anciennes.

1. Vers des méthodologies et technologies de documentation augmentées

a. Complémentarité entre description physique et données numériques

Comme nous l'avons vu précédemment avec le cas des enveloppes et des plaques de projection du fonds Eugène Trutat, l'analyse et la documentation de l'aspect physique des objets permettent de resituer ces derniers au sein d'une ou plusieurs institutions, producteurs ou propriétaires de collections et de faire un historique des classements et inventaires de diverses institutions. Pour cela, nous verrons qu'il peut être particulièrement intéressant d'un point de vue scientifique, de transposer ou de transcrire ces informations sous forme de données numériques au sein du logiciel de gestion à notre disposition au sein d'un établissement, autrement dit de tracer les strates de manipulation, usage et conservation via les métadonnées au sein des notices du catalogue.

Ainsi, le rôle des logiciels de gestion de données est crucial dans la prise en compte du voyage des collections muséales et lors du transfert de ces collections entre plusieurs institutions. Comme nous l'avons précédemment vu avec la méthodologie d'Angèle Martin, les archivistes du Musée du Quai Branly s'appliquent à documenter la multiplicité de classifications relevées sur un même objet. Chercheuse en anthropologie, Tiziana Nicoletta Beltrame a examiné le processus de transformation des fiches documentaires des objets du Musée de l'Homme lors de leur transfert vers le musée du Quai Branly entre 2003 et 2006²⁶. Au Musée de l'Homme, les objets étaient documentés à travers diverses fiches papier suivant une méthode descriptive d'inventaire, classées dans des fichiers en bois selon une logique de collection. Lors de leur transfert au Musée du Quai Branly, ces fiches ont été numérisées puis intégrées dans une base de données numérique, le système TMS (The Museum System), en centralisant ainsi l'information en une fiche par objet. Au-delà du changement de support, cette transition a entraîné une reconfiguration des données. La nouvelle structure numérique a permis de nouvelles interconnexions entre les informations en modifiant la manière dont le savoir sur les collections est organisé et accessible. En effet, alors que le Musée de l'Homme fonctionnait selon une logique de collection, le MQB a adopté une approche centrée sur

26 NICOLETTA BELTRAME, Tiziana. Le corps numérique des données. *Ateliers d'anthropologie* [en ligne], 2012 n°36. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ateliers/9081>

l'objet individuel. D'après Beltrame, la création de liens informatiques au sein des fiches numériques TMS permet la mise en relation des objets isolés.

Beltrame considère que la reconstitution d'un ensemble d'informations sur un objet, opérée lors de l'indexation sur la base de donnée « TMS objets » répond à des logiques d'indexation transversales :

« Au MQB, dans le cadre de la recréation des liens entre fiches « TMS objets », la constitution des ensembles peut reprendre des catégories élaborées par les collecteurs au MET ou MH, mais les fiches (et donc les objets) peuvent également être reliées à d'autres ensembles élaborés par l'administrateur de la base ou par les conservateurs. D'une part, un objet peut être indexé dans la base de données « TMS objets » dans une catégorie différente de celle construite par son collecteur (visible sur sa fiche d'inventaire) ; d'autre part, il peut à la fois entrer dans celle-ci mais également dans d'autres, puisque l'informatique permet d'indexer les objets dans plusieurs catégories (multi-indexation). » (BELTRAME, 2012)

Ainsi, ces reconstitutions informationnelles répondent également à un enjeu d'accessibilité informatique à ces mêmes données, puisqu'elles favorisent la recherche par "réurrences" de termes ; mais elles correspondent aussi à des enjeux de conservation et de logistique par la création dans les notices de catégories d'objets liées à leur matérialité et à leur emplacement physique au sein des réserves.

b. Le tournant numérique dans la valorisation : de la vitrine au web

La souplesse des nouvelles interfaces de bases de données au sein des institutions muséales est notamment due à la plasticité actuelle des corps numériques de données, susceptibles d'être infiniment refaçonnés et enrichis, dans un contexte de Big Data (données massives) et d'Open Data (ouverture des données). Ainsi, des projets expérimentaux tels que la plateforme culturelle collaborative *Joconde Lab*, celle-ci à l'initiative du ministère de la Culture et de l'IRI (Institut de Recherche et d'Innovation, témoignent aujourd'hui de la mise en place de véritables "musées" numériques, capables de démontrer les possibilités du web sémantique ou « web 3.0 » et de la mise en relation de données culturelles liées, autrement dit le web de données ou « linked data ».

Notons que le développement du web sémantique au tournant du XXI^{ème} siècle et des technologies de données liées (Linked Data) a profondément transformé la documentation matérielle des œuvres patrimoniales, en enrichissant leur contextualisation, en favorisant l'interopérabilité des systèmes d'information et en facilitant la circulation de l'information. Le web sémantique vise donc à structurer les données de manière à ce qu'elles soient identifiables par les systèmes informatiques, permettant ainsi des connexions intelligentes entre plusieurs informations sémantiquement reliées. Dans le domaine muséal, cela signifie que chaque objet peut être décrit selon des standards partagés, pour faciliter son intégration dans des réseaux de données bien plus vastes que la simple institution à laquelle il se rattache. Dans *Enjeux numériques pour les médiations scientifiques et culturelles du passé*²⁷, Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel mettent en avant l'importance de ces technologies pour les institutions culturelles. Ils soulignent que le Linked Open Data (LOD) permet de créer un espace culturel partagé, où les objets patrimoniaux et les connaissances associées peuvent circuler librement et être mis en relation de manière dynamique. De fait, cette approche favorise les collaborations interinstitutionnelles et une meilleure accessibilité du public aux ressources culturelles.

Bien évidemment, le Muséum de Toulouse fait partie des institutions ayant contribué à l'alimentation des plateformes culturelles contributives. En 2010, en partenariat avec Wikimedia France, le Muséum a lancé le projet Phoebus²⁸, visant à numériser et à verser sur Wikimedia Commons une partie du fonds Trutat afin de le rendre accessible au grand public. Plus de 500 photographies ont ainsi été mises en ligne, accompagnées de leurs métadonnées. De fait, la documentation matérielle des œuvres, qui inclut des informations sur leur provenance, leur état de conservation, leur restauration et leur contexte historique, bénéficie grandement de l'avènement du web sémantique dans le domaine culturel. En reliant les données en question à d'autres sources, telles que des bases de données géographiques, des archives historiques ou des thésaurus multilingues, il devient désormais possible de construire des récits plus précis et plus riches autour des objets.

27 JUANALS, Brigitte ; MINEL, Jean-Luc. *Enjeux numériques pour les médiations scientifiques et culturelles du passé*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

28 Wikimedia Commons. *Projet Phoebus* [en ligne] Disponible sur : [Commons:Projet Phoebus/fr - Wikimedia Commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/Projet_Phoebus/fr)

Dans l'étude de Juanals et Minel, l'ingénieure de recherche Anne-Violaine Szabados souligne l'existence de notices dont les niveaux d'informations sont, pour un même objet, plus ou moins élevés selon le public visé par la plateforme administratrice. En prenant l'exemple de la sculpture *Centaure dompté par l'amour* réalisée par Joseph Chinard et conservée au Musée des beaux-arts de Lyon, il est possible d'identifier deux niveaux d'information distincts en comparant deux notices issues de deux bases différentes :

« La notice LIMC-France (LIMC-icon 9954); destinée à des spécialistes, présente une information détaillée répartie en rubriques séparées et enrichie par des liens vers d'autres ressources en ligne consacrées notamment à des parallèles iconographiques. Ce réseau permet de cerner l'œuvre originale antique à laquelle est également consacrée une notice dans cette base de connaissance qui, contrairement à un corpus muséal, inclut les objets perdus ou détruits mais néanmoins pertinents pour le thème de recherche.²⁹

La notice la plus succincte de JocondeLab, présentant une copie en marbre du groupe faite en 1789 par de Joseph Chinard : cette page est alimentée par des ressources en ligne dont les informations sont séparées mais sémantiquement associables. Elle réunit ainsi des données du Web grâce à l'application des principes du web sémantique et du Web de données.³⁰ »

2. Application de la méthode sur Keepeek

a. Associations sur Keepeek

Pour assurer la gestion de ses collections, le Muséum de Toulouse dispose de deux logiciels de gestion de données distincts : Micromusée, logiciel de gestion des collections qui se trouve notamment être le plus utilisé en France, et le logiciel de Digital Asset Management Keepeek, gestionnaire de médias, qui fait office de photothèque pour le Muséum depuis sa

29 Notice du Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, disponible sur : [Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae](#)

30 Notice des Collections des musées de France (Joconde) Référence 10310026532. Disponible sur : <http://collections.mba-lyon.fr/fr/search-notice/detail/h-811-centaure--87684>

mise en place en 2020³¹. Tout au long de mon stage, je n'ai été amenée à travailler qu'avec la plateforme Keepeek. Bien que cet outil, contrairement à Micromusée, n'ait pas pour première vocation de produire des notices d'objets de collection, mon projet ne s'est pas limité au seul versement de nouveaux médias dans la base de données. Le cœur de ce projet étant de réhabiliter la visibilité du cliché photographique et de sa matérialité au sein de l'œuvre photographique de Trutat, je me suis appliquée à donner aux médias ajoutés (numérisations des enveloppes et prises de vue des plaques) le même niveau de documentation qu'aux photographies positives des plaques de verre, déjà versées sur la base. Le but étant donc de donner à l'information une nouvelle architecture, construite non pas autour de l'image mais autour d'une entité matérielle.

