

L'école française et le daguerréotype

André Gunthert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/378>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

ISBN : 2-911961-14-5

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

André Gunthert, « L'école française et le daguerréotype », *Études photographiques* [En ligne], 14 | janvier 2004, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/378>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

L'école française et le daguerréotype

André Gunthert



Fig. 1. Baron J.-B. Gros, vue prise dans l'intérieur du palais de Cristal, transept, daguerréotype, pleine plaque, 1851, coll. BnF.

- 1 Une exposition de photographies anciennes donne aisément accès à la dimension esthétique d'une épreuve, fait parfois découvrir la bizarrerie d'une solution technique, mais ne parvient qu'avec peine à nous faire remonter le temps vers la réalité d'une pratique. Avant d'être vénérées comme des reliques, ces images offraient pourtant le témoignage d'une industrie exemplairement moderne, pétrie des contradictions de la

bourgeoisie libérale qui lui donnait accueil. Un des aspects les plus frappants de l'exposition "Le daguerréotype français", présentée au musée d'Orsay du 13 mai au 17 août 2003, aura été de faire partager au public un peu de l'étrangeté d'une pratique en devenir, avant qu'elle ne s'appelle photographie¹.

- 2 À ceux qui souffleraient qu'une telle démonstration ne présente guère de difficultés, pour peu qu'on choisisse un objet aussi exotique que la technologie daguerrienne, il faut rappeler le caractère qu'ont pu prendre les manifestations de ce type outre-Atlantique. Pour des raisons qui tiennent autant à l'essor local du procédé qu'au rôle d'ancêtre des arts visuels volontiers attribué à la photographie, les États-Unis ont fait de l'exposition de daguerréotypes un sport prisé, sous une forme qui marie habituellement la sélection des plus belles pièces à une présentation digne des trésors de l'orfèvrerie sacrée du Moyen-Âge². Pour les initiés, qui savent avec quelle facilité les objets précieux des débuts de la photographie suscitent vitrines sophistiquées et circuits de fibres optiques, le choix de la verticalité brutale de la cimaise ou la neutralité d'un éclairage soutenu (200 lux) formaient autant d'indices d'un changement de perspective.





Fig. 2 et 3. Vue de l'exposition « Le daguerréotype français. Un objet photographique », 13 mai-17 août 2003, coll. musée d'Orsay/phot. P. Schmidt.

- 3 Piloté par Quentin Bajac et Dominique de Font-Réaulx, "Le daguerréotype français" est d'abord une réplique aux grands projets américains, comme l'exposition "The Art of the Daguerreotype" du musée Getty en 1998. Proposons l'hypothèse que l'épithète nationale renvoie moins ici aux particularismes d'une production qu'à la spécificité d'une approche. S'il est évidemment schématique de l'exprimer sous l'espèce d'un antagonisme territorial, il n'en reste pas moins que la seconde moitié des années 1990 aura été le théâtre d'une évolution notable des orientations de la recherche en matière photographique, marquée par un éloignement du modèle offert depuis les années 1930 par le MoMA et dont l'expression francophone (du volume de *La Nouvelle Histoire de la photographie* aux colonnes d'*Études photographiques*) reste à ce jour la plus fournie. Au-delà de la multiplicité des inflexions individuelles, la comparaison du colloque de Bradford, qui réunissait en 2000 la fine fleur des spécialistes anglo-saxons, avec celui organisé en 2003 par le musée d'Orsay et la Société française de photographie, permet d'identifier deux approches distinctes, l'une orientée autour du primat de l'œuvre d'art, l'autre caractérisée par l'interrogation des pratiques de l'image – ou plus rapidement encore : une approche esthétique et une approche d'histoire culturelle³. Appartenant sans conteste à cette seconde école, "Le daguerréotype français" marque un tournant dans les expositions du musée d'Orsay comme dans les manifestations majeures consacrées au médium.
- 4 Avec 340 pièces exposées, la proposition s'écarte d'emblée de la vision esthétisante et précieuse habituellement dévolue au procédé daguerrien. En donnant accès à un éventail représentatif de la diversité et de l'inventivité des usages du daguerréotype, cette quantité permet aussi de témoigner de la variété des manières et des techniques. Plus qu'une sélection de chefs-d'œuvre privés de tout point de comparaison, le rapprochement des plaques impeccables d'un baron Gros ou d'un Humbert de Molard avec d'autres essais moins bien venus permet d'apprécier à la fois la virtuosité de ces experts et la difficulté, pour l'opérateur moyen, de maîtriser les caprices du procédé.

