1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

85 | 2018
Varia

Le musée, les expositions de photographie : Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)* ; Transbordeur. *Photographie Histoire Société* n° 2

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6646>

DOI : 10.4000/1895.6646

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2018

Pagination : 193-198

ISBN : 978-2-37029-085-4

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Le musée, les expositions de photographie : Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)* ; Transbordeur. *Photographie Histoire Société* n° 2 », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 85 | 2018, mis en ligne le 30 septembre 2018, consulté le 26 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6646> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6646>

Ce document a été généré automatiquement le 26 février 2022.

© AFRHC

Le musée, les expositions de photographie : Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945) ; Transbordeur. Photographie Histoire Société n° 2*

François Albera

RÉFÉRENCE

Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, Collection Transbordeur, 2018, 533 p.
Transbordeur. Photographie Histoire Société n° 2, 2018, 253 p.

- 1 Le 13 juin 1961 à Genève eut lieu une grande vente aux enchères de photographies avec des daguerréotypes, des appareils du « premier cinéma », le Cinéorama de Grimoire-Samson, des mélanochromoscopes, chorentoscopes, phénakistiskopes où s'affrontèrent Agfa, Kodak, le Smithsonian Institut de Washington, la ville de Cologne pour acquérir des pièces rares et des collections de photos anciennes (comme celle d'Helmut Gernsheim constituée à Londres). Rendant compte de cet événement dans les colonnes des *Lettres françaises*, Michel-François Braive, relevant la faible présence française parmi les acheteurs (hormis, modestes, la BNF et le Cinémathèque française), déplorait que « notre pays n'a[it] pas de musée consacré à l'histoire de la photographie, archéologie trop nouvelle ou trop difficile pour que nos officiels lui attribuent un musée "réel" comme il en existe aux États-Unis. À la fondation Eastman de Rochester, le Musée d'art moderne de New York a su adjoindre une section permanente et vivante de la

photographie historique et actuelle ». Et de conclure : « Si la photographie a eu deux pères, Niépce et Daguerre, la France n'a cessé de se comporter comme une marâtre à l'égard d'une histoire qui lui ferait honneur, à condition qu'elle s'en soucie. » (« Une archéologie nouvelle. La photographie ancienne et le premier cinéma », *les Lettres françaises*, n° 891, 7-13 septembre 1961, p. 11).

- 2 L'histoire *contrariée* d'un musée de la photographie en France qu'élabore dans sa thèse Éléonore Challine s'arrête en 1945. On voit qu'elle aurait pu se poursuivre une vingtaine d'années encore... puisque c'est en 1964 qu'est inauguré à Bièvres le musée français de la photographie et en 1972 le musée Nicéphore Niépce de Châlon-sur-Saône avant que le Musée national d'art moderne et le musée d'Orsay constituent ex-nihilo leurs collections.
- 3 L'un des points culminants de cet ouvrage est le départ des 51 caisses de la collection Cromer à bord de l'US Line Steamer Schodack au Havre en novembre 1939, l'un des derniers paquebots américains à quitter la France » alors en guerre. Gabriel Cromer, collectionneur érudit, décédé brutalement cinq ans plus tôt, surnommé, à sa mort, le « futur conservateur du musée de la photographie » par Georges Potonniée, était un photographe qui fut convaincu, un jour de 1902 où il photographiait chez des imprimeurs anversoises de la nécessité de constituer « un ensemble de souvenirs : matériel, épreuves, livres, retraçant l'histoire de la merveilleuse invention de Niépce et de Daguerre », comme l'imprimerie avait ses reliques, son patrimoine. En 1934, à sa mort, sa collection comportait environ 10 000 pièces. Elle n'était pas la plus importante sans doute mais elle était construite avec méthode et nullement rassemblée « en vrac » comme cela put se faire dans d'autres cas à une époque où les anciennes photographies et les appareils se vendaient au kilo au marché aux puces. Cromer avait des préoccupations d'historien, il classait et étiquetait en s'efforçant de reconnaître l'importance de telle ou telle pièce dans l'histoire du medium et il « constitu[a] peu à peu un véritable *connoisseurship* » (p. 311). À deux reprises il proposa sa collection à l'État : en 1925 sous forme de don (à la condition qu'il puisse continuer à s'en occuper comme si elle était sienne) et en 1931 (« Proposition au gouvernement d'une collection sur l'histoire de la photographie, de ses précurseurs et de ses applications » [11 novembre 1931]) où il souhaitait cette fois bénéficier d'une rente. Ces propositions restèrent lettres mortes jusqu'au décès du photographe-collectionneur. La Direction des Beaux-Arts envoya alors des émissaires auprès de sa veuve – Charles Peignot, directeur d'Arts et métiers graphiques (et commanditaire, un peu plus tôt, de la série d'Helmar Lerski *Jüdische Köpfe* (Visages juifs) – et Laure Albin Guillot, directrice des Archives d'art et d'histoire et de la Cinémathèque nationale depuis 1932-1933. Mais Madame Cromer se voyant signifier par cette dernière que « [s]on devoir de Française était de léguer la collection faite par [s]on mari depuis passé trente ans de 1903 à 1934 à l'État purement et simplement » fut excédée par ces démarches alors même qu'elle allait être approchée par Kodak. Après le départ de l'essentiel de la collection, elle fit cependant des dons et des ventes à la Bibliothèque nationale durant les années 1940. N'empêche, il y eut là, pour les milieux de la photographie, un traumatisme et, comme l'écrit Challine, « si la collection incarne un rêve français du musée, elle est aussi emblématique du malentendu irrésolu qui s'est établi entre l'État et la photographie depuis le milieu du XIX^e siècle » (p. 337). L'acquisition, grâce à Malraux, de la collection Will Day bien des années plus tard au profit de la Cinémathèque française fut une sorte de « réparation » de ce traumatisme.