À titre d'exemple, concentrons-nous sur la photographie visible ci-dessous. Notons que le premier intérêt documentaire de ce média est à caractère iconographique : l'attention est vouée à se porter sur l'image positive, sur le sujet de la photographie. Il est de fait fort difficile de se rendre compte du format, du support, et des détails physiques du cliché original (altérations, marques, etc).

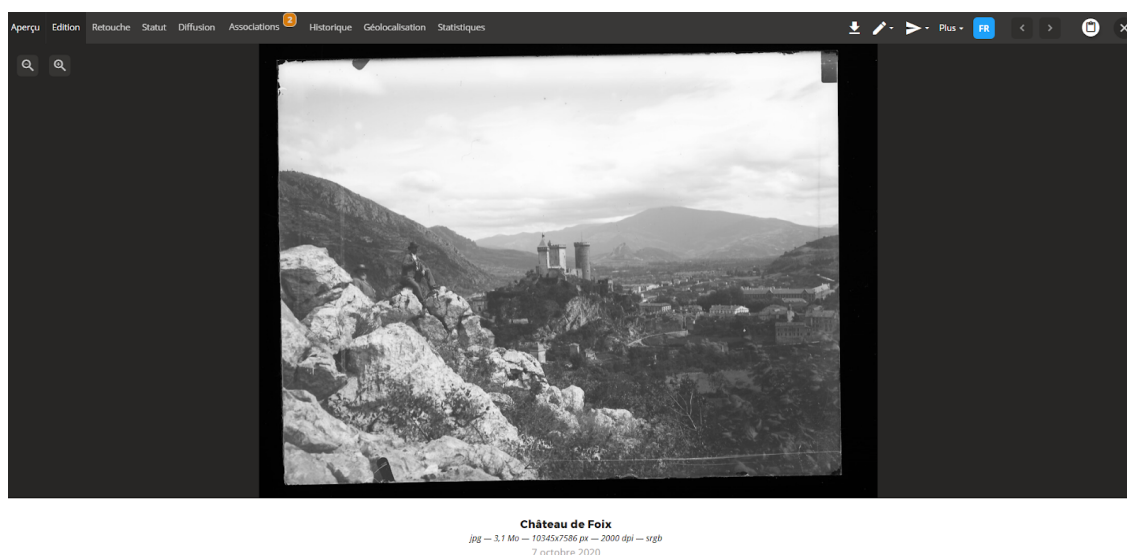


Figure 19: Média Keepeek "Château de Foix" (N° d'inventaire MHNT.PHa.912.A002). Capture d'écran.

Après avoir sorti de leur boîte les plaques de verre de la série du fonds Trutat réalisée en Ariège, j'ai pris notes de mes observations sur l'aspect matériel de ces plaques en relevant la présence de traces de colle, de vieilles empreintes de doigts, de marques révélant la

³¹ Voir le projet IMAGO

présence du châssis au moment de la prise de vue... Autant d'éléments susceptibles de révéler non seulement les traces du temps (décollement de la gélatine, présence de gommettes, signes d'une précédente procédure d'inventaire) mais aussi les traces, toutes aussi parlantes et presque émouvantes, qui témoignent de la naissance même du cliché.

Je me suis donc permise d'enrichir en informations les notices originelles, précédemment remplies lors de la numérisation des plaques, en y incorporant mes observations dans le champ « Marques et inscriptions » (voir ci-dessous la section « Informations sur l'œuvre » de la notice correspondant à la photographie ci-dessus).

INFORMATIONS SUR L'OEUVRE

Désignation du bien (IR) : Photographie

Dénomination du bien (IR) : Plaque de verre négative

Auteur, Collecteur (IR) : TRUTAT Eugène (1840-1910), auteur

Provenance géographique (IR) : Foix (Ariège)

Marques et Inscriptions (IR) :

Inscription sur enveloppe : "Château de Foix Juillet 1893"

Observations sur la plaque de verre :

- Volonté de recadrer la photographie ? > traces d'un cadre au crayon de papier sur la plaque de verre
- présence de traces dues au châssis au moment de la prise de vue
- trace de colle d'une gomme précédemment enlevée (coin inférieur droit)
- présence d'anciennes empreintes de doigts sur la partie émulsion de la plaque de verre

Matières et Matériaux (IR) : verre

Techniques de réalisation (IR) : gélantino-bromure d'argent

Dimensions (IR) : 9x12 cm

Observation (IR) : Château de Foix Juillet 1893

Figure 20: Section de la notice Keepeek du média "Château de Foix" (N° d'inventaire MHNT.PHa.912.A002). Capture d'écran.

Furent donc versés dans la base Keepeek deux nouveaux types de médias venant illustrer ces observations :

- Les photographies des plaques prises de face et de profil, permettant à la fois de rendre compte de l'épaisseur du verre, des diverses altérations et traces, et parfois même de la surexposition de la plaque à la lumière au moment de la prise de vue (cas identifiables par l'aspect très sombre de l'image négative). Ci-dessous la photographie de la plaque dont il était question dans l'exemple précédent, ainsi qu'un exemple de plaque surexposée :

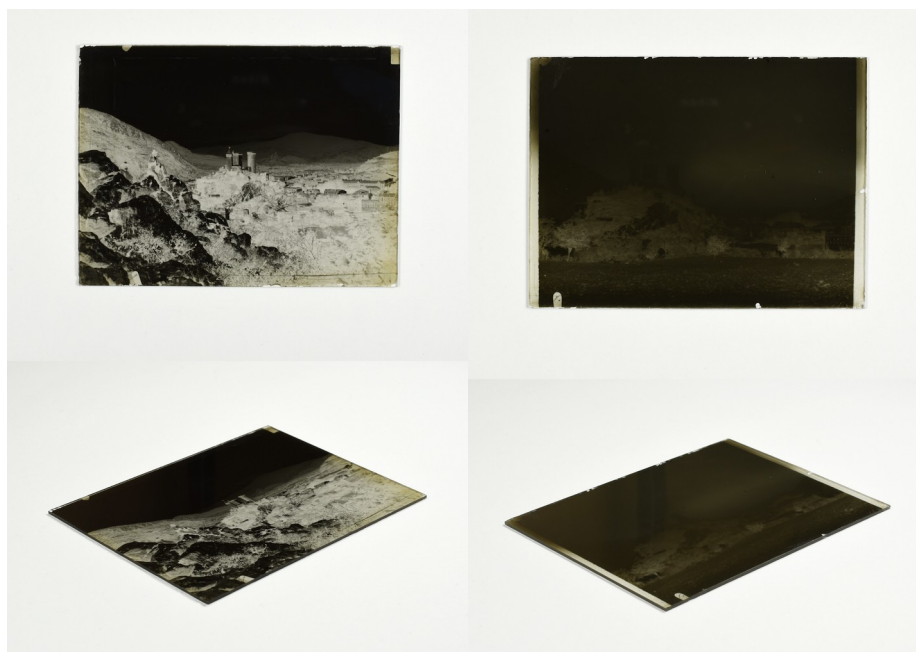
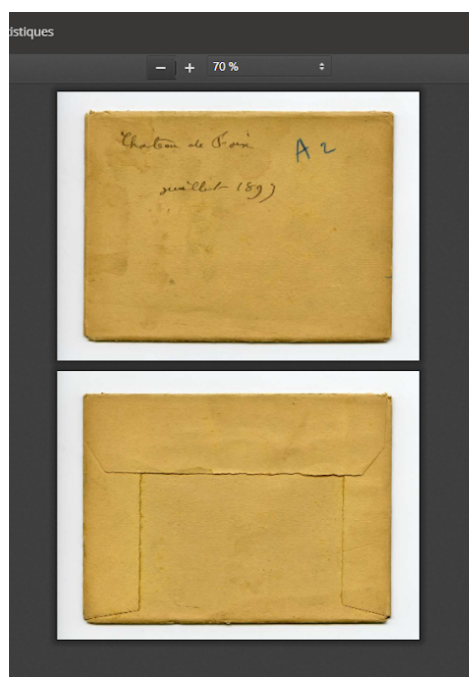


Figure 21: Prises de vue face et profil de la plaque MHNT.Pha.912.A002. © Angèle Regourd

Figure 22: Prises de vue face et profil de la plaque MHNT.Pha.912.A003. © Angèle Regourd

- Les numérisations des enveloppes des plaques de verre (recto-verso) dont j'ai pu alimenter les notices avec les observations décrites dans la partie II.2.b et répertoriées dans le tableau consultable en annexe. Ci-dessous l'enveloppe de la plaque donnée en exemple ainsi que la notice de l'objet :



Enveloppe MHNT_PHa_912_A002
pdf — 388.3 Ko — 2 page(s)
26 février 2025

Figure 23: Média Keepeek "Enveloppe MHNT_PHa_912_A002". Capture d'écran.