- 5 Le parcours thématique qui organise cette richesse avec une grande clarté s'ouvre sur les traces de l'invention, qui comprennent quelques témoignages des premiers travaux de Niépce, un bel ensemble d'œuvres graphiques de Daguerre et plusieurs dispositifs et appareils. Traité de façon plus décorative que didactique, ce dernier volet représente un effort méritoire au sein d'un musée des beaux-arts autant qu'une limite du projet (ajoutons qu'il ne suffit pas d'exposer des machines pour se voir attribuer *de facto* un brevet d'histoire culturelle et que la compréhension des procédures reste un point aveugle de la plupart des présentations actuelles d'outils photographiques). Pourtant, un détail montre que la dimension technique, fut-ce sous un aspect ludique, n'a pas été oubliée : de proche en proche, accrochées à la cloison, des loupes permettent un examen détaillé des images et réactivent le vieux fantasme que rapportent toutes les descriptions des premiers daguerréotypes. À quelques exceptions près, la plupart des plaques composant le corpus attestant de l'invention de Daguerre sont présentes, y compris des traces proches de l'invisibilité, comme le tryptique de Perpignan (n° 28 à 31). On constatera que la fascination pour ces images quasi-disparues n'est pas moins grande que pour les témoignages en meilleur état des premiers travaux du pionnier.
- 6 Une large section (68 pièces) consacrée au portrait permet ensuite de fixer les règles de l'exploration. Guère de célébrités, à peine quelques classiques, pour une majorité de plaques peu ou pas connues, nombre de trouvailles, d'images réévaluées ou mises en dialogue. D'importantes découvertes, comme le portrait de groupe des premiers acteurs de la photographie par Gaudin ou Lerebours (n° 54), ponctuées de surprises, comme l'incroyable portrait rehaussé du roi des Incas (n° 64), et toujours le goût du décalage ou de l'humour, l'attention au détail et à la vicissitude, la capacité à repérer de petits effets de grâce, comme les deux fillettes regardant un livre d'image (n° 100). On retrouvera dans la section des paysages (57 pièces) un équilibre du même ordre, avec les panoramas de Martens (n° 136, 137) ou les vues de Girault de Prangey (n° 129) dans le rôle des chefs-d'œuvre, les étonnantes compositions de Choiselat et Ratel (n° 154 à 158) dans celui des découvertes, ou les toits de Fizeau (n° 124 et 125) dans celui des surprises. Une section bienvenue sur la capture de l'instant rassemble les vues mouvementées, les foules ou les premières images d'actualité, comme les désormais célèbres barricades de 1848 de Thibault (n° 185 à 187). Les amateurs y auront notamment goûté la réapparition du premier "instantané" de l'histoire de la photographie, la vue du Pont-Neuf de Gaudin de 1841 (n° 181), exposé pour la dernière fois en 1900 et disparu depuis plus d'un siècle.



Fig.4. H. Fizeau, toiture et cheminée, daguerréotype, 8,6 x 8 cm, 1843, coll. Serge Kakou, Paris.

- 7 Quatre sections complémentaires viennent agrémenter le plat de résistance. Les rapports du daguerréotype et de l'art sont abordés par l'intermédiaire de portraits d'artistes, de reproductions de tableaux ou encore de nus (plus ou moins) académiques, dont quelques stéréogrammes pas piqués des vers (n° 244). Parmi la sélection des œuvres rassemblée sous l'étiquette "Grands amateurs", les onze Humbert de Molard (n° 250 à 261) constituent l'un des sommets de l'exposition. La dernière section, consacrée aux sciences, n'est pas la moins remarquable, avec notamment les crânes de Bisson (n° 318 et 319) ou les portraits ethnographiques de Guillain (n° 322 à 327), issus des collections désormais inaccessibles du musée de l'Homme.



Fig. 5. C. Guillain et Vernet, femme medjeurtine (face), daguerréotype, 20,5 x 16,5 cm, v. 1846-1848, coll. photothèque du musée de l'Homme.

