

# VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HICSA

---

Eléonore Challine, Université Paris I – Panthéon Sorbonne

Les rétrospectives de photographie en France, entre histoire technique et goût des images anciennes (1925-1939)

---

## Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Eléonore Challine, « Les rétrospectives de photographie en France, entre histoire technique et goût des images anciennes (1925-1939) », in GISPÉRT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

La vogue des expositions rétrospectives dans l'Entre-deux-guerres n'épargne pas la sphère photographique. En France, entre les cérémonies du centenaire de la photographie célébrées en 1925 et l'exposition rétrospective de la XVI<sup>e</sup> Exposition de la Photo et du Cinéma en 1939, on peut dénombrer pas moins de sept expositions retraçant tout ou partie de l'histoire de la photographie depuis ses origines<sup>1</sup>. « Depuis quelque temps, écrivait Raymond Lécuyer, critique d'art et journaliste, les expositions dont la photographie est à la fois l'objet et l'unique élément se succèdent, et personne ne s'en plaint, car le sujet est d'une magnifique variété. Le goût des images, en peu d'années, s'est accru et est devenu extrêmement vif dans toutes les classes de la société. »<sup>2</sup> Face à cet engouement pour l'image photographique – souvent analysé comme un effet des succès de la cinématographie – et qui n'est pas propre à la situation française, on ne peut s'empêcher de vouloir interroger la manière dont le récit historique par et pour la photographie a été agencé dans ces expositions à vocation historique<sup>3</sup>. Dans l'historiographie de la photographie, on considère traditionnellement les années 1930 comme un tournant marquant le passage d'une appréciation scientifique et technique à une appréciation esthétique du médium. Au même moment s'opère dans le champ photographique une « percée du modernisme », qui bouscule la transition du Pictorialisme tardif au style photographique de la Nouvelle Vision<sup>4</sup>. Ce basculement stylistique majeur entraîne une relecture de l'histoire de la photographie et s'incarne dans la salle introductive proposée par Moholy-Nagy à l'exposition *Film und Foto* de Stuttgart en 1929. Si l'exposition du centenaire de la photographie en 1925 est considérée comme l'archétype de l'exposition rétrospective retraçant l'histoire de la photographie en une suite continue de progrès technologiques, fidèle à une tradition mise en place dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la section rétrospective de l'Exposition internationale de la photographie contemporaine en 1936 apparaît au contraire comme une exposition marquant une mutation dans la perception du médium<sup>5</sup>. Cette mutation, si elle se lit *a posteriori* dans le paysage éditorial et dans le regard porté

---

<sup>1</sup> Il s'agit de l'Exposition rétrospective du Centenaire de la photographie en 1925 à la Société Française de Photographie, de la Rétrospective Niépce-Daguerre en 1933 à la Xe exposition de la Photo et du Cinéma au Luna Park, de l'exposition organisées par George Besson à la galerie Braun « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours » en 1933, de la section rétrospective de l'Exposition internationale de la photographie en 1936 au Pavillon de Marsan, de l'exposition « La photographie française (1839-1936) » à la galerie Braun à Paris, de l'Exposition rétrospective de la XIV<sup>e</sup> exposition de la Photo et du cinéma au Luna Park en 1937 et de l'Exposition rétrospective de la XVI<sup>e</sup> exposition de la Photo et du cinéma en 1939 au Luna Park.

<sup>2</sup> Raymond Lécuyer, « Photographies du siècle dernier », *L'Illustration*, n°4702, 15 avril 1933, p. 433-436

<sup>3</sup> On renverra ici le lecteur au récent article de Martin Gasser, « La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930 », in O. Lugon (dir.), *Expositions et Médias*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012, p. 63-78, qui prend appui sur un ensemble d'expositions photographiques en Suisse entre 1923 et 1933.

<sup>4</sup> Cette expression est reprise de l'article de Martin Gasser, *ibid.*, p. 63.

<sup>5</sup> Quentin Bajac, « Nouvelle vision, ancienne photographie », 48-14, *La revue du musée d'Orsay*, Printemps 2003, n°16, « Photographie », p. 74-83. A cet égard, la monographie du Dr Schwarz consacrée à David Octavius Hill ou

sur la photographie contemporaine, n'est peut-être pas aussi nette qu'on pourrait le penser de prime abord pour les expositions rétrospectives. Est-on véritablement passé d'une lecture technique à une lecture esthétique de l'image photographique ancienne ? Des zones d'ombres subsistent quant aux choix et points de vue adoptés dans ces narrations produites pour le public français entre 1925 et 1939, et méritent à ce titre une étude rapprochée.

