



Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

Éléonore CHALLINE, *Une Histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, 2017, 526 pages

Lydia Echeverria

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2578>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Lydia Echeverria, « Éléonore CHALLINE, *Une histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, 2017, 526 pages », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 16/07/2021, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2578>

Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

Ce document est sous licence CC BY-NC 2.0 FR

< <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/fr/> >

Éléonore CHALLINE, *Une Histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, 2017, 526 pages

Lydia Echeverria

Une Histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945) d'Éléonore Challine est le résultat d'une thèse en histoire de la photographie, intitulée *Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945)*, soutenue en 2014. Cette recherche retrace l'histoire des tentatives répétées, pendant un siècle, de création d'un musée national dédié à la photographie. Ce travail est plus précisément consacré au parcours des nombreux acteurs de l'époque (photographes, artistes, scientifiques, critiques d'art, journalistes, collectionneurs, historiens, institutionnels...) qui prônent la création d'une institution pour la reconnaissance et la légitimation du médium.

La démarche rigoureuse et l'ambition de ce travail de recherche s'appuient sur un recoupement d'archives (articles et bulletins photographiques du XIX^e et XX^e siècles défendant la création de lieux consacrés à la photographie), signalé par un important appareil de notes et par la retranscription de textes en annexe. Il s'agissait en effet, pour l'auteur, d'un « pari », car « des années 1840 aux années 1940, tous les projets portés par les milieux photographiques, la sphère artistique ou les pouvoirs publics ont échoué, laissant peu de traces ». Ce travail minutieux constitue ainsi une enquête inédite et permet de revenir sur une idée jusque-là réductrice de l'histoire des premières créations institutionnelles pour la photographie en France : si elles ne se concrétisent que dans les années 1960, nombreuses ont cependant été les propositions « pour un musée photographique » depuis la divulgation du médium en 1839.

Ce travail naît d'un « étonnement » face à une situation paradoxale : la « confrontation entre les demandes fréquemment renouvelées et l'absence toujours constatée d'un musée national de la photographie ». Ce vide façonne la problématique : « Le musée de la photographie devait-il être un musée pour la photographie (son histoire, sa technique, son caractère artistique) ou un musée des photographies, c'est-à-dire un musée d'images, dans lequel la photographie ou plutôt les photographies joueraient le rôle de documents ? ». Autrement dit, le musée doit-il prendre en compte la photographie en tant que médium à part entière, et être un lieu dédié à sa genèse, aux dispositifs techniques, aux outils de production, ainsi qu'aux questionnements esthétiques qui le traversent, ou faut-il mettre uniquement en avant les résultats de ce procédé technique et les représentations qui en découlent. C'est dans cette deuxième voie que l'on tend à s'engouffrer : le « document iconographique », reflet d'une supposée valeur « indicielle », est privilégié. Ce critère paraît déterminant pour l'élaboration de collections susceptibles d'intégrer la sphère muséale.

En ce sens, Éléonore Challine constate la « prégnance du modèle documentaire, incarné dans les promesses du musée des copies photographiques, des musées de photographies documentaires, des archives photographiques et autres photothèques ». Son propos n'est pas de revenir sur une analyse esthétique (celle du « style documentaire ») ou de raviver les discours théoriques

sur l'ontologie du médium entre « art » et « document » des années 1980-1990, mais de montrer comment ce critère agit dans le processus de patrimonialisation de la photographie. L'hypothèse de l'auteur est que cette caractéristique « documentaire » ou « historique » – ce rapport indéfectible au réel, ce consensus à propos de l'image « trace » ou image « preuve » (présent dès les premiers discours sur la photographie chez Arago) – maintient le médium dans son « caractère mineur ». Dans un même temps, la photographie est défendue par la sphère artistique pour ses capacités d'expression. Dès lors, le médium échappe aux définitions et se présente comme un objet « polymorphe et irréductible ». Il semble précisément que ce soit cette indétermination du statut de la photographie qui rejaillisse directement sur les décisions (ou les non décisions) concernant son institutionnalisation.

Empruntant les codes de la dramaturgie, l'ouvrage se déploie en cinq actes : les quatre premiers retracent une « histoire contrariée », et le cinquième propose une « histoire contournée » dans le but d'accueillir les espoirs de légitimation du médium. Si les tentatives de mise en œuvre d'un musée de la photographie se brisent inlassablement, leur intérêt réside dans la réflexion qu'elles traduisent sur la notion de musée, en ravivant les discours qui la définissent. Ainsi émerge une « histoire des idées c'est-à-dire des conceptions qui ont présidé à l'imagination de ce musée de photographies ». Dans cette perspective, l'historienne mène une enquête sur les initiatives privées et institutionnelles mises en place au cours des différents régimes politiques pendant près d'un siècle, pour mettre à jour une histoire des usages pressentis de la photographie au musée.

Les trois premiers actes, qui suivent une logique chronologique, permettent d'observer deux temps dans les conceptions du musée de la photographie.