INFORMATIONS GÉNÉRALES

N° d'inventaire de l'objet : MHNT_PHa_912_A002

Titre : Enveloppe MHNT_PHa_912_A002

Nom du fonds : Fonds Eugène Trutat

Domaine : archivistique photographie

Légende / Synopsis :

Inscription d'Eugène Trutat : "Chateau de Foix juillet 1893" (à l'encre noire)

Inscription contemporaine : "A2" (au crayon de couleur bleu)

Date complémentaire (IR) : Juillet 1893

Commentaires : Type de papier : papier vélin ? épais, rigide

Nom de fichier original : A1002.pdf

Figure 24: Section de la notice Keepeek du média "Enveloppe MHNT_PHa_912_A002". Capture d'écran.

Dans une même volonté de refondation de l'architecture informationnelle autour de l'objet, notamment observée précédemment à travers l'exemple des fiches « TMS objets » au Musée du Quai Branly, l'objectif fût donc de pouvoir, au sein de la base, renvoyer chacun de ces trois médias (image, cliché, enveloppe) aux deux autres lui correspondant. Ainsi les informations contenues dans chacun des médias, qu'elles relèvent de la description physique des objets ou des inscriptions visibles sur les objets, sont complémentaires. Notons que les informations écrites de la main de Trutat sur les enveloppes avaient déjà été relevées et retranscrites par M. Ripoll dans les notices des photographies positives, mais qu'à présent, la visibilité de ces inscriptions manuscrites sur le papier des enveloppes fait office de "preuve" archivistique de ces informations. Ces mises en relation numériques furent réalisables grâce à la fonctionnalité "association" de Keepeek.

Ci-dessous l'onglet "associations" du média en question :

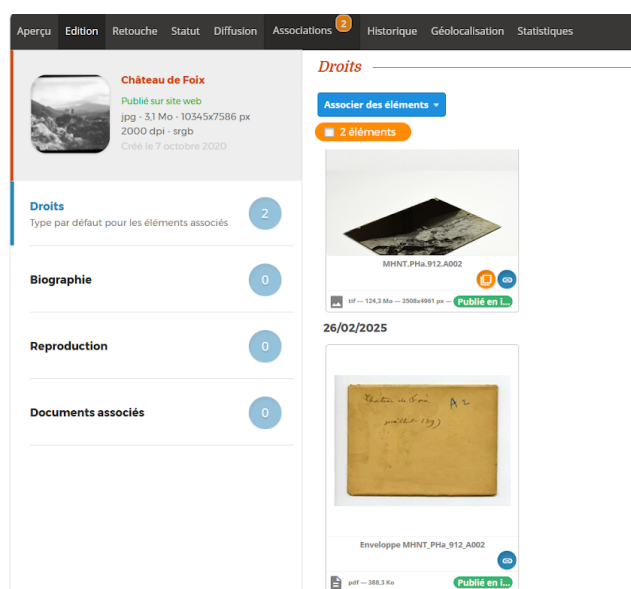


Figure 25: Onglet Associations du média Keepeek
 "Château de Foix (N° d'inventaire
 MHNT_Pha_912_A002). Capture d'écran.

b. La collection de plaques de projection d'E. Trutat : son potentiel sur le web sémantique ?

Nous avons pu démontrer précédemment dans la partie II.2.c que la reconnaissance d'une typologie éditoriale de plaque pouvait mener à retrouver sur divers sites web - bases de données collaboratives (wikimedia) et sites de revente - des objets semblables, visiblement issus d'un même producteur. Or, d'un point de vue archivistique, la mise en relation d'objets issus d'une même collection géographiquement éparpillée est particulièrement intéressante, et c'est notamment un enjeu auquel le web sémantique peut répondre, dans son exploitation par les acteurs culturels.



Figure 26: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFF_02 recto). © Angèle Regourd



Figure 27: Magic lantern slide 717 Thylacinus cynocephalus, Beutelhund 1876 © Max Fritz / Romain Talbot, Domaine public, via Wikimedia Commons.

Ci-dessus à gauche une plaque de projection acquise par Eugène Trutat présente au sein du fonds photographique du Muséum. À droite une plaque de projection de la même édition de plaque (Max Fritz) externe au Muséum de Toulouse (la localisation en est d'ailleurs inconnue) et publiée sur Wikimedia Commons.

Dans l'optique où le Muséum décidait de publier ces plaques de projection sur le Web 3.0, l'accessibilité et l'interopérabilité de ces données favoriseraient la recherche collaborative et la participation du public amateur et professionnel à l'enrichissement des connaissances sur cette collection.

Une autre initiative serait de renforcer la dimension géographique de la documentation du fonds Trutat. Les précieuses expertises effectuées par le géographe Jean-Paul Métailié à sa découverte ont pu fournir bien des précisions documentaires sur les lieux de prises de vue des clichés réalisés par Trutat. Pour aller plus loin, il pourrait être intéressant d'utiliser la fonctionnalité de géolocalisation de Keepeek, permettant de localiser précisément l'emplacement de prise de vue d'une photographie quand celui-ci a pu être identifié. Notons par ailleurs l'existence de cartes des « lieux de découverte » (ou sites de fouilles de découverte) des objets appartenant à une même collection et dont les liens peuvent être plus

facilement établis et documentés grâce à ces outils de géolocalisation. On peut citer en guise d'exemple la carte *Callisto* accessible via la base de donnée *Palladia*, qui se révèle être un outil numérique adapté aux amateurs d'archéologie : ce type d'outil favorise la documentation des trajectoires des collections, ou de leur diffusion à travers un territoire, souvent étendu, comme ce peut être le cas pour les plaques de projection du fonds Trutat.

c. Visibilité et accessibilité des données : interface et ergonomie

La publication de ces nouveaux médias en front-office sur le site internet du musée a nécessité de réorganiser le plan de classement de Keepeek en le complexifiant davantage. On entend par cela que la section « Fonds Eugène Trutat », qui auparavant était la dernière entrée permettant d'accéder aux photographies du fonds, comprend maintenant 3 entrées : une entrée « Photographies » qui permet de consulter l'œuvre photographique d'Eugène Trutat ainsi que les collections à son nom ; une entrée « Enveloppes » menant aux numérisations des enveloppes de la boîte A_Ariège_9x12 ; et enfin une entrée « Plaques photographiées » comprenant un échantillon de 5 prises de vue de plaques de verre.

▼ · MHNT CENTRE-VILLE	98979
▼ Collections	77892
▶ Collections scientifiques	47456
▼ Collections photographiques	29954
▼ Fonds Eugène Trutat	14414
▶ Photographies	11119
MX_multiformats_(60)	61
Plaques Laboratoire de géologie Paul Sabatier	150
Négatif papier	74
Plaques de projection négatives	999
Plaques de projection positives	1689
Documentation	17
▼ Enveloppes	299
A_Ariège_9x12	299
▼ Plaques photographiées	5
A_Ariège_9x12	5

Figure 28: Plan de classement Keepeek du MHNT CENTRE-VILLE en back-office. Capture d'écran.

Nous sommes cependant en droit d'émettre des réserves vis-à-vis de la modification de cette arborescence. En effet, aussi bien en consultation interne qu'en front-office, ce changement se traduit par une diminution de l'ergonomie informatique de la plateforme. Du point de vue du public internaute, cette complexification de l'arborescence peut entraîner un découragement du visiteur venu explorer le site de la photothèque, cette dernière ne bénéficiant d'ailleurs pas d'une visibilité optimale sur le site du Muséum. Concrètement, en partant de la page d'accueil du site internet du Muséum, on compte 6 entrées - 6 « clics » - nécessaires pour accéder aux documents du fonds Trutat. Nous sommes forcés de prendre en compte le fait que la longueur - même relative - de ce chemin d'accès peut nuire à l'accessibilité du public aux médias, et de fait à la visibilité des collections de la photothèque du Muséum.

Le recours aux outils numériques tels que la plateforme Keepeek montre qu'il est possible de créer des ponts entre un objet photographique et ses représentations numériques. Loin d'en effacer la matérialité, ces dispositifs peuvent en prolonger l'existence en favorisant leur visibilité, à condition d'en respecter la complexité. Toutefois, l'ergonomie, l'indexation et la structuration des métadonnées demeurent des enjeux cruciaux pour une valorisation réussie des fonds anciens. Dans cette perspective, il s'agit maintenant d'interroger les formes contemporaines de médiation, et la manière dont elles peuvent redonner de la visibilité, du sens et de la portée aux procédés photographiques anciens.