### **L'exposition du Centenaire de la photographie (1925), ou comment un historien et un collectionneur racontent l'histoire de la photographie**

L'exposition du Centenaire de la photographie tient lieu de première grande rétrospective depuis celle de 1900<sup>6</sup>. Elle se déroule en juillet 1925 dans l'immeuble de la Société Française de Photographie, au 51 rue de Clichy à Paris et propose un vaste parcours chargé de retracer l'histoire du premier siècle d'existence de la photographie<sup>7</sup>. Organisée par la Société Française de Photographie, cette rétrospective s'appuie d'abord sur la collection de cette association et expose les trésors rassemblés depuis sa création en 1854, selon les objectifs fixés par les statuts de cette société savante<sup>8</sup>. L'autre contribution majeure en termes de prêt d'objets et d'organisation est celle de l'un de ses membres, Gabriel Cromer (1873-1934), que l'on considère comme le premier grand collectionneur privé de photographie en France<sup>9</sup>. Cette exposition aura d'ailleurs pour conséquence de révéler au public les fleurons de sa collection et de le faire pénétrer dans des cercles de collectionneurs parisiens qui lui étaient jusqu'alors fermés<sup>10</sup>.

---

l'article du critique d'art Waldemar George « Photographie, Vision du monde », paru en 1930 dans *Arts et Métiers graphiques*, apparaissent comme des marqueurs de cette évolution.

<sup>6</sup> A. Davanne et M. Bucquet, *Le musée rétrospectif de la photographie à l'exposition universelle de 1900*, Paris, Gauthier-Villars, 1903, 102 p.

« Exposition rétrospective du centenaire de la photographie » (4-20 juillet 1925), *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1925, Octobre, n°10, p. 283-316.

<sup>7</sup> L'exposition de 1925 regroupe 582 numéros au catalogue. En réalité, le nombre réel d'objets et épreuves exposés est bien plus important : au moins 900 pour celle de 1925.

<sup>8</sup> Voir les dispositions prises par les articles 33, 35 et 36 des statuts de la SFP, *Bulletin de la SFP*, 1855, p. 11-12, qui enjoignait la Société à réunir les archives les plus nombreuses possibles pour servir l'écriture de l'histoire de la photographie.

<sup>9</sup> Anne de Mondenard, « La ronde des collectionneurs », *Une passion française. Photographies de la collection Roger Théron*, (cat.expo) Levallois-Perret – Paris, Filipacchi – Maison Européenne de la Photo, 1999, pp 17-43.

Dans les années trente, la collection de G. Cromer est considérée comme dépassant celle de la SFP sur le plan du matériel photographique.

<sup>10</sup> A la suite de cette exposition, Cromer entre à la Société du Vieux Papier.

Si des pièces venues d'une dizaine de plusieurs collections sont rassemblées dans cette exposition, elle repose en réalité presque exclusivement sur ces deux monuments que sont la collection de la Société Française de Photographie et la collection Cromer<sup>11</sup>. Au collectionneur est confiée toute la première partie de l'exposition, consacrée aux inventeurs et au matériel photographique, tandis que Georges Potonniée, l'historien en chef de la SFP, se charge d'organiser l'autre partie de l'exposition, dédiée aux épreuves photographiques<sup>12</sup>. L'exposition proposait ainsi un parcours chronologique autour de grandes ruptures technologiques, depuis les précurseurs jusqu'aux années 1910 et 1920. Elle se trouvait installée dans trois salles située au rez-de-chaussée de l'immeuble de la SFP : un salon d'entrée consacré aux inventeurs, Niépce et Daguerre, un salon obscur où l'on pouvait voir les épreuves les plus fragiles ou visibles seulement par transparence, enfin une grande salle qui regroupait la majeure partie de l'exposition. La mise en place de l'exposition faisait la part belle aux vitrines et aux panneaux, ce qui permettait de souligner les ruptures technologiques, et au visiteur de passer à sa guise du daguerréotype au collodion humide, du collodion humide au collodion sec, puis du collodion au gélatino-bromure d'argent, et ainsi de suite. Les vitrines plates servaient à exposer des épreuves, et surtout des daguerréotypes, tandis que les vitrines hautes étaient destinées à exposer le matériel photographique.

L'exposition se voulait un lieu de clarification des débats historiques qui avaient agité jusqu'alors l'histoire de la photographie. L'ambition, comme le précisait en préambule le catalogue, était de réunir un « ensemble considérable de documents, classés avec le plus grand soin, pour constituer une véritable histoire du premier siècle de la photographie. »<sup>13</sup>. L'institution d'un récit historique passait d'abord par la réévaluation et la réhabilitation du rôle de Niépce par rapport à celui de Daguerre, puis par la mise en ordre d'une narration historique accréditée par la Société Française de Photographie – parcours repris en 1927 pour l'organisation du « Musée de la photographie et du cinéma » au Conservatoire des Arts et Métiers. L'histoire racontée par cette

---

<sup>11</sup> Le catalogue de l'exposition mentionne les collections Adam-Salomon (photographe mort en 1881, on n'a pas le nom du propriétaire de cette collection), de Pulligny, Gabriel Cromer, Gabriel Rolland, Gaumont, Grimoin-Samson, L. Schrambach, Laforge, Louis Lumière, Mme Bardon, Paul Nadar, Quentin, et enfin de la Société Française de Photographie. Notons aussi que son préambule donne le nom d'Estanave, mais qu'on ne retrouve pas ensuite dans le corps du catalogue pour les prêts d'objets (il n'apparaît que dans une rubrique intitulée « Epreuves changeantes et en relief par réseaux d'Estanave », p 303.) voir « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie » (4-20 juillet 1925), *op. cit.*, p. 283-316.