Du milieu du XIX^e siècle aux années 1910, les voix s'élèvent davantage pour un « musée historique de la photographie et non un musée d'histoire de la photographie ». L'intérêt se porte alors sur la valeur de la photographie en tant que « document historique ». Cette pensée est attestée par la proposition en 1854 du photographe Ernest Léopold Mayer qui envisage de créer un musée pour accueillir une collection photographique qui permettra « d'écrire l'Histoire, elle en sera l'image même, établira la vérité historique ». La redécouverte de l'éphémère « Musée des photographies documentaires de Paris », défendu et porté par Léon Vidal à partir de 1894, reflète également le parti pris du « document », mais aussi « les mécanismes de l'échec institutionnel ». Cet exemple est symptomatique d'une conception préalable du musée reposant sur le choix d'une collection photographique dont les potentialités documentaires sont privilégiées. Mais certaines propositions contournent cette valeur indicielle pour concevoir un espace d'exposition consacré à une histoire de l'art photographique : vers 1900, Alfred Liégard imagine le « Louvre de la photographie » qui exposerait les « petits chefs-d'œuvre » des « maîtres de l'art photographique ».

Des années 1850 aux années 1914, Éléonore Challine met à jour les récits de la projection de la photographie dans l'institution, et montre comment ces collections imaginées (Mayer, Liégard) ou créées (Vidal) auraient pu s'insérer dans la sphère muséale déjà existante. Mais c'est dans l'entre-deux-guerres que la « bataille » pour le « musée autonome » s'opère, c'est-à-dire qu'il s'agit dorénavant de défendre ce que « le musée peut pour photographie » et non l'inverse. Cette bascule s'explique par un « goût nouveau pour l'image photographique ». Dès lors, un désir collectif s'exprime et se forment des « rangs photographiques » composés de personnages-clefs comme Raymond Lécuyer et Louis Chéronnet (critiques), Paul Montel et Charles Peignot (rédacteurs qui ouvrent les voies de la légitimation du médium dans leur revue respective *Photo-Illustration* et

Arts et Métiers Graphiques), Georges Potonniée (historien), ou encore Gabriel Cromer (collectionneur). Cependant, les propositions manquent d'unité et, une fois encore, c'est la conception « historique » de la photographie qui prime. On imagine un musée dans lequel seraient conservés à la fois les outils de la photographie – les appareils et, de ce fait, son histoire technique – et des photographies pour leur valeur documentaire. Seul Louis Chéronnet porte un regard différent sur le médium et émet le souhait d'un « musée s'attachant à la photographie pour elle-même [...] refusant de faire de la photographie une suite implacable de découvertes, il préfère penser au gré de rapprochements fortuits et féconds entre les images ». C'est la puissance esthétique qui est défendue dans cette vision, et le musée se pense alors « en termes d'images », et plus seulement à travers une « histoire technique de la photographie ».

Or, quelles que soient les conceptions qui préfigurent l'idée de musée, elles ne peuvent prendre corps sans l'action des pouvoirs publics. Malheureusement, les échanges sont marqués par des rendez-vous manqués, comme le souligne l'épisode de la perte de la collection Cromer. L'affaire de ce fonds, négligé par l'État, résume l'enjeu de la patrimonialisation de la photographie en France – et donc le statut que lui réserve l'institution en vue de sa légitimation : « 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 ».

Néanmoins, c'est autour de 1930 qu'un « nouvel intérêt institutionnel pour la photographie » apparaît sous l'impulsion de Georges Huisman. Arrivé en 1934 à la direction des Beaux-Arts, il représente un « changement total » du rôle joué par l'État, car il décide d'incorporer le musée des Arts mécaniques – rassemblant cinéma, photographie et phonographie – au projet de Cinémathèque nationale, future création portée par la photographe et institutionnelle Laure Albin-Guillot, dès 1932. Mais malgré un « effet d'annonce soigneusement entretenu entre 1935 et 1937 », ce projet de musée s'évanouit, nourrissant une déception « à la mesure de ce qu'on avait promis à la photographie, au cinéma et au disque : une place centrale et un éclat particulier ». Pour pallier cette désillusion, un espace temporaire est proposé lors de l'Exposition de 1937 : le Pavillon Photo-Ciné-Phono, symbole des échecs portés par le gouvernement.

Pour déjouer ces insuccès à répétition, Éléonore Challine propose en guise de dénouement un glissement de l'idée du musée. Selon l'auteure, par métonymie, les expositions temporaires et rétrospectives « formulent autant de scénarios possibles pour le musée » et le livre photographique en tant qu'espace de liberté se mue en un « vaste musée de papier ». Même si ce dernier acte repose sur un ressort poétique, et qu'un vide historiographique persiste en ce qui concerne le sort du musée de la photographie en France entre la Seconde Guerre mondiale et l'apparition, en 1964, du Musée français de la photographie à Bièvres, l'ouvrage parvient à retisser un maillage d'acteurs et de conditions historiques qui fait préexister la notion de musée de la photographie. Sa force repose sur la mise en évidence de l'argumentaire qui a préfiguré le « musée », et de l'impasse où l'a mené la voie « essentiellement historique et documentaire ». Ce statut subalterne scelle le sort de la photographie : elle ne sera acceptée par l'institution qu'à partir des années 1970, lorsque sa puissance autéoriale sera défendue.