PARTIE IV : Repenser la valorisation de la photographie ancienne à l'ère contemporaine

Depuis la reconnaissance en 2004 du statut patrimonial des collections scientifiques dans les musées de France, les objets autrefois perçus comme de simples supports de recherche sont désormais considérés comme des biens culturels inaliénables et imprescriptibles, appelant à une conservation et une valorisation durables. Ce changement de regard a transformé en profondeur les politiques muséales, en particulier dans les musées d'histoire naturelle, où la photographie ancienne, longtemps perçue comme purement documentaire, retrouve aujourd'hui une visibilité nouvelle.

À l'ère du numérique, cette valorisation passe désormais par des dispositifs innovants - scans 3D, fac-similés, scénographies immersives ou plateformes web - qui permettent d'augmenter la présence matérielle des objets sans pour autant en compromettre l'intégrité physique. Ces technologies, en produisant des artefacts complémentaires et non invasifs, posent aux institutions muséales des questions inédites : quels statuts conférer à ces reproductions ? Peuvent-elles pallier l'absence ou la fragilité des originaux ? Comment enrichissent-elles la perception sensible et intellectuelle de la photographie patrimoniale ?

Dans cette partie, nous explorerons les mutations récentes des pratiques de médiation et de patrimonialisation qui redéfinissent les contours de la « valorisation ». À travers divers exemples de dispositifs propres à notre époque, nous analyserons comment l'expérience photographique peut être réinventée. Nous interrogerons également les réappropriations artistiques et les nouveaux récits possibles autour de la matérialité photographique.

1. De la conservation à la médiation : une mutation des représentations au service de la matérialité photographique

a. Modélisations 3D d'objets photographiques

La modélisation 3D, aujourd'hui omniprésente dans les champs de la recherche, de la conservation et de la médiation culturelle, a vu le jour avec le développement des logiciels de modélisation et de conception assistée par ordinateur BIM (Building Information Modeling) dans les années 1980. Cette technologie a en premier lieu été pensée pour servir l'architecture et l'ingénierie, mais elle a rapidement intéressé les domaines des sciences humaines et sociales, notamment en histoire, en archéologie et en muséologie, où elle a profondément renouvelé les manières de représenter, d'interpréter et de diffuser les savoirs.

À l'origine, les outils de modélisation 3D étaient principalement utilisés à des visées pédagogiques ou médiatiques, mais ils sont progressivement devenus de véritables outils de recherche, au même titre que les sources textuelles ou iconographiques traditionnelles. En modélisant des espaces, des structures disparues ou des objets, les chercheurs peuvent formuler et tester des hypothèses visuelles et expérimenter virtuellement des reconstitutions. Comme le souligne Mathieu Rocheleau³², cette technologie permet notamment de confronter les hypothèses historiques aux contraintes spatiales et matérielles.

Dans le domaine spécifique des objets photographiques, la modélisation 3D connaît depuis plusieurs années un certain développement. D'importantes institutions telles que la bibliothèque de Harvard ou le John Rylands Research Institutes de Manchester, ont mené des tests de photogrammétrie visant à créer des représentations numériques tridimensionnelles d'objets tels que des daguerréotypes, des objectifs et des chambres photographiques³³, ou encore des boîtes de plaques de verre³⁴. Ces modélisations ne se limitent pas à une simple

32 Voir le mémoire de Maëlis Le Borgne sur l'utilisation des nouvelles technologies dans le patrimoine : LE BORGNE, Maëlis. *L'utilisation des nouvelles technologies dans le patrimoine: l'utilisation des nouvelles techniques de visualisation 3D dans le patrimoine comme outil de médiation ou support de recherche scientifique*. Architecture, aménagement de l'espace. 2023. Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04092008v1>

33 Modélisation 3D d'une chambre photographique : [PRV_MHF Aparat Dagerotypowy - Download Free 3D model by Virtual Museums of Małopolska \(@WirtualneMuzeaMalopolski\) \[96a279f\]](#)

34 Modélisation 3D d'une boîte de plaques de verre Jougla : <https://sketchfab.com/3d-models/plaques-graffe-et-jougla-46cd70a93ed9454f8d71457d201697c0>

restitution géométrique : elles donnent à voir des textures et des effets de matériaux grâce à des plateformes comme Sketchfab, dont les fonctionnalités permettent d'imiter le rendu optique et tactile des surfaces, comme le velours dont sont faits certains cadres de portraits, ou le miroitement du métal argenté des daguerréotypes.

Ce sont des caractéristiques que l'on peut notamment observer à travers l'exemple d'une modélisation d'un daguerréotype représentant Catherine Hannah Dunkerley, publiée par le John Ryland Institute précédemment cité³⁵. Cette publication a été réalisée grâce à la technique de la photogrammétrie, une méthode consistant à capturer une série de photographies sous différents angles, puis à reconstituer un modèle 3D à partir des correspondances géométriques entre les images. De telles méthodes présentent l'avantage pour les conservateurs d'être non invasives, puisqu'elles permettent de respecter l'intégrité des objets photographiques, souvent trop fragiles pour être fréquemment manipulés.

Outre son intérêt pour la recherche et la documentation, la modélisation 3D constitue également un puissant outil de médiation culturelle par l'implication ludique et interactive qu'elle favorise auprès des publics, en particulier via des interfaces web et des dispositifs immersifs au sein des musées. Cette technologie permet d'ailleurs d'envisager de nouvelles formes de conservation préventive, en fournissant un enregistrement numérique fidèle et durable de l'état d'un objet à un instant donné, ce qui se montre particulièrement utile en cas de restauration, de sinistre ou de perte.

Cependant, la modélisation 3D, bien que visuellement réaliste lorsque bien réalisée, ne peut restituer intégralement la matérialité d'un objet, notamment son aspect tactile ou son poids. Pour cela, il est important de ne pas réduire la compréhension des objets à une perception uniquement visuelle, au détriment d'autres dimensions sensorielles. En effet, il ne faut pas sous-estimer l'apport du toucher au sein des dispositifs de médiation en musées ou en expositions, c'est pourquoi il est intéressant d'aborder une autre pratique vouée à valoriser la matérialité par le toucher : les fac-similés.

35 Modélisation 3D d'un daguerréotype : [Daguerréotype of Catherine Hannah Dunkerley - Download Free 3D model by The John Rylands Research Institute and Library \(@TheJohnRylandsLibrary\) \[a385125\]](#)

b. Fac-similés : quels usages, quelles limites ?

L'intérêt de la reproduction des objets dans les institutions muséales est de remédier aux contraintes liées au statut de l'objet patrimonial. En reproduisant une pièce originale pour donner à sa réplique un statut pédagogique, on a la possibilité d'exercer sur cette dernière un protocole bien moins strict que celui applicable à une pièce patrimoniale. Il s'agit donc de préserver l'intégrité des objets patrimoniaux.

Dans le domaine photographique, les fac-similés permettent non seulement de préserver les originaux sensibles à la lumière, aux diverses manipulations ou aux variations environnementales, mais aussi de les rendre accessibles à des fins de valorisation et de médiation. Jean-Philippe Boiteux, responsable de la reproduction à l'ARCP (l'Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la ville de Paris, dirigé par Anne-Cartier Bresson), souligne l'avantage éthique et esthétique des fac-similés, alors que les conservateurs perdent aujourd'hui intérêt pour ces procédés face à la très grande fidélité de restitution et la rapidité d'exécution des reproductions numériques actuelles. Jean-Philippe Boiteux décrit le processus de réalisation d'un fac-similé de daguerréotype³⁶ - épreuve consistant à reproduire par le même procédé et avec le même support de tirage l'image de référence - dont le rendu rend fidèlement compte de l'apparence matérielle de l'image tout en en assurant la lisibilité.

À ce jour, les collections photographiques du Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse n'ont pas fait l'objet de reproductions directes des épreuves, mais la photothèque a pris l'initiative de réaliser des fac-similés d'enveloppes de plaques de verre et de registres d'inventaire. Ces éléments, étroitement liés aux conditions de production, de conservation et de documentation des clichés, constituent aujourd'hui un ensemble de matériel pédagogique. Ces objets ont été mis à disposition du public dans le cadre d'expositions organisées par la photothèque autour du fonds Eugène Trutat. Cette initiative illustre une approche élargie du fac-similé photographique, puisqu'elle intègre non seulement des clichés photographiques (un lot réduit de plaques de verre a été intégré à cet ensemble pédagogique), mais aussi les dispositifs reliés à sa contextualisation matérielle et documentaire.