<sup>12</sup> Georges Potonniée (1862-1949), membre de la Société française de photographie depuis 1912 et membre du conseil d'administration depuis 1915, est le bibliothécaire de la SFP à partir de 1916 et contribue au classement des archives et des collections de la Société, dont il sera vice-président à partir de 1927. Il est l'auteur de nombreux articles et ouvrages sur la photographie et cinéma dont *Histoire de la découverte de la photographie* (1925), *Les origines du cinématographe* (1928), *Daguerre peintre et décorateur* (1935) et *Cent ans de photographie, 1839-1939* (1940)

<sup>13</sup> « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie » (4-20 juillet 1925), *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1925, *op. cit.*, p. 283.

exposition avait deux biais importants, un biais national, puisqu'elle reposait sur la mise en valeur de deux collections préexistantes et presque exclusivement françaises ; et un biais professionnel, car elle était forgée d'après la vision de deux historiens de la photographie, dont l'un, Cromer, était avant tout un collectionneur, qui inaugurerait la longue lignée des collectionneurs historiens de la photographie<sup>14</sup>, et l'autre, Potonniée, celui qui avait précisé les contours de l'histoire « officielle » de la photographie défendue par la SFP durant la première moitié du vingtième siècle.

De ce fait, l'exposition du Centenaire présentait, bien plus qu'une histoire monolithique, une collection d'histoires parallèles de la photographie – celle des précurseurs de la photographie, celle des inventeurs, celle du daguerréotype, celle de l'optique, celle des chambres noires et des appareils, celle des objectifs, etc. – qui mises bout à bout devaient devenir l'Histoire de la photographie. Pour Potonniée comme pour Cromer, la photographie ne se comprenait pas sans l'évolution de la technique. Ainsi une bonne part de l'exposition de 1925 était consacrée au matériel photographique. Dans la première vitrine haute de l'exposition, étaient par exemple disposés tous les objets nécessaires à la daguerréotypie, des chambres noires aux cuvettes, en passant par la boîte à brome, le pied à chlorurer, les boîtes de plaques, sans oublier le mode d'emploi.

Cette conception déterminait le statut de l'image photographique : les photographies servaient de preuve de la réussite ou de l'échec d'un procédé technique, elles venaient à l'appui d'une démonstration. Voici comment le catalogue de l'exposition présentait l'un des premiers daguerréotypes de la collection de la SFP : « Epreuve (nature morte) d'Hubert, 1839 »<sup>15</sup>. De manière symptomatique, le sujet de l'épreuve, secondaire, était mis entre parenthèse, tandis que l'auteur et la date ressortaient<sup>16</sup>. Les deux commissaires ne s'éloignèrent pas de la ligne technicienne qu'ils s'étaient fixés, à une exception près. En effet, Cromer ne put retenir ces quelques mots de passionné à propos d'un daguerréotype de sa collection, dont il défendait la valeur artistique : « Scène d'intérieur, par un amateur, vieille dame en pied travaillant devant une cheminée, près d'une table; petit chef-d'œuvre de technique et d'art photographique pour l'époque ;

---

<sup>14</sup> On pense ici notamment aux figures d'Helmut Gernsheim et d'André Jammes

<sup>15</sup> « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie », op. cit., p. 285

<sup>16</sup> Sur Hubert, on consultera : Paul-Louis Roubert, « Hubert, ou l'honneur de Daguerre », *Études photographiques*, 16 | Mai 2005, [En ligne], mis en ligne le 27 août 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index717.html>.

curieux passe-partout et cadre »<sup>17</sup>. L'exposition était toute tournée vers l'économie d'un récit déjà établi depuis des décennies et affiné grâce aux derniers travaux consacrés à l'histoire de la photographie, dont Georges Potonniée et Gabriel Cromer étaient les principaux auteurs.

**Le choix des images, « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours » (1933)**

La célébration du centenaire de la mort de Niépce en 1933 donne lieu à d'autres manifestations rétrospectives. George Besson (1882-1971), critique d'art et collectionneur, organise du 1<sup>er</sup> au 20 avril 1933 à la galerie Braun une exposition intitulée « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours ». Directeur des éditions Crès et Cie de 1925 à 1932, Besson prend la direction artistique des éditions Braun en 1932, éditions spécialisées dans la fabrication d'albums, de guides et de cartes postales<sup>18</sup>. Il signe la naissance d'une nouvelle collection, intitulée « collection des Maîtres », puis « Couleurs des Maîtres », vouée à un grand succès. Pour accroître la renommée des éditions, Besson, avec le soutien de Pierre Braun, décide d'organiser régulièrement des expositions au siège parisien de la maison, sise au 18 rue Louis-le-Grand à Paris. Sur les neuf expositions qu'il organise entre 1932 et 1936, deux sont consacrées à la photographie, ce qui confirme son intérêt pour celle-ci, qu'il pratique en amateur depuis les années 1890<sup>19</sup>.

Besson conçoit cette exposition consacrée à l'image photographique avec l'aide de Charles Leger, essayiste spécialiste de Balzac. Comme dans le cas de l'exposition du centenaire de la photographie en 1925, Besson choisit aussi de s'appuyer sur des ruptures technologiques pour construire son parcours chronologique : les temps du daguerréotype autour de 1840, du charbon autour de 1870, de la gomme bichromatée vers 1900, enfin du bromure pour les années 1930.