- 4 Éléonore Challine ne fait cependant pas une histoire navrée des occasions manquées et des échecs, c'est là sa force, elle enquête minutieusement et explore la multiplicité des tentatives, des projets, elle s'attache en somme à redessiner la notion même de musée de la photographie en y incluant les discours qui le définissent ou l'évoquent. Faut-il pour autant faire fonds sur une problématique du « musée fantôme », céder aux séductions quelque peu *dandies* d'une fécondité de l'échec (p. 24) et d'une histoire des « possibles » (François Cheval parlant, lui, d'« impossible ») qui l'emporterait sur l'effectivité du rassemblement ordonné d'objets qui ne sont pas seulement des images (notion fourre-tout) mais des appareils, des modes d'emploi, des dispositifs techniques, des usages sociaux – ce que semble oublier l'introduction ? On en vient rapidement de la sorte à exalter « une poétique des œuvres inadvenues » (Jeannelle) et à dissoudre la matérialité de la photographie (celle de l'objet mais aussi celle de son inscription dans la réalité historique – comme l'a bien définie la déclaration d'intention de la revue *Transbordeur*) – et à se demander, comme le fait l'auteure, « si le lieu d'exposition de la photographie n'est pas l'imprimé plutôt que le musée » (pp. 28 et 431). Cela nous ramènerait du « musée fantôme » aux rives aléatoires du « musée imaginaire » (p. 432), puis à la « banque d'images », l'imprimé (modalité de la « gravure de la lumière », si l'on veut) étant rapidement appelé à se voir supplanter par l'image électronique (évoquée, p. 457, comme susceptible d'« inverser » la qualité entre les tirages originaux et les « reproductions numériques » et rendant « décevante » la consultation des photographies « dans leur matérialité même » !). C'est d'ailleurs, implicitement, ce qu'annonce l'article de 1933 de Louis Chéronnet, « Pour un musée de la photographie », qualifié de discours « à contre-courant » qui « évacu[e] complètement la question du matériel photographique qu'il juge inutile d'exposer » et qui est « le seul à oser penser le musée en termes d'images et non en fonction d'une sempiternelle histoire technique de la photographie » (pp. 284-285). Chéronnet – que fréquente Nicole Vedrès durant l'Occupation alors qu'elle travaille à ses *Images du cinéma français* et songe déjà à son *Paris 1900* – veut confronter la photographie abstraite avec la publicité, la carte postale ou le livre illustré et il professe un goût pour le kitsch avant de caresser l'idée d'un « Musée du mauvais goût » (qu'il expose dans *Ce Soir*, n° 22, 23 mars 1937, p. 8), plus normatif, puis d'un *Petit Musée de la curiosité photographique* (1945). Pour autant le même Chéronnet, dans sa contribution à *l'Encyclopédie française* (Tome XVII, 2, « Les tendances actuelles de la photographie »), tient des propos un peu différents, liant « les styles successifs de la photographie » aux différents procédés – plaque métallique, film, plaque de verre, papier, etc.
- 5 Revenons donc à l'enquête qui fait le prix de cette recherche et qui offre plus d'une proximité avec le domaine connexe du cinéma. En effet dans un cas comme dans l'autre l'émergence du medium voit rapidement s'énoncer la revendication d'une institution muséale (1845 pour l'un, 1898 pour l'autre). Dans l'un et l'autre cas c'est la structuration du champ photographique ou cinématographique – d'ailleurs en intersection et même dans un rapport d'appartenance du sous-champ cinématographique au photographique pendant un temps – par des institutions, des sociétés, des revues, par des organisations professionnelles (les ateliers), c'est la revendication d'une légitimation culturelle, sociale qui sont à la base de ces revendications. On trouve les mêmes ambiguïtés ou ambivalences entre la nature documentaire des mediums et leurs visées « artistiques », les préoccupations de nature anthropologiques (le musée du geste pour le cinéma) ou historiennes ou encore techniques se faisant jour plus tôt que celles du medium comme art. Enfin il y a cette