36 BOITEUX, Jean-Philippe. Reproduire pour exposer. *Galerie-photo*. 2013. Disponible sur : [reproduire pour exposer](#)

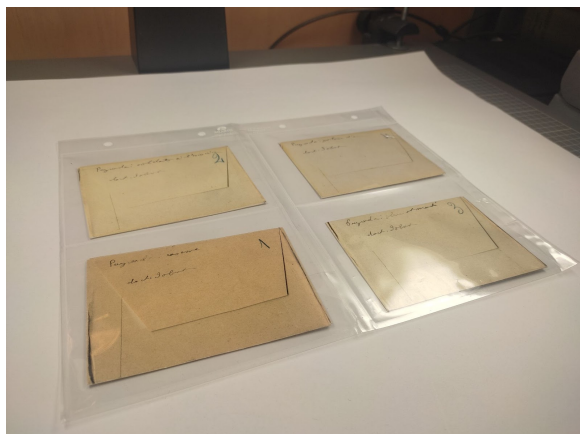


Figure 29: Fac-similés d'enveloppes de plaques de verre du fonds Trutat. © Angèle Regourd

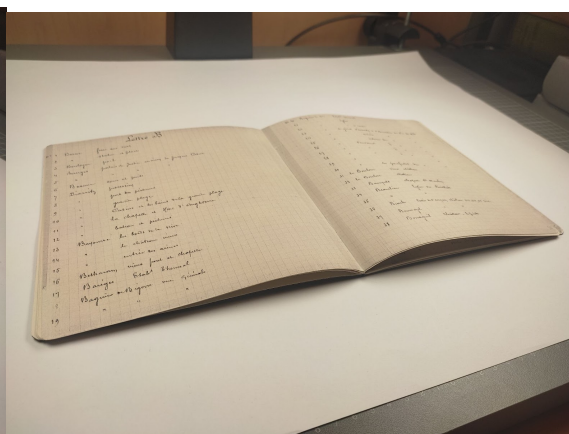


Figure 30: Fac-similé de registre d'inventaire du MHNT. © Angèle Regourd

Cependant, bien que la reproduction par fac-similé rende possible l'exposition de photographies anciennes, il est nécessaire de ne pas porter sur ces objets un regard muséal qui en valoriserait uniquement l'aspect plastique. C'est pourquoi, dans l'optique d'éviter de tomber dans un regard esthétisant de l'objet, la production de fac-similés destinés à la médiation doit s'accompagner de dispositifs explicatifs permettant de comprendre la nature des procédés, leur dimension sociale, technique et historique, et de décrire l'écart des reproductions avec les objets originaux.

c. Scénographies immersives et narrations multimodales, de nouveaux outils de médiation dans les musées

Étant actuellement confrontés à une nécessité de renouvellement de leurs modes de médiation, les musées investissent aujourd'hui dans des dispositifs immersifs et interactifs qui transforment profondément la présentation des collections photographiques. Ces dispositifs mobilisent notamment les technologies numériques en adoptant les codes de l'art scénographique contemporain. Ils permettent de repenser l'expérience du public tout en réinventant les modes de valorisation des archives iconographiques, dans une logique à la fois pédagogique, sensorielle et narrative.

Dans son étude sur la mise en exposition de la photographie à travers le cas d'une collection de cartes postales anciennes au musée d'Aquitaine, Jessica de Bideran décrit comment les choix scénographiques contribuent à la « *fabrique d'un objet muséographique* »³⁷. Elle y démontre que ce n'est pas tant la nature de l'image photographique qui détermine son traitement muséal mais davantage les dispositifs de présentation, qui influent sur la lecture, sur le statut et la perception du document.

« Si la carte postale, support modeste, de petite taille et pas toujours de grande qualité, est un objet difficile à présenter pour les muséographes, les politiques de digitalisation documentaire combinée à l'évolution des outils techniques apportent des réponses inédites. La consultation de ces photographies se voit en effet améliorée par l'exploitation de tablettes grand public dont les possibilités d'affichage et de lecture construisent une forme de consommation visuelle active nouvelle pour les musées. » (DE BIDERAN, 2015)

De Bideran souligne que les dispositifs immersifs (projections monumentales, dispositifs sonores, interfaces interactives) permettent d'élargir le champ de la médiation en sollicitant l'affect lié à l'expérience du visiteur, au lieu de lui proposer une simple lecture documentaire. Ces initiatives supposent une véritable adoption de la méthode du "storytelling" ou mise en récit, dans laquelle le dispositif scénographique devient un médiateur à part entière.

D'une autre part, Sylvain Besson, directeur des collections au Musée Nicéphore Niépce, montre comment les nouvelles technologies peuvent être mises au service de la valorisation de fonds photographiques complexes, notamment ceux issus de la photographie de presse. Le musée Niépce, tout en respectant une forte exigence de conservation, a développé une série d'outils numériques destinés à médiatiser des documents difficiles à exposer en raison de leur format, de leur fragilité et du volume conséquent des fonds. Parmi les outils mis en place par le Musée, l'application *POEME* (Portail d'Exploration des Métiers de l'Image) constitue une innovation significative³⁸. Elle propose un parcours immersif de

37 DE BIDERAN, Jessica. *Fabrique d'un objet muséographique. Études photographiques*. [en ligne] 2015, n°33. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3563>

38 BESSON, Sylvain. *L'exemple du musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône) : conservation, documentation et valorisation des photographies de presse*. *In Situ* [en ligne] 2018, n°36. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/insitu/18361>

découverte des métiers de la photographie, en combinant des images, des vidéos, des témoignages et des visualisations interactives. Cette application ne se limite donc pas à une restitution encyclopédique mais elle offre une véritable narration multimodale, pensée pour s'adapter aux divers profils des utilisateurs. Elle permet d'associer les objets exposés à des contenus souvent inaccessibles comme les gestes techniques, les explications des professionnels et les archives sonores.

Un autre exemple significatif au sein du Musée Nicéphore Niépce est le dispositif « Exploration photographique » installé dans la salle permanente de l'établissement³⁹. Il s'agit d'une interface tactile et intuitive donnant accès à une grande base de données iconographiques issues des collections du musée. Le public peut y naviguer librement, effectuer des recherches par thème, par époque ou par auteur et zoomer dans les images avec une grande précision, ce qui permet de révéler des détails souvent imperceptibles dans une exposition murale classique. Ce dispositif répond donc à un double besoin : mettre à disposition du public un patrimoine non exposable et permettre une exploration active des contenus, qui donne tout son sens au terme d'« utilisateurs » qui semble aujourd'hui plus approprié pour parler du « public » qui lui n'est plus voué à être passif dans la médiation.

Toutefois, notons qu'il est nécessaire de ne pas penser ces dispositifs comme une solution miracle aux manques constatés de réception des publics. En effet, le recours systématique et abusif aux dispositifs numériques au sein d'une exposition présente le risque d'une surcharge sensorielle chez l'utilisateur. De plus, le spectaculaire et l'immersif peut parfois entraîner une forme de désancrage documentaire, où l'aspect fascinant et ludique de l'expérience l'emporte sur la compréhension de l'objet. C'est pourquoi il est crucial de constamment exploiter ces technologies à l'intérieur du cadre structurant des musées, et de sans cesse les penser comme des instruments au service de la science et du sens.

39 BESSON, Sylvain. Le musée à l'épreuve. *e-Phaistos* [en ligne] 2021, IX-2. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ephaistos/9373>

2. Valoriser, ou porter de nouveaux regards sur la matérialité photographique

a. Appropriations artistiques contemporaines

Si les dispositifs numériques et les scénographies immersives renouvellent profondément les modes de médiation et d'interaction avec les publics, on peut observer une autre mutation dans le domaine de la valorisation photographique qui touche elle aussi à la matérialité des objets issus de la pratique. De nombreuses institutions et artistes proposent aujourd'hui des approches qui s'intéressent à la matière photographique à travers son vieillissement, ses altérations et aux usages déviés des images transformées par le temps. Ces nouveaux biais d'intérêt changent notre manière d'envisager la photographie, non plus seulement comme un médium documentaire ou visuel mais comme un objet physique porteur de strates temporelles, de traces et d'histoires multiples.

Les pratiques artistiques contemporaines offrent aujourd'hui un terrain d'exploration particulièrement fertile pour repenser la matérialité photographique. Loin de l'idée de se limiter à une utilisation technique ou documentaire des procédés anciens, ces approches se les approprient véritablement, en replaçant le cliché photographique dans une perspective plastique, mémorielle et même philosophique. Ce mouvement s'accompagne d'une évolution des valeurs où les altérations matérielles ne sont plus considérées comme des défauts à effacer ou réparer mais comme des manifestations pleines de sens.

Le travail de Luce Lebart constitue un exemple emblématique de cette réappropriation artistique de la photographie altérée. Dans *Mold is Beautiful* (2015), Lebart extrait d'une collection anonyme un ensemble de plaques de verre couvertes de moisissures et les présente comme des objets esthétiques à part entière. Ce geste relève d'une certaine poésie mais il est aussi critique. Il interroge les critères de sélection dans les institutions de conservation : pourquoi telles images sont conservées et d'autres écartées ? En valorisant ces accidents biologiques, Luce Lebart propose une relecture des clichés dégradés sous l'angle de la beauté non intentionnelle, mais surtout sous celui de la survie du matériau.