---

<sup>17</sup> « Exposition rétrospective du centenaire de la photographie », op. cit., p. 287

<sup>18</sup> Voir Chantal Duverget, *George Besson, critique d'art et collectionneur (1882-1971)*, Thèse de doctorat, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, 1997, Jean-Marc Poinot (dir), Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 2 vol.

<sup>19</sup> Liste des expositions organisées par Besson de 1932 à 1936 : « L'impressionnisme et quelques précurseurs », « Le Néo-impressionnisme » (25 février – 17 mars 1932), « Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard et son époque », « De Matisse à Segonzac », « Quelques peintres d'aujourd'hui, de Courbet à nos jours », « Renoir », « Sisley », « L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours », « 40 portraits de Pierre Bonnard », « Rodin », « La photographie française (1839-1936) ». Dès novembre 1931, il organise une exposition consacrée à Louis Carrand (1821-1899), peintre lyonnais – Besson est originaire du Jura - à la galerie Braun, peintre sur lequel son ami Marius Mermillon vient de publier aux éditions Crès et Cie, dont il est le directeur, un ouvrage intitulé, *Carrand et Vernay*.

D'ailleurs parmi les grands reproches qu'il adressera à la rétrospective du pavillon de Marsan en 1936, figurera le manque d'attention à l'histoire technique<sup>20</sup>. À en croire, Jean Gallotti dans *L'Art Vivant*, l'exposition « L'image photographique en France de Daguerre à nos jours », mise au point par Besson, procédait à rebours : « Elle offrait cet intérêt particulier d'être surtout historique, la place laissée aux modernes y étant assez mesurée. Parmi ceux-ci on retrouvait Kertesz, Sougez, Man Ray, Krull, Granère, Blanc et Demilly, etc... Puis on passait à l'avant-guerre avec quelques échantillons de photos à l'huile ou à la gomme bichromatée. Venaient ensuite, en remontant, la collection Dignimont pour la période 1870-1900, la collection Radiguet et Massiot pour la fin de l'Empire et la Commune et l'on arrivait à l'extraordinaire collection Barthélemy et à la collection Gerschell pour tout ce qui concerne les origines. Une place à part était faite aux Nadar et à une série de portraits dus à divers photographes depuis 1850, parmi lesquels on peut citer Georges Petit, Salomon, Braun, etc. »<sup>21</sup>. Cette construction originale permettait de casser l'approche jugée trop classique et surannée de la SFP. Elle proposait au visiteur une remontée dans le temps. De plus, par rapport à l'exposition de 1925, Besson procédait à un choix radical : celui d'exclure le matériel photographique et de privilégier l'image, - choix qui allait devenir prépondérant par la suite. Il s'appuyait aussi sur des collectionneurs et des artistes qui étaient peu présents, voire absents de la Société Française de Photographie.

La vision proposée par Besson était d'autant plus intéressante, qu'elle ne reniait pas, contrairement à d'autres expositions, la période Pictorialiste. Comme il l'écrit en préambule de son catalogue en 1933 : « La photographie est à la mode, encore une fois. On lui découvre ses primitifs, ses classiques, ses indépendants, ses pompiers »<sup>22</sup>. Il réitère cette analyse trois ans plus tard dans son compte rendu de la grande exposition photographique de 1936 : « Car la photographie eut ses primitifs, ses classiques (Nadar, 1855 ; Sougez, 1936), ses pompiers, ses hérétiques »<sup>23</sup>. Bien sûr, ces « pompiers » et ces « hérétiques », ce sont les Pictorialistes, accusés d'avoir été contre la nature de l'image photographique. Besson, s'il condamne l'orientation générale du mouvement, ne cesse pas pour autant d'admirer les épreuves de Constant Puyo et de Robert Demachy – ce qui est peut-être à mettre en partie au compte de sa participation à ce même

---

<sup>20</sup> George Besson, « La photographie au Pavillon de Marsan », *L'Humanité*, 9 février 1936, n°13568, p. 8.

<sup>21</sup> Jean Gallotti, « Une rétrospective de la Photographie », *L'art vivant*, n°172, mai 1933, p 206-208.

<sup>22</sup> G. Besson, *L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours*, Galerie d'art Braun, *Bulletin des expositions*, III, du 1<sup>er</sup> au 20 avril 1933, 2<sup>e</sup> année, p. 9.

<sup>23</sup> G. Besson, « La photographie au pavillon de Marsan », *L'humanité*, 9 février 1936, n°13568, p. 8

mouvement dans sa jeunesse<sup>24</sup>. Au contraire, dans les expositions du Centenaire de la Photographie et du Pavillon de Marsan, les Pictorialistes étaient mis au ban. Plus de la moitié des objets et épreuves dans le cas de l'exposition de 1925, presque 75% pour celle de 1936, sont consacrés à la période primitive des années 1840-1870<sup>25</sup>. On ne trouve trace que d'un seul Demachy dans l'exposition de 1936 et encore, celui-ci est exposé dans la section dévolue aux modes féminines, sans même que le nom de son auteur n'apparaisse<sup>26</sup>. Pourtant ces deux expositions, si elles effacent toutes deux sciemment la production des années 1890-1910, ont des partis pris fort éloignés.