- 8 Du spectacle de cette foisonnante diversité, c'est peu dire qu'on ressort ébloui, ébahi, transformé. L'image du daguerréotype elle-même a bougé : ce n'est plus cet exercice figé, grisâtre et convenu, mais une maraude en pleine campagne, un kaleïdoscope, un étonnement. Savait-on la photographie capable d'irriguer un imaginaire si riche, si complexe et si libre dès le début des années 1840 ? Mais la dernière surprise est encore à venir car, par un effet impossible ailleurs qu'à Orsay, le visiteur qui s'est absorbé plusieurs heures durant dans l'examen des plaques miroitantes prend comme une claque en pleine figure la couleur et le format des tableaux qui l'accueillent à la sortie de l'exposition, dans les salles permanentes du musée, et qui restituent avec précision et cruauté l'univers visuel auquel étaient confrontés les pionniers de l'enregistrement argentique.
- 9 On a comparé cette manifestation à son précédent français, l'exposition "Paris et le daguerréotype" dirigée par Françoise Reynaud au musée Carnavalet en 1989-1990⁴. Mais il est probablement plus intéressant de la rapprocher d'un autre grand projet du musée d'Orsay : "Nadar, les années créatrices, 1854-1860", il y a quelque dix ans⁵. Le souvenir précis de la beauté des épreuves alors rassemblées n'ôte rien au constat de la facilité que représentait le choix, parmi la déroutante abondance de l'œuvre de Nadar, du corpus de ses portraits "primitifs". Plus encore que le statut de grand maître collé aux basques du bohème par la discutabile césure des "années créatrices", le principe de sélection des images, mis à part l'amuse-gueule de quelques *curiosæ*, ramenait à un florilège copié de Bossert et Guttman⁶, autrement dit au triomphe de la célébrité en pied sinon en buste. Un monde sépare les deux propositions, qui révèle l'étonnante évolution de la réception du fait photographique dans la période récente, mais aussi l'affranchissement du modèle szarkowskien, au profit d'une approche à la fois plus rigoureuse, plus ouverte et plus productive. Souhaitons que, en apportant la

démonstration de ses avantages, "Le daguerréotype français" s'impose désormais comme une nouvelle référence.

NOTES

1. Cf. Quentin BAJAC, Dominique de FONT-RÉAUX (dir.), *Le Daguerréotype français. Un objet photographique*, Paris, musée d'Orsay/RMN, 2003 (voir dans ce même numéro le compte rendu du catalogue, cf. *infra*, p. 152-156).
2. On relira avec profit le compte rendu que consacrait ici même Larry SCHAAF à l'ouvrage de Bates et Isabel BARRET LOWRY, *The Silver Canvas* (Los Angeles, 1998), in *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998, p. 154-157.
3. Cf. "Re-tracing the Image. The Emergence of Photography in the Nineteenth Century", National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, 16-17 juin 2000 ; "Photographie, les nouveaux enjeux de l'histoire", musée d'Orsay, Paris, 13-15 novembre 2003. Pour souligner le caractère schématique de l'opposition esquissée ici, rappelons que ces manifestations comprenaient l'une et l'autre des invités de nationalité française, anglaise, allemande ou américaine. On trouvera néanmoins une confirmation du fait que ces colloques avaient chacun leur "pente" en comparant les contributions proposées par l'historienne Anne MCCAULEY (l'une des rares spécialistes à avoir participé aux deux manifestations) : celle de Bradford, intitulée "Talbot's Rouen Window" (*History of Photography*, vol. 26, n° 2, été 2002, p. 124-131), était une stricte démonstration iconologique, tandis que celle d'Orsay, intitulée "Le photographe primitif : mythologies du quotidien", déployait au contraire l'analyse dans ses dimensions sociale et culturelle.
4. Cf. Françoise REYNAUD (dir.), *Paris et le daguerréotype*, Paris, Paris-Musées, 1989.
5. Cf. Philippe NÉAGU, Françoise HEILBRUN, *Nadar. Les années créatrices, 1854-1860*, Paris, musée d'Orsay/RMN, 1994.
6. Cf. Helmuth BOSSERT, Heinrich GUTTMANN, *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870*, Francfort sur le Main, Societäts-Verlag, 1930.