« En règle générale, les moisissures sont les ennemies numéro 1 de l'archiviste. 'Facteurs de risques', elles sont des "agents de dégradations" contre lesquels la lutte est de mise. Dans ce contexte, leur potentiel créatif est injustement négligé alors qu'il est pourtant exploité depuis

l'aube des temps par l'homme qui utilise le pouvoir transformant des micro-organismes pour faire son pain quotidien, son vin, sa bière et tous ses fromages. » (LEBART, 2024)⁴⁰

À travers l'exposition *Tâches et traces* (2015), Luce Lebart poursuit dans cette même logique en s'intéressant aux premiers essais photographiques d'Hippolyte Bayard, qui en 1839 a été le premier à mettre au point le positif direct. Ces images marquées par les imperfections techniques s'inscrivent dans un récit de l'expérimentation.

Ces relectures ont notamment été très richement analysées par Maïta Stebe dans une étude sur les « *images zombies* »⁴¹ dans laquelle elle examine plusieurs usages artistiques des émulsions altérées et des images partiellement effacées. À travers une approche ouvertement philosophique, Stebe affirme que ces objets portent sur eux-même une multiplicité de strates temporelles : alors qu'ils sont à la fois le témoignage d'un instant révolu, l'existence de ces objets persiste grâce à leur capacité de transformation par la matière.

Notons que cette dynamique de relecture est déjà en vigueur depuis plusieurs dizaines d'années : il faut notamment citer l'œuvre emblématique de l'artiste plasticien Éric Rondepierre, qui lui travaillait à partir de photogrammes cinématographiques endommagés, qu'il isolait et exposait comme des tableaux. C'est aussi ce déplacement d'une forme donnée d'œuvre vers un nouveau cadre de réception - dont celui du musée - qui engendre ce processus de réappropriation de la matière plasticienne.

Ces démarches remettent profondément en question les pratiques institutionnelles de conservation et de valorisation. Elles mènent à la reconsidération des seuils de patrimonialisation : faut-il à tout prix conserver la photographie dans son intégrité d'origine ou accepter et intégrer ses dégradations comme des formes de mémoire active ?

Par ailleurs, ces nouvelles approches sont particulièrement significatives de la longévité de l'objet photographique en ce sens qu'elles contribuent au perpétuel changement du statut de l'archive photographique. D'expériences - ratées ou réussies - à archives oubliées puis matière documentaire, les procédés photographiques anciens trouvent aujourd'hui une légitimité dans l'esthétisation de leur plastique par les acteurs de l'art. Dans un même temps, ces pratiques

40 LEBART, Luce. Carte blanche à Luce Lebart : Mold is beautiful. *9 Lives Magazine*. [en ligne] 2024. Disponible sur : [Carte blanche à Luce Lebart : Mold is beautiful - 9 Lives Magazine](#)

41 STEBE, Maïta. Les images zombies, des émulsions altérées révélatrices d'une multiplicité de strates temporelles. *RadaЯ*. [en ligne] 2023, n°8, pp. 35-50. Disponible sur : <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=596>

favorisent l'élargissement du champ patrimonial et la réhabilitation des objets « déchus » ou « marginaux ».

b. Élargir le champ de vision : raconter l'histoire des “écosystèmes matériels” de la photographie

Écrire l'histoire de la photographie ne peut se réduire à faire une analyse des clichés qu'elle a produits. En effet, la pratique photographique implique, et plus particulièrement à ses débuts, tout un monde matériel qu'il est important d'interroger pour en comprendre pleinement les usages, les significations et les circulations. C'est dans cette perspective que les photographies ne sont pas seulement des supports visuels, mais des objets matériels qui témoignent d'un contexte historique, social et technique. Selon Ece Zerman, toute image photographique s'inscrit dans un monde d'objets et d'usages⁴² qui englobe tout à la fois : *« plaques de verre, papiers, cartons, lanternes, viseurs, cuvettes, châssis-presses, séchoirs, pinceaux, pinces pour retirer les épreuves des bains, couteaux pour les découper, acides, hyposulfite de soude, bromure de potassium, carbonate de soude et de potasse, rouleaux à colle, pointes, éprouvettes, verres gradués, dégradateurs, intermédiaires, trépieds... »*. Ainsi, l'étude d'un fonds photographique ancien gagne à être envisagée non seulement par ses contenus visuels mais aussi par les outils et matériaux qui entourent sa production et les traces des diverses interactions humaines dont ils témoignent.

Le fonds Eugène Trutat en partie conservé au Muséum de Toulouse présente un exemple particulièrement riche pour une telle lecture. La masse physique de la collection - plus d'une tonne de verre répartie en environ 15 000 plaques de verre et dans 45 formats différents - est significative de la densité matérielle de ce patrimoine visuel. À cette masse s'ajoutent donc les enveloppes, les boîtes, les registres, les stéréoscopes ... qui constituent un véritable écosystème photographique reflétant une pratique technique rigoureuse et un projet documentaire particulièrement conséquent. De plus, le maintien de ce fonds en bon état, et dans un même lieu depuis sa création, confère à cet ensemble une cohérence historique et matérielle exceptionnelle.

42 ZERMAN, Ece. Le monde matériel de la photographie. *Photographica*. [en ligne] 2024, n°9, pp. 42-60. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/photographica/2422>

Concrètement, la pratique photographique d'Eugène Trutat pouvait être qualifiée de pulsionnelle, et c'est en partie ce qui explique la densité de ce fonds. Dans *Instants saisis* (2015) Frédérique Gaillard et Luce Lebart notent l'aspect presque « boulimique » de la pratique de Trutat qui « mitraillait » son environnement avec son appareil. Nombreux de ses confrères lui reprochaient d'ailleurs sa passion trop envahissante pour la photographie. De fait, un tel dévouement nécessitait l'adaptation de son matériel (en termes de transportabilité, de place et d'efficacité) à ses nombreux déplacements et voyages, un enjeu qu'il a beaucoup expliqué dans ses propres récits et enseignements. Notons d'ailleurs que le passage de l'usage du procédé instantané au gélatino-bromure d'argent dans les années 1870, et la commercialisation des plaques *Lumière* à partir de 1889, furent significatifs pour Trutat, après qu'il ait connu la période du collodion :

« Il fallait avoir un véritable courage pour traîner avec soi le matériel nécessaire ; c'était l'âge du collodion humide. Procédé qui donnait bien d'excellents clichés, mais que de peines, que de manipulations exigeaient ce bienheureux collodion. » (TRUTAT, 1884)

Par ailleurs, les marques visibles sur les enveloppes - « Zion », marque de l'objectif utilisé par Trutat, ou Joula vieille désignant la plaque de verre - sont des indices précieux permettant de reconstruire les réseaux commerciaux et les choix techniques de l'époque. C'est en cela que l'histoire matérielle de la photographie devient un point d'entrée pour écrire une histoire élargie de la pratique à travers ses outils et ses gestes.

En outre, cette lecture matérielle permet de témoigner du lien intime entre le voyageur - professionnel ou amateur - et l'objet qui l'accompagne, et ce depuis que la taille réduite des appareils le permet. Ece Zerman relève que, déjà au cours des années 1890, les photographes amateurs pouvaient considérer leurs appareils comme des objets incontournables de voyage, au même titre qu'une gourde d'eau. Elle note la commercialisation à cette époque d'objets comme le "Pocket Kodak", appareil que l'on pouvait glisser dans sa poche. La comparaison avec divers objets de toute autre utilité comme la gourde ou la boîte à cigarette est significative d'une pratique photographique alors devenue presque anodine et relevant pour certains du réflexe.

« E. Trutat aurait lui-même traversé l'Espagne et l'Algérie en ayant dans la poche de son habit 200 feuilles-clichés, de la grandeur demi-plaque, et dont le poids et le volume n'étaient guère supérieurs à celui d'un portefeuille ordinaire »⁴³

Dans l'optique d'aborder la valorisation du fonds Trutat par ce biais de l'écosystème matériel, les associations réalisées par mes soins sur la base de données du Muséum sont en mesure d'alimenter en ce sens la documentation des clichés, puisque la majeure partie des enveloppes présentaient des informations - écrites de la main d'Eugène Trutat - relatives aux types d'objectifs et de plaques utilisés (Zion, Goerz Anschutz, Jougla...). On pourrait d'ailleurs considérer la possibilité d'étendre cette documentation par l'ajout au sein des associations de médias de prises de vue des appareils utilisés, ce qui contribuerait à une meilleure visibilité de l'ensemble du matériel photographique qui fut utilisé par Eugène Trutat.

Cette dernière partie a permis de montrer combien les approches actuelles de la valorisation – entre modélisations 3D, fac-similés, narrations immersives, réhabilitation du point d'intérêt matériel – permettent de réinventer l'expérience photographique. Ces dispositifs, en associant sciences, arts et technologies, contribuent à une co-valorisation du ce patrimoine photographique qui dépasse les frontières disciplinaires. Ils invitent à porter un regard nouveau sur la photographie, non plus comme une simple image figée dans le passé, mais comme un objet vivant, qui s'inscrit dans un réseau de relations culturelles, matérielles et narratives. C'est à travers cette optique d'une approche élargie et transversale que s'ancrera la conclusion générale de ce mémoire.