### **La rétrospective du Pavillon de Marsan de 1936 ou le règne du régime documentaire des images photographiques anciennes**

À l'origine de l'Exposition internationale de la photographie contemporaine et de sa large section rétrospective qui se tient au Pavillon de Marsan du 16 janvier au 1<sup>er</sup> mars 1936, on trouve une initiative privée. C'est Charles Peignot, héritier d'une famille d'éditeurs et de typographes, directeur de la revue *Arts et Métiers graphiques*, qui propose l'idée de ce rassemblement de photographies au conservateur en chef du Musée des Arts décoratifs, Louis Metman (1862-1943)<sup>27</sup>. Fort de sa volonté de se démarquer de la SFP, Peignot cherche à suivre l'exemple des grandes expositions organisées en Allemagne et en Suisse<sup>28</sup>. Dès mai 1933, il enjoint le conservateur à accepter un projet d'exposition d'arts graphiques dans lequel la photographie aurait une petite place<sup>29</sup>. Les contours de l'exposition de 1936 prennent forme au début de l'année 1935. Peignot envisage dès lors une scission de l'exposition en deux parties, « rétrospective » et « moderne »,

---

<sup>24</sup> Besson glisse d'ailleurs dans le catalogue de l'exposition un nu qu'il avait réalisé lui-même en 1902. cf Besson, *L'image photographique en France, de Daguerre à nos jours*, Galerie d'art Braun, *Bulletin des expositions*, III, du 1<sup>er</sup> au 20 avril 1933, 2<sup>e</sup> année, 15 p.

<sup>25</sup> Si l'exposition de 1925 semble plus équilibrée que celle de 1936, c'est qu'elle fait plus de place à la période 1880-1900 comme période d'inventions technologiques (gélantino-bromure d'argent, etc).

<sup>26</sup> Le catalogue décrit l'image comme suit « Jeune fille, jupe simple, grand chapeau, 1893 »

<sup>27</sup> Louis Metman est nommé attaché de conservation au Musée des arts décoratifs en 1892, puis conservateur en chef de 1899 à 1941.

<sup>28</sup> « 100 Jahre Lichtbild » (Gewerbemuseum, Bâle, 2-30 octobre 1927), « Film und Foto » organisée en 1929 à Stuttgart puis au Kuntgewerbemuseum de Zurich du 28 août au 22 septembre 1929, Première exposition internationale de photographie d'art (23 juillet – 21 août 1932) à Lucerne, Foto-Ausstellung des SWB, Kunstgewerbemuseum, Zurich, 29 novembre – 23 décembre 1933 et « 100 Jahre Photographie », Gewerbemuseum, Winterthour, 15 février – 15 mars 1939. Voir Martin Gasser, *op. cit.*

<sup>29</sup> Lettre de Charles Peignot à M. Metman du 24 mai 1933, archives de la Bibliothèque des arts décoratifs.

ainsi qu'une ouverture internationale<sup>30</sup>. Il veut dresser un état de la photographie contemporaine, tant artistique que scientifique ou publicitaire, et mesurer la distance parcourue depuis un siècle. Les archives de l'exposition dévoilent le rôle de protagoniste que cet homme, proche des milieux photographiques les plus avant-gardistes, a joué dans la constitution de cette exposition, ainsi que les jalousies qu'il a pu susciter<sup>31</sup>. C'est par l'entremise d'André Dignimont et de Georges Sirot, eux-mêmes collectionneurs de photographies, que Charles Peignot, homme à l'entregent considérable, parvient à réunir l'ensemble des treize collections qui forment la section rétrospective<sup>32</sup>.

La première contributrice de l'exposition du Pavillon de Marsan, en terme de quantité d'images prêtées, reste la Société Française de Photographie, institution quasi-incontournable de toutes les manifestations photographiques un tant soit peu officielles à cette date<sup>33</sup>. Puis on trouve les trois plus importants collectionneurs privés de la fin des années trente : Albert Gilles, Georges Sirot et Victor Barthélemy, dont les collections seront d'ailleurs repérées à cette occasion par Beaumont Newhall pour son exposition « Photography, 1839-1937 » au MoMA<sup>34</sup>. Certaines de ces collections avaient déjà été exposées pour partie à la rétrospective organisée à la galerie Braun en 1933, mais pour beaucoup, c'était la première fois qu'elles étaient dévoilées au public<sup>35</sup>. La grande nouveauté de l'exposition de 1936 était la présence d'épreuves conservées à la Royal Society of Photography de Londres, avec des photographes jusqu'alors peu montrés en France<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> « Dans mon esprit j'ai dit que l'exposition serait internationale, parce que je ne crois pas qu'il faille se refuser la collaboration de certains grands photographes étrangers, mais à mon avis, nous devons avoir une importance majorité de techniciens français. »

<sup>31</sup> Les archives de l'exposition, conservées à la bibliothèque des Arts décoratifs, témoignent notamment de sa rivalité avec Paul Montel, autre éditeur spécialisé dans les sujets photographiques.