amnésie qui fait qu'entre 1850 et 1945, même avec une certaine conscience de l'ancienneté de la question, il est rare que les projets fassent référence les uns aux autres. Challine dit que l'histoire du cinéma, « où se nouent à la fois les notions de "musée du cinéma" et de "cinémathèque" », figure comme « un miroir tendu à la photographie », cette dernière rencontrant cependant « moins de succès » que le premier. C'est tout relatif si l'on admet qu'il n'y a toujours pas de musée du cinéma à proprement parler, ni en France ni ailleurs s'il y a de remarquables collections, des festivals (expositions), des travaux de recherche, des conférences, des publications.

- 6 C'est au Conservatoire des Arts et Métiers, en 1927, que l'on restructure les collections d'appareils et de documents concernant la photo et le cinéma et que, sous l'impulsion de Cromer et de Potonniée, s'ouvre, en présence du président de la République, Gaston Doumergue, d'Edouard Herriot, ministre de l'Instruction publique et de Paul Painlevé, ministre de la Guerre, ainsi que de Louis Lumière notamment, un « Musée de la Photo et du Cinéma » selon une « vision progressive et déterministe de l'art et de la technique » (F. Cheval). Mais le cinéma « vole la vedette » à la photographie en raison de son poids économique au point, selon l'auteure, de faire obstacle aux velléités muséales de la photographie. Dans la suite de son enquête les rapports du cinéma et de la photo continuent cependant puisque le projet d'un Musée national des Arts mécaniques incluant cinéma, photographie, radio et disque dont le bâtiment serait dû à l'architecte Robert Mallet-Stevens, voit le jour, confié à Laure Albin Guillot, avant d'être reconfiguré au sein de l'Exposition internationale de 1937 où le pavillon « Ciné-Photo-Phono », dont le projet architectural est confié cette fois à Carlu, connaît de successives réductions de dimensions en fonction des restrictions budgétaires et finit par être rasé à la fin de l'exposition.
- 7 L'enquête de Challine fait apparaître avec clarté les forces à l'œuvre dans cette histoire : les institutions liées au monde de la photographie (comme la Société française de photographie), celles qui pourraient ouvrir un département dédié à la photographie (comme la Bibliothèque nationale, le Louvre, le Conservatoire des Arts et Métiers), les collectionneurs et les personnalités qui cherchent à s'imposer via des revues (Paul Montel avec *Photo-Illustration*, Charles Peignot avec *Arts et métiers graphiques*) ou des carrières dans les institutions (Laure Albin Guillot) qui, à plusieurs reprises, s'affrontent et sollicitent les pouvoirs publics où, là aussi, les personnalités diffèrent (l'arrivée de Georges Huisman à la direction des Beaux-Arts représente un « changement total » du rôle de l'État en matière d'acquisition et de conception muséale). L'épisode de l'achat de la collection Cromer par Kodak est détaillé à l'envi et il est extrêmement significatif des aléas et des incertitudes qui traversent les protagonistes. Hésitations, expertises, atermoiements financiers. Au reste, la collection Cromer, apprend-on, n'a toujours pas été inventoriée et ses différents éléments furent dispersés selon les départements du musée américain.
- 8 L'un des leviers de ce combat de dizaines d'années pour l'établissement d'un musée de la photographie ce sont les expositions temporaires, en particulier rétrospectives qui « formulent autant de scénarios possibles pour le musée et n'en sont pas seulement les préfigurations mais plutôt des configurations temporaires » (p. 391). Il n'est guère possible dans le cadre d'un compte-rendu d'entrer plus avant dans ce descriptif, non plus que dans celui des « musées de papier » que sont les livres (de Chéronnet, Lécuyer, André Jammes) que leurs auteurs voyaient comme un pis-aller, une « consolation », écrit l'auteure, tandis qu'elle préfère y voir une victoire, le lieu effectif de ce musée