43 BORDES, François. *Eugène Trutat, savant et photographe*. Toulouse : Éditions du Muséum de Toulouse, 2011, 248p ; TRUTAT, Eugène. L'enseignement photographique. In *Comptes rendus du Congrès des sociétés savantes [...] tenu à Paris en 1900*, Section des Sciences, Paris, 1900, p.42



Figure 31: Ego [Eugène Trutat], atelier Vidal, vers 1860. Eugène Trutat. ©Bibliothèque nationale de France, Domaine public, via Wikimedia Commons.

CONCLUSION

Cette expérience de stage au Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse m'a offert un terrain d'exploration privilégié pour interroger les transformations actuelles du regard porté sur les archives photographiques anciennes. En travaillant au plus près des enveloppes de plaques de verre du fonds Eugène Trutat, j'ai pu constater combien les éléments dits « périphériques » - supports, annotations, traces d'usage - sont en réalité au cœur d'une compréhension globale et sensible des objets photographiques. Leur traitement archivistique, de la description physique jusqu'à la mise en ligne, prend pleinement part dans une dynamique de patrimonialisation qui renouvelle la manière dont ces collections sont perçues, documentées et partagées.

Cette réflexion a mis en lumière la nécessité d'une approche élargie de la photographie patrimoniale, qui tient compte à la fois de sa matérialité, de son histoire et de ses potentialités narratives. Il a montré l'importance de relier les savoir-faire techniques de la conservation à des outils numériques de gestion documentaire, tout en intégrant une réflexion critique sur les statuts institutionnels et symboliques de la photographie. La plateforme Keepeek, analysée comme dispositif de documentation numérique, illustre les avancées - mais aussi les limites - des technologies actuelles dans leur capacité à restituer la richesse matérielle et contextuelle des collections.

Plus largement, ce travail invite à penser la photographie comme un objet culturel complexe à la croisée de l'image, de la matière et de la mémoire. À l'ère numérique, la matérialité photographique ne s'efface pas pour autant mais se reconfigure, portée par de nouveaux supports invisibles - serveurs, métadonnées, interfaces - qui prolongent son existence tout en imposant de nouveaux défis de conservation et d'accessibilité. Comme le défend André Gunthert, l'image contemporaine est devenue « fluide », mais cette fluidité n'annule pas la profondeur historique et matérielle des objets photographiques anciens.

En définitive, un renouvellement de la valorisation des fonds anciens suppose de croiser les regards et de dépasser les cloisonnements disciplinaires. Il appellerait de fait à un dialogue constant entre artistes, conservateurs, historiens, chercheurs et publics, afin de co-construire de nouveaux récits patrimoniaux. C'est dans cette démarche collective et attentive

aux objets comme aux usages, que la photographie ancienne peut retrouver toute sa puissance évocatrice et sa capacité à faire lien, entre passé, présent et futur.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1: Enveloppes de plaque de verre A1 ; A5 issues de la boîte A-Ariège 9x12. © Angèle Regourd.....	20
Figure 2: Boîte d'enveloppes A-Ariège 9x12 du fonds Eugène Trutat au MHNT. © Angèle Regourd.....	20
Figure 3: Page d'accueil des collections du fonds Eugène Trutat en front-office. Capture d'écran.....	22
Figure 4: 12 premières lignes du tableau de description des enveloppes de PDV du MHNT. Capture d'écran.....	34
Figure 5: Les 5 différents types de papier identifiés dans la boîte d'enveloppes A-Ariège. © Angèle Regourd.....	34
Figure 6: Texte imprimé visible à l'intérieur de l'enveloppe A068. © Angèle Regourd.....	36
Figure 7: Enveloppe A068 ouverte et texte imprimé visible. © Angèle Regourd.....	36
Figure 8: Enveloppe A271 ouverte et texte imprimé visible. © Angèle Regourd.....	38
Figure 9: Texte imprimé visible à l'intérieur de l'enveloppe A271. © Angèle Regourd.....	38
Figure 10: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa8pPP_DFG_01). Prise de vue. © Angèle Regourd.....	43
Figure 11: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa8pPP_DFG_02). Prise de vue. © Angèle Regourd.....	43
Figure 12: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa8pPP_DFG_03). © Angèle Regourd.....	44
Figure 13: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFF_02 recto). © Angèle Regourd.....	44
Figure 14: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFF_02 verso). © Angèle Regourd.....	44
Figure 15: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFH_02 recto). © Angèle Regourd.....	45
Figure 16: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFH_02 verso). © Angèle Regourd.....	45

Figure 17: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFJ_02 recto). © Angèle Regourd.....	45
Figure 18: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFJ_02 verso). © Angèle Regourd.....	46
Figure 19: Média Keepeek "Château de Foix" (N° d'inventaire MHNT.PHa.912.A002). Capture d'écran.....	53
Figure 20: Section de la notice Keepeek du média "Château de Foix" (N° d'inventaire MHNT.PHa.912.A002). Capture d'écran.....	54
Figure 21: Prises de vue face et profil de la plaque MHNT.Pha.912.A002. © Angèle Regourd	55
Figure 22: Prises de vue face et profil de la plaque MHNT.Pha.912.A003. © Angèle Regourd	55
Figure 23: Média Keepeek "Enveloppe MHNT_PHa_912_A002". Capture d'écran.....	56
Figure 24: Section de la notice Keepeek du média "Enveloppe MHNT_PHa_912_A002". Capture d'écran.....	56
Figure 25: Onglet Associations du média Keepeek "Château de Foix (N° d'inventaire MHNT_Pha_912_A002). Capture d'écran.....	57
Figure 26: Plaque de projection positive de la collection Trutat (MHNT_PHa_Ppp_DFF_02 recto). © Angèle Regourd.....	58
Figure 27: Magic lantern slide 717 Thylacinus cynocephalus, Beutelhund 1876 © Max Fritz / Romain Talbot, Domaine public, via Wikimedia Commons.....	58
Figure 28: Plan de classement Keepeek du MHNT CENTRE-VILLE en back-office. Capture d'écran.....	59
Figure 29: Fac-similés d'enveloppes de plaques de verre du fonds Trutat. © Angèle Regourd.....	65
Figure 30: Fac-similé de registre d'inventaire du MHNT. © Angèle Regourd.....	65
Figure 31: Ego [Eugène Trutat], atelier Vidal, vers 1860. Eugène Trutat. ©Bibliothèque nationale de France, Domaine public, via Wikimedia Commons.....	73

BIBLIOGRAPHIE

◆ **Ouvrages :**

- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Cambridge, MA : ZoneBooks, 2012, 586p.
- BÄRNIGHAUSEN, Julia ; CARAFFA, Costanza ; KLAMM, Stefanie ; SCHNEIDER, Franka ; WODTKE, Petra. *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*. [en ligne] Berlin: Edition Open Access, 2019, 320p. PDF disponible sur : [MPRL | Photo-Objects](#) (consulté le 14/02/2025)
- BORDES, François. *Encyclopédie historique de la photographie à Toulouse, 1839-1914 : une histoire en images de la photographie*. Toulouse : Editions Privat, 2016, 423p.
- BORDES, François. *Eugène Trutat, savant et photographe*. Toulouse : Éditions du Muséum de Toulouse, 2011, 248p ; TRUTAT, Eugène. L'enseignement photographique. In *Comptes rendus du Congrès des sociétés savantes [...] tenu à Paris en 1900*, Section des Sciences, Paris, 1900, p.42
- EDWARDS, Elizabeth ; HART, Janice. *Photographs Objects Histories : On the Materiality of Images*. Routledge, 2004. Disponible sur : [Photographs Objects Histories](#) (consulté le 10/05/2025)
- GAILLARD, Frédérique. Organisation d'une photothèque polymorphe dans un musée en perpétuel mouvement : le musée d'Histoire naturelle de Toulouse et ses 150 ans de photographies. In : Stéphane Chevalier. *Musées centres de sciences et réseaux documentaires. S'organiser et produire*. Dijon : OCIM, 2016, pp. 127-136. Disponible sur : [Organisation d'une photothèque polymorphe dans un musée en perpétuel mouvement : le musée d'Histoire naturelle de Toulouse et ses 150 ans de photographies - Archive ouverte HAL](#) (consulté le 19/11/2024)
- JUANALS, Brigitte ; MINEL, Jean-Luc. *Enjeux numériques pour les médiations scientifiques et culturelles du passé*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

- LAVÉDRINE, Bertrand. *La Conservation des photographies*. Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2000, 160p.
- LAVÉDRINE, Bertrand. *Reconnaître et conserver les photographies anciennes*. Aubervilliers : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2007, 345p.
- MARTIN, Angèle. "Question(s) d'étiquette(s)! (?) Inventaires et traces d'inventaires dans les collections du musée d'ethnographie du Trocadéro. In : Christine Laurière, André Delpuech, Carine Peltier-Caroff. *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro* 28-37. Muséum national d'Histoire naturelle, 2017, pp. 285-335.
- TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1988, 256p.
- VINCENT, Nicole ; KURTZ, Camille. *Images et patrimoine numérisé. Enjeux et nouveaux usages*. Lormont : Le Bord de l'eau, 2019, 120p.