<sup>32</sup> Le rôle de Dignimont et de Sirot est souligné par Jean Vétheuil, « L'exposition internationale de la Photographie contemporaine », *La Revue de la Photographie*, n°34, décembre 1935, p 3-4

<sup>33</sup> Françoise Denoyelle, « Une étape du déclin », *Études photographiques*, 4 | Mai 1998, [En ligne], mis en ligne le . URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index159.html>.

Je me permets aussi de renvoyer le lecteur à mon article : Éléonore Challine, « La mémoire photographique », *Études photographiques*, 25 | mai 2010, [En ligne], mis en ligne le 05 mai 2010. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3053.html>

<sup>34</sup> Allison Bertrand, « Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937', Making History », *history of Photography*, London, Taylor and Francis, vol.21, n°2, été 1997, p. 137-146 ;

Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n°16, mai 2005, p. 19-31.

<sup>35</sup> Liste des treize collections mentionnées dans le catalogue de 1936 au Pavillon de Marsan : collections du Duc d'Audiffret-Pasquier, de Victor Barthélemy, Louis Chéronnet, J. Diéterle, André Dignimont, Albert Gilles, Henri Lemarié, André Lhote, Paul Nadar, Georges Sirot, Société Française de photographie et de cinématographie, Société royale de Photographie de Londres, Watelin

<sup>36</sup> David Octavius Hill (1802-1870), Paul Pretsch (1808-1873), Julia Margareth Cameron (1815-1879), Henry Peach Robinson (1830-1901).

On avait accordé peu d'importance à l'accrochage ou à la scénographie : la section rétrospective était à l'étroit dans trois salles attenantes et les photographies, amalgamées dans de grands cadres vitrés à bord noirs. Le parcours s'établissait par ordre alphabétique de collectionneur. Le dispositif était sans surprise et monotone, provoquant une certaine lassitude chez le visiteur<sup>37</sup>. Car si cette enfilade de collections témoignait de la photographie historique, elle manquait de liant et ne proposait en aucun cas une histoire de la photographie. Cela tenait notamment à la décision de la SFP, bientôt suivie par d'autres collectionneurs, de refuser la dispersion des pièces de sa collection au sein de l'exposition. Cette structuration par défaut de l'exposition entraînait redites et incohérences. Par exemple, au lieu d'être rassemblées, les épreuves de Louis Robert (1810-1882) et d'Olympe Aguado (1827-1894) apparaissaient à plusieurs endroits de l'exposition, au sein de la collection Jean Diéterle et dans celle de Watelin, et certaines comme « La manufacture de Sèvres sous la neige » étaient même en doublon dans l'exposition<sup>38</sup>. Autant dire que la rétrospective était mal organisée.

Jugée « aussi incohérente qu'abondante »<sup>39</sup>, car jamais tant d'images photographiques venues de collections privées n'avaient été réunies dans une seule rétrospective, l'exposition du Pavillon de Marsan marquait un basculement. Les contemporains ont quasiment tous noté le pas institutionnel qu'elle constituait : c'était la première exposition particulière de la photographie dans un grand musée. Au point de vue de la conception même qu'on pouvait se faire à l'époque d'une rétrospective consacrée à la photographie, cette dernière confirmait le goût pour les images photographiques, déjà présent au début des années trente. Et cette victoire de l'exposition des images entraînait dans son sillage une quasi-disparition de l'exposition du matériel et de la technique photographiques. En 1936, on ne montrait plus comment se fabriquaient les images, on montrait seulement des images (et peu importait qu'elles soient retirées, agrandies, de mauvaise qualité). Pourtant cette décision n'était peut-être pas aussi mûrie qu'il y paraît. Dans son avant-projet de février 1935, Peignot écrivait vouloir dévoiler au public un certain nombre d'« appareils que personne ne connaît »<sup>40</sup>. Or, en définitive, seulement quatre appareils photographiques ou chambres noires sont exposés sur plus de six cents numéros au catalogue. Les choix des collectionneurs, ainsi que les expositions de photographie contemporaine, qui excluent de

---

<sup>37</sup> voir la note tapuscrite de Catherine Farel, journaliste pour la revue *Enfants et femmes de France*, conservées dans les archives de l'exposition à la Bibliothèque des Arts décoratifs.

<sup>38</sup> Louis Robert (1810-1882), *Vue de la manufacture de Sèvres, l'entrée et la cour du roi sous la neige*, vers 1852, épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier, contrecollée sur papier 28,4 cm x 22 cm, Musée d'Orsay, Paris France. On peut voir cette épreuve sur le site du musée d'Orsay.

<sup>39</sup> L'auteur de ces mots n'est autre que George Besson qui propose la même année une exposition consacrée à la photographie sobrement intitulée, *La photographie française (1839-1936)*, et conserve une forte articulation technique.

<sup>40</sup> Voir le dossier consacré à l'exposition dans les archives de la Bibliothèque des Arts décoratifs

l'exposition le dispositif à l'origine de leur production, autrement dit la machine, semblent avoir peu à peu changé l'idée qu'on se faisait d'une exposition rétrospective de photographie.