inachevé, cette « fiction de musée ». Cette conclusion au goût du jour d'un travail de recherche riche, passionnant, novateur, ne nous convainc qu'à moitié et même pas du tout : il nous semble, au contraire, que la confrontation avec les objets photographiques « dans leur matérialité même » (et on inclut dans ces objets outre les « images » les appareils, les discours, les usages, on l'a dit plus haut) s'impose sans contredire ou invalider les publications qui en font partie, comme celles-ci ne sauraient en tenir lieu. La virtualisation de l'imagerie actuelle, l'image « allégée » de ses conditions de production, de circulation et d'utilisation permise par les nouveaux moyens de diffusion nous éloigne de ce que furent ces pratiques et ces productions (ne serait-ce qu'un daguerréotype devenu « image », privé de son support de métal, confondu avec une photographie sur pellicule et papier – et maintenant écran – dans les lectures les plus courantes qu'on fait du fameux article de Baudelaire) et de la réalité matérielle (elle aussi) des nouveaux supports et systèmes de codages iconiques) et donc de leur connaissance. Il y a là une exigence *archéologique* – comme le disait assez bien Faivre – dont on trouve un écho dans un article d'Arno Gisinger, « Reproduire les œuvres, activer les archives. L'exposition *Kulturbolschewistische Bilder* et les tableaux disparus de la Kunsthalle de Mannheim » : « En travaillant sur une collection de négatifs, toute remise en jeu des sources passe d'abord par une expérience physique des archives et par l'examen matériel des objets » (*Transbordeur Photographie* n° 2).

***Transbordeur. Photographie Histoire Société* n° 2, 2018**

- 9 Après un premier numéro sur l'histoire des musées de photographies documentaires – qui consone, évidemment, avec le livre de Challine –, « l'exposition de la photographie » est précisément le sujet que se donne le deuxième numéro de *Transbordeur. Photographie Histoire Société* sous la direction de Claire-Lise Debluë et Olivier Lugon. Sur plus d'un point il recoupe et complète le travail de Challine – ainsi Claus Gutti, esquissant une « histoire de la photographie numérique au présent », nous ramène à l'une des remarques ci-dessus – et un article en particulier offre avec le livre dont on vient de parler de frappantes analogies. Il s'agit de la contribution de Muriel Willi, « Une exposition écrit l'histoire. Helmut Gernsheim et Erich Stenger à l'Exposition mondiale de la photographie de Lucerne ». Cette exposition qui eut lieu en 1952 dans et autour du Musée d'art de Lucerne était riche de pièces des collections de Gernsheim et de Stenger mais aussi des Français Albert Gilles et Georges Sirot, du Suisse Gaston de Jongh. Les différences entre collectionneurs dans leurs approches respectives exemplifient les conceptions divergentes de l'histoire technique et esthétique, l'auteure montre que les expositions jouèrent un rôle important pour l'écriture de l'histoire, constituant un « canal essentiel non seulement pour l'information des spécialistes, mais aussi et surtout pour la sensibilisation d'un large public à l'évolution de la photographie ». Par ailleurs l'Exposition de Lucerne servit de plate-forme pour la fondation d'un musée de la photographie, « objectif récurrent des cabinets historiques au sein des expositions photographiques ». Plusieurs acteurs du champ photographique plaidèrent en ce sens et Gernsheim lui-même lança une campagne publicitaire dans le *Times* pour promouvoir le projet d'un musée national de la photographie en Grande-Bretagne à partir de sa propre collection. Puis il s'adressa aux Lucernois d'abord enthousiastes avant que l'échec financier de l'Exposition mondiale ne mît à mal le projet. Pendant une dizaine d'années les Gernsheim cherchèrent à trouver un foyer pour leur collection, mais les financements manquèrent

(Gevaert s'engage en 1953 à condition qu'il y ait d'autres donateurs mais ils font défaut) et ils finirent par céder leur collection, en 1963, au Harry Ransom Center de l'Université du Texas. Stenger de son côté, lié depuis longtemps à l'industrie photographique (il était chimiste de formation) vendit sa collection à Agfa où elle fut présentée sous forme d'exposition itinérante pendant dix-neuf ans jusqu'à se voir accueillie par la fondation Bayer puis être rachetée par le musée Ludwig de Cologne en 2005. Relevons que plusieurs protagonistes de cette aventure se retrouvent dans le compte rendu de la vente aux enchères genevoise de 1961 citée en tête... Et soulignons d'ailleurs combien ces débats, projets et mise en œuvre muséaux, d'exposition et d'édition rencontrent ceux qui se déroulent dans le cinéma. Les plaidoyers helvétiques pour un musée de la photographie s'énoncent-ils sans lien aucun avec la mise en place des archives cinématographiques de Bâle en 1943 (qui ont comme pierre d'angle... une exposition et un livre d'une qualité graphique exceptionnelle !) puis le développement de la Cinémathèque suisse ? On peut en douter tant les deux mediums et les deux médias ont des destins entrelacés.