◆ **Articles web :**

- BESSON, Sylvain. Le musée à l'épreuve. *e-Phaistos* [en ligne] 2021, IX-2. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ephaistos/9373> (consulté le 26/03/2025)
- BESSON, Sylvain. L'exemple du musée Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône) : conservation, documentation et valorisation des photographies de presse. *In Situ* [en ligne] 2018, n°36. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/insitu/18361> (consulté le 26/03/2025)
- BOITEUX, Jean-Philippe. Reproduire pour exposer. *Galerie-photo*. 2013. Disponible sur : [reproduire pour exposer](#) (consulté le 11/05/2025)
- CAZENAVE, Annie. *L'image, reflet du monde au XIXe siècle. De la photographie à la carte postale*. In: *Genres et usages de la photographie. Actes du 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Images et imagerie » 2007, Arles*. Paris : Editions du CTHS, 2009. pp. 149-155. (*Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 132-2)
- CHEVAL, François. L'épreuve du musée. *Études photographiques* [en ligne] 2002, n°11. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/269> (consulté le 24/04/2025)

- DE BIDERAN, Jessica. Fabrique d'un objet muséographique. Études photographiques. [en ligne] 2015, n°33. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3563> (consulté le 24/04/2025)
- GAILLARD, Frédérique. L'humanisme des images retournées. *Passeur d'images : photographe, peintre, cinéaste, Les archives départementales du Tarn*. [en ligne] 2022, pp.10. Disponible sur : [L'humanisme des images retournées - Archive ouverte HAL](#) (consulté le 19/11/2024)
- GAILLARD, Frédérique ; MILLE, Alexandre. Études scientifiques sur les collections patrimoniales : le cas du Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse et des évolutions techniques d'exploration. *ConCI: Convergências em Ciência da Informação, University heritage and potential scientific mediation in France and Brazil*. [en ligne] 2024. n°7. Disponible sur : <https://hal.science/hal-04863589v1> (consulté le 19/11/2024)
- GAILLARD, Frédérique. Que fait-on à la photothèque du muséum d'histoire naturelle de Toulouse ? *Overblog*. [en ligne] 2017. Disponible sur : [La photothèque du muséum - Photographie, image & communication visuelle...](#) (consulté le 15/01/2024)
- GAILLARD, Frédérique. Un fonds photographique à l'épreuve du temps. *Culture et Musées*. [en ligne] 2024. n°43, pp. 130-140. Disponible sur : [Un fonds photographique à l'épreuve du temps - Archive ouverte HAL](#) (consulté le 19/11/2024)
- GAUSSEN Henri ; SERMET Jean ; RENOUVIN Pierre. François Gadrat, professeur et historien (1891-1971). *Revue d'histoire moderne et contemporaine* [en ligne] 1973, tome 20 N°1, Etudes d'histoire militaire (XVIIe-XXe siècles) pp. 178-183. Disponible sur : [François Gadrat, professeur et historien \(1891-1971\) - Persée](#) (consulté le 11/02/2025)
- GERNSHEIM, Helmut. La première photographie au monde. *Études photographiques*. [en ligne] 1997, n°3. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/92> (consulté le 26/04/2025)
- GUNTHER, André. L'école française et le daguerréotype. *Études photographiques*. [en ligne] 2004, n°14. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/378> (consulté le 27/04/2025)
- LAFONTAINE, Lisa. Les archives discrètes. Entrevoir la pratique photographique au Muséum national d'histoire naturelle. *Photographica* [en ligne] 2020, n°1. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/photographica/174> (consulté le 14/03/2025)

- LEBART, Luce. Carte blanche à Luce Lebart : Mold is beautiful. *9 Lives Magazine*. [en ligne] 2024. Disponible sur : [Carte blanche à Luce Lebart : Mold is beautiful - 9 Lives Magazine](#) (consulté le 11/04/2025)
- NICOLETTA BELTRAME, Tiziana. Le corps numérique des données. *Ateliers d'anthropologie* [en ligne], 2012 n°36. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ateliers/9081> (consulté le 07/03/2025)
- PAYNE, Carol. *Luce Lebart, Institut canadien de la Photographie (ICP). Ciel Variable*. [en ligne] 2017, n°106, pp. 102-106. Disponible sur : <https://id-erudit-org.gorgone.univ-toulouse.fr/iderudit/85700ac> (consulté le 11/04/2025)
- SICARD, Monique. Anne Cartier-Bresson – La restauration des photographies comme accès à la genèse des œuvres », *Genesis* [En ligne] 2015 N°40. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/genesis/1473> (consulté le 28/02/2025)
- STEBE, Maïta. Les images zombies, des émulsions altérées révélatrices d'une multiplicité de strates temporelles. *RadaЯ*. [en ligne] 2023, n°8, pp. 35-50. Disponible sur : <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=596> (consulté le 12/04/2025)
- Wikimedia Commons. *Projet Phoebus* [en ligne] Disponible sur : [Commons:Projet Phoebus/fr - Wikimedia Commons](#) (consulté le 09/04/2025)
- ZERMAN, Ece. Le monde matériel de la photographie. *Photographica*. [en ligne] 2024, n°9, pp. 42-60. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/photographica/2422> (consulté le 28/02/2025)

◆ **Dossiers :**

- BOUILLON, Marie-Eve. Faut-il tout garder ? Patrimoine et archives photographiques. *Photographica* [en ligne] 2020 N°1. Disponible sur : journals.openedition.org/photographica/228
- MARTIN, Angèle. Fichiers de prépublication, édités sous le titre "Recensement documentaire par typologie des étiquettes, marquages et cartels identifiant les collections conservées au musée d'ethnographie du Trocadéro jusqu'en 1937". Dans les annexes de *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37* [en ligne] 2017. Disponible sur : <https://hal.science/hal-04759234v1>

◆ **Podcast :**

- LILIN, Franck. "Point de vue du Gras" de Nicéphore Niépce. Publié le dimanche 24 septembre 2023. France Culture : ["Point de vue du Gras" de Nicéphore Niépce | France Culture](#)

◆ **Mémoires :**

- BELLO, Manon. *Le processus de mise en place d'un outil DAM au sein d'une institution culturelle. L'exemple du Muséum d'Histoire Naturelle de Toulouse.* Département Documentation, Archives, Médiathèque et Édition. Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, 2020, 93p.
- BLANC, Romane. *I - Rapport de stage : Valoriser les collections photographiques du muséum d'histoire naturelle de Toulouse II - Sujet théorique : La volonté du muséum de créer des expositions hors-les-murs : aspects, enjeux et perspectives.* Département Documentation, Archives, Médiathèque et Édition. Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, 2019, 80p.
- COCRELLE, Lisa. *Enjeux et perspectives de l'entrée des NFT dans le marché de l'art et les institutions culturelles : vers une reconnaissance de la création numérique ? précédé de La photothèque du Muséum de Toulouse : un service transversal de gestion et de valorisation des archives iconographiques à l'heure du numérique.* Département Documentation, Archives, Médiathèque et Édition. Toulouse : Université Toulouse Jean Jaurès, 2022, 213p.
- LE BORGNE, Maëlis. *L'utilisation des nouvelles technologies dans le patrimoine: l'utilisation des nouvelles techniques de visualisation 3D dans le patrimoine comme outil de médiation ou support de recherche scientifique.* Architecture, aménagement de l'espace. 2023. Disponible sur : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04092008v1>

Vidéos/Films :

- FARINAS, Emma, réal. *Instantanés saisis – Eugène Trutat (1840-1910).* [VOB]. 2015, 45 min.

- VILLE DE PARIS. *Il a reproduit un daguerréotype grâce au numérique | Paris Culture | Ville de Paris*. [vidéo en ligne]. Youtube, 13/11/2013 [consulté le 23/05/2025) Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=w1g7ZLwsQds>

◆ **Sites internet :**

- Joconde Lab. IRI [en ligne]. Disponible sur : <http://jocondelab.iri-research.org/jocondelab/>
- Musée du Quai Branly – Jacques Chirac. *Découvrir le musée*. [en ligne]. Disponible sur : [Accueil - musée du quai Branly - Jacques Chirac](#) (consulté le 07/03/2025)
- Muséum d'Histoire naturelle de Toulouse. [en ligne]. Disponible sur : [Muséum de Toulouse](#)
- Sketchfab. *The leading platform for 3D & AR on the web*. [en ligne]. Disponible sur : [Sketchfab - The best 3D viewer on the web](#)