D'une manière générale dans la rétrospective de 1936, les épreuves n'étaient plus présentées pour illustrer un procédé, mais pour illustrer un événement historique ou témoigner d'une époque disparue. Elles comblaient goûts de l'anecdote et de la petite histoire, suscitant tour à tour nostalgie ou curiosité. Plusieurs grands thèmes, comme l'histoire de Paris, les personnages célèbres, ou encore le Second Empire, avaient été sélectionnés, thèmes que ces photographies venaient documenter : « La maison du Grand Prieur du Temple, 1854, écrit Barthélemy à propos de l'une des épreuves qu'il présentait à l'exposition. L'arbre qui est à gauche de la photographie indique l'emplacement de la Tour démolie en 1811, où fut conduite la famille royale le 13 août 1792. Phot. Par Le Secq »<sup>41</sup>. Le regard porté sur l'image, s'il est intime, tient davantage à celui de l'érudit local qu'à celui du photographe, de l'artiste ou du critique d'art, qui pourraient souligner les qualités formelles, stylistiques ou artistiques de l'image. La photographie est ici commentée pour ce qu'elle révèle, comme une fenêtre ouverte sur l'Histoire.

Même la Société Française de photographie, pourtant marquée par le modèle des rétrospectives d'histoire technique, avait modelé sa sélection d'images en fonction de cette orientation documentaire. Les deux tiers des images qu'elle montrait en 1936 ne l'avaient pas été dans le cadre de la rétrospective de 1925. Cette nouvelle exploration transversale de ses collections représentait un lourd changement et des efforts de mise en œuvre, car les épreuves n'étaient « pas entrées dans les collections en qualité de documents historiques mais comme spécimens produits à l'appui d'une théorie ou d'un procédé photographique nouveau »<sup>42</sup>. Deux expositions, d'ailleurs largement réutilisées pour 1936, avaient marqué cette inflexion documentaire : l'exposition d'anciennes photographies de Paris en 1927 et l'exposition « Soixante années de modes féminines (1850-1910) » présentée en 1934. La SFP était bien consciente que l'usage documentaire de ses collections constituait un gage de succès auprès du public, friand d'expositions historiques.

---

<sup>41</sup> *Exposition internationale de la Photographie contemporaine, Section rétrospective (1839-1900)*, Musée des Arts décoratifs – Pavillon de Marsan, [cat. expo.], Paris, 1936, p. 82.

<sup>42</sup> G. Potonniée, « Exposition d'anciennes photographies de Paris », *BSFP*, 69<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, tome XIV, 1927, n°10, octobre, p. 258-259.

Entre le début et la fin de l'entre-deux-guerres en France, les expositions rétrospectives consacrées à la photographie n'attestent pas d'un tournant esthétique dans le regard posé sur les images anciennes. Si la lecture technique de ces images est peu à peu abandonnée entre 1925 et 1936, c'est pour laisser place à une approche nettement documentaire de ces images. À travers ces rétrospectives, on ne cherchait pas à fixer le panthéon des figures tutélaires de la modernité photographique, à l'exception peut-être de la figure de Nadar, toujours à part dans le paysage des expositions. Ni Pottonnée et Cromer en 1925, ni Besson en 1933, ni Peignot en 1936, n'ont tenté d'établir une généalogie esthétique à la manière d'un Moholy-Nagy en 1929, qui cherchait dans sa rétrospective les approches photographiques pouvant accompagner ses choix esthétiques – dont le travail de photographe explique peut-être cette différence de conception –, et où il louait par exemple les qualités de netteté du daguerréotype par opposition aux débuts du calotype dans le but de légitimer la Nouvelle Vision<sup>43</sup>. De telles propositions engagées n'ont pas eu cours dans les rétrospectives de photographie en France.. À cet égard, on pourrait même dire que ces expositions de photographies anciennes, avec leur vision linéaire et factuelle, autrement dit édulcorée, de l'histoire de la photographie, suscitaient un certain consensus. On y accumulait plus qu'on ne hiérarchisait. On n'y réfléchissait pas aux qualités de l'image photographique, on ne s'appuyait que sur sa valeur indicielle. La transition, opérée entre 1925 et la fin des années trente dans le secteur de la photographie contemporaine, demeurait inachevée pour la photographie ancienne. Dans les rétrospectives, on faisait désormais le choix de l'image sur celui du matériel dans les expositions – celui-ci amorçait d'ailleurs sa lente disparition des expositions photographiques – mais toujours à titre illustratif. Un fossé statutaire séparait la photographie contemporaine, volontiers considérée comme artistique, de la photographie ancienne, exposée pour sa valeur historique<sup>44</sup>.

S'il s'était bien répandu durant l'entre-deux-guerres, le goût pour l'image ancienne, était avant tout compris en terme documentaire, à la différence du goût pour la photographie contemporaine, imprégné quant à lui de questions touchant au modernisme et à la photographie pure. Les quelques exemples de livres écrits par des historiens d'art sur les débuts de la

---

<sup>43</sup> Moholy-Nagy, « Die wichtigsten Epochen aus der Geschichte der Fotografie » (Les époques les plus importantes de l'histoire de la photographie), *Das Werk*, n°9, septembre 1929, p. 258-267, cité par Martin Gasser, op. cit., p. 70.