- 10 Lugon avait créé la surprise il y a une quinzaine d'années en s'intéressant à cet usage mal connu de la photographie exposée non dans l'alignement égalitaire des épreuves encadrées sur le modèle artistique, mais dans une mise en scène et une mise en espace d'agrandissements de tailles variables, une monumentalité et en même temps une mise en mouvement de la photographie et de ses spectateurs. On n'a cessé depuis lors de creuser ce filon et dans son *Muralnomad*, Romy Golan donne encore une extension à cette pratique extrêmement diversifiée et dont on n'apercevait que de loin en loin des éclats sans accéder à ses conditions de mise en œuvre, à une vision complète (ainsi le pavillon de l'agriculture de l'exposition de 1937 avec les photomurals de Léger et Perriand, etc.). Lugon s'est intéressé aux expositions nationales suisses et ce numéro prolonge cette direction avec Osaka, les expositions itinérantes suisses de l'après-guerre, celles du plan Marshall. Ce dernier article, « Mobilité et reproductibilité technique au service de la propagande. Les expositions mobiles du plan Marshall » par Ascanio Cecco, s'intéresse aux campagnes d'expositions qui voyagèrent en Europe de l'Ouest pour faire la promotion du plan Marshall à la fin des années 1940 tandis que l'affrontement Est-Ouest éclatait. Cirques, trains, camions, péniches présentèrent des photographies, graphiques, films et autres dispositifs promotionnels – ballons, marionnettes – confiés à une équipe d'architectes, graphistes et photographes afin « d'assurer la bonne transmission de leur message politique au public qui les visite en masse ». Le plan de communication américain visait à promouvoir le mode de vie américain mais aussi à contrer les réactions négatives au plan Marshall de ceux qui voyaient dans cette « offre » des États-Unis – dont fut exclue l'Europe de l'Est sauf à accepter une intrusion américaine dans leur économie – une volonté d'assujettissement dans le cadre du conflit Est-Ouest. En témoigne d'ailleurs le passage de la rhétorique de « l'aide » à celle de la « paix », particulièrement cynique en Grèce où l'armée britannique puis américaine étaient venues écraser la résistance arrivée au pouvoir après avoir chassé les nazis. Cette « mobilité » des moyens de propagande était en même temps une exaltation de la « mobilité » tout court, « associée à l'accroissement de la productivité sur laquelle mise beaucoup Washington pour relancer l'Europe de l'Ouest » et lui faire retrouver son rôle de consommatrice de la production américaine (importation de tracteurs et de machines agricoles, d'engrais, de semences, etc., dans le domaine agricole, automobile, électro-ménager). L'une des expositions s'appelle

Productivité célébrant la notion de progrès, d'innovation technologique dans des termes qui perdurent dans le discours économique.

- 11 Ces quelques aperçus sur ce riche numéro devraient inciter à se plonger dans l'ensemble des contributions qui outre les contributions sur ce thème de l'exposition comporte, en « varia », une étude d'Allison Huetz, « Le laboratoire, le théâtre et la clinique. L'étude photographique des émotions par Charles-Émile François-Franck au Collège de France » qu'on pourra mettre en contraste avec l'étude de Frédéric Cépède dans ce numéro même de 1895 sur les Dr Cépède et Toulouse travaillant chez Pathé sur la mesure des émotions. François-Franck fut le successeur de Marey au Collège de France à la mort du physiologiste en 1904. Il a entretenu des rapports avec Georges Demenÿ et Marey (dont parle Mannoni), avec Albert Londe et il développe des protocoles d'observations photo et cinématographiques pour passer de l'enregistrement externe des émotions aux émotions profondes. Pour Huetz « l'émotion fonctionnerait comme un processus de révélation photographique, en transposant les émotions externes au cerveau, qui déclencherait en retour les manifestations émotives intérieures et extérieures ». Ce modèle photographique des phénomènes psychiques écarte François-Franck du réductionnisme de l'émotion comme simple mécanisme physiologique et participe d'une « tentative de réhabiliter le sujet psychique à l'aide d'instruments mécaniques qui semblent pourtant destinés à l'effacer ».
- 12 Des comptes rendus d'ouvrages clôturent cette livraison que le lecteur a une année pour lire puisque *Transbordeur* ne publie qu'un numéro par an.