<sup>44</sup> Ce fossé se traduisait aussi dans la scénographie des expositions de photographies anciennes. On remarque par exemple sur les vues d'expositions de l'exposition internationale de 1936 au pavillon de Marsan, une nette distinction dans le traitement scénographique entre la partie contemporaine et la partie rétrospective.

photographie n'ont pas d'équivalent en France dans les années trente<sup>45</sup>, où seules quelques tentatives ponctuelles sont faites en ce sens<sup>46</sup>. Véritable paradoxe, alors que de nombreux changements provoquent une redéfinition de la photographie telle qu'on la trouve dans *Peinture Photographie Film* de Moholy-Nagy en 1925, que cette absence d'une histoire « moderniste » des images photographiques depuis les origines du médium avant l'exposition « Photography 1839-1937 » organisée par Beaumont Newhall au MoMA en 1937<sup>47</sup>. En France, outre la situation institutionnelle particulière de la photographie, qui peine davantage à s'insérer au sein des institutions artistiques, et la place prééminente de la SFP qui fait peser sur le monde de la photographie une vision surannée du médium, l'approche documentaire tient aussi à des raisons intrinsèques comme la difficulté de définir l'image photographique : « Que la photographie est un art, la chose ne peut plus être mise en doute, mais les raisons pour lesquelles elle l'est, en échappant aux conditions des arts plus anciens et plus subjectifs, sont d'un ordre assez mystérieux. Elles n'ont pas été jusqu'ici analysées et définies avec précision »<sup>48</sup>. A vrai dire, la lecture documentaire de la photographie ancienne n'exclut pas une réflexion sur la puissance poétique de l'image photographique, que quelques critiques d'art français vont tenter de mener dans leurs écrits<sup>49</sup> : « Un tel phénomène commence à devenir sensible, maintenant que de nombreuses « rétrospectives » de toutes sortes nous ont révélé mieux que le charme, au sens facile du mot, mais bien plutôt toute la magie des anciennes photos. En effet, ce n'est pas assez que de parler en l'occurrence d'intérêt documentaire ou d'attrait anecdotique. La photo ignore cette part d'éternité que l'artiste confère à toute création : mais, en revanche, elle tente de maintenir en soi une parcelle

---

<sup>45</sup> Helmut Th. Bossert et Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70*, Francfort-sur-le-Main, Societäts-Verlag, 1930 ; traduit en français sous le titre *Les premiers temps de la photographie*, Paris, Flammarion, 1930 ; Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill : der Meister der Photographie*, Leipzig, Insel Verlag, 1931, traduit dès 1932 en anglais par Helene Fraenkel mais pas en français.

<sup>46</sup> Parmi des rares tentatives : voir les premières pages de l'article « Photographie, Vision du monde » de Waldemar George, paru en 1930 dans *Arts et Métiers graphiques* ; et les articles publiés par Gabriel Cromer dans les années trente qui soulignent la qualité artistique de certains ensembles de sa collection : « Un photographe-artiste dès le milieu du XIXe, le peintre Henri Le Secq. », *BSFPC*, 72<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, tome XVII, n°10, octobre 1930, p. 287-295 et « Un photographe-artiste des premiers temps du daguerréotype : le miniaturiste SABATIER-BLOT », *BSFPC*, 75<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, tome XX, n°1, janvier 1933, p. 6-11.

<sup>47</sup> Beaumont Newhall, *Photography 1839-1937*, New York, Museum of Modern Art, 1937, puis dans sa version remaniée et augmentée, *Photography : a short critical History*, Museum of Modern Art, New York, 1938. Cf. Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n° 16, 2005, p. 19-31.

<sup>48</sup> Raymond Lécuyer, « Photographies du siècle dernier », *L'Illustration*, n°4702, 15 avril 1933, p. 433-436

<sup>49</sup> On ne peut s'empêcher de penser ici au texte de Walter Benjamin, « Petite Histoire de la Photographie » / "Kleine Geschichte der Photographie", *Die Literarische Welt*, 7<sup>e</sup> année, n° 38, 18 septembre, p. 3-4; n° 39, 25 septembre, p. 3-4 et n° 40, 2 octobre 1931, p. 7-8 paru en 1931, mais dont la première traduction en français date de 1971. On ne sait pas si Chéronnet a eu accès au texte en allemand, mais il parvient au même type de conclusion que Benjamin. On retrouvera plus tard le même type d'idées dans *La Chambre Claire* de Roland Barthes (1980).

de présent révolu. »<sup>50</sup> Dans cette optique, le documentaire est comme le critère par défaut de l'image photographique, « même quand elle ne vise pas à l'être »<sup>51</sup>, et constitue un point de ralliement entre la photographie ancienne et la photographie contemporaine, dont les rapports de force nourrissent et continuent de nourrir la définition du médium.

---

<sup>50</sup> Louis Chéronnet, *Paris tel qu'il fut*, 104 photographies anciennes, introduction et notes, choix et présentation de Louis Chéronnet, Paris, Éditions Tel, 1943, voir l'introduction.

<sup>51</sup> Raymond Lécuyer, op. cit n. 43.