



Études photographiques

14 | janvier 2004

Questions de méthode/Le monde et ses images

Quentin Bajac, Dominique de Font-Réaulx (dir.), *Le Daguerriotype français. Un objet photographique* (cat. exp.), Paris, musée d'Orsay/RMN, 2003, 432 p., 340 pl., nombreuses ill., anthol. de textes, chronol., bibl., ind., 58 E.

François Brunet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/369>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004
Pagination : 152-156
ISBN : 2-911961-14-5
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

François Brunet, « Quentin Bajac, Dominique de Font-Réaulx (dir.), *Le Daguerriotype français. Un objet photographique* (cat. exp.), Paris, musée d'Orsay/RMN, 2003, 432 p., 340 pl., nombreuses ill., anthol. de textes, chronol., bibl., ind., 58 E. », *Études photographiques* [En ligne], 14 | janvier 2004, mis en ligne le 13 janvier 2004, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/369>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Quentin Bajac, Dominique de Font-Réaulx (dir.), *Le Daguerrotypage français. Un objet photographique* (cat. exp.), Paris, musée d'Orsay/RMN, 2003, 432 p., 340 pl., nombreuses ill., anthol. de textes, chronol., bibl., ind., 58 E.

François Brunet

image Si, comme le soulignent les deux commissaires, l'intérêt pour le daguerrotypage reste limité en France, on ne pourra plus dorénavant en imputer la faute aux grandes institutions: après la mémorable exposition "Paris et le daguerrotypage" présentée en 1989 au musée Carnavalet, le panorama incomparable du daguerrotypage français qu'a proposé le musée d'Orsay répare presque à lui seul un siècle et demi d'oubli. Mais plutôt que de prétendre créer un improbable engouement populaire, cette exposition partie l'automne dernier pour le Metropolitan aura eu le mérite de concrétiser le développement des études daguerriennes en France, qu'on imaginera désormais à l'image de ce catalogue, volumineux, dense et divers à la fois, superbement réalisé et reproduit, et d'une belle envergure intellectuelle.

image Ce catalogue est tout d'abord un véritable état de la question et par conséquent un instrument de travail précieux, par son iconographie abondante, ses notices très documentées qui, sur quantité de figures majeures et secondaires, réunissent et mettent à la disposition du lecteur des références spécialisées disparates et souvent peu accessibles, sa petite anthologie de textes et sa bibliographie impressionnante et d'ores et déjà indispensable, quoique sa division en "bibliographie abrégée" et "bibliographie annexe" n'en facilite pas la consultation. Cet ensemble force l'admiration, et témoigne avec éclat

du progrès spectaculaire des études photographiques en France, même par rapport à 1989, qui a permis au musée d'Orsay de réunir autour d'une entreprise *a priori* ingrate deux conservateurs experts du domaine et une dizaine de jeunes spécialistes français de la photographie ancienne, conservateurs et universitaires. Ce progrès est d'autant plus notable qu'il n'a rien de protectionniste, et s'accompagne au contraire d'une ouverture proprement scientifique à la bibliographie et aux spécialistes étrangers, représentés dans l'équipe par l'historien d'art américain Stephen Pinson, spécialiste de Daguerre peintre qui incarne aussi la longue tradition américaine de recherches sur l'inventeur français. Il n'est pas indifférent que, dans ce domaine par excellence patrimonial du "daguerrotypage français" (patrimoine dont les premières lignes du catalogue nous rappellent qu'il a été largement transplanté aux États-Unis), il revienne au musée d'Orsay de montrer que l'heure n'est plus en France à l'ignorance méfiante de ce qui se fait et s'est fait depuis fort longtemps outre-Atlantique, ou, aussi bien, outre-Rhin et outre-Manche. La même maturité muséographique se reflète dans la liste des images, qui, à côté des valeurs sûres, contient de nombreuses découvertes (comme la série des portraits mi-familiers mi-grotesques de l'amateur Eugène Le Bœuf, les collections anthropologiques méconnues du musée de l'Homme, les divers aspects de la production du tandem Choiselat-Ratel, ainsi qu'une série de curiosités iconographiques tantôt réjouissantes tantôt troublantes), et dans la liste des prêteurs, où, à côté des grandes collections américaines attendues, on trouve un grand nombre de musées régionaux et de collections particulières françaises. Il faut donc saluer, en rendant justice d'abord aux deux commissaires, un effort collectif considérable d'exploration, de documentation, de présentation et de rédaction, qui donne visibilité et intelligibilité à une production française largement méconnue jusqu'ici (et en particulier à cette part de la production française qui, justement parce qu'elle n'avait guère émergé des fonds privés ou publics jusqu'à ces dernières années, est restée en France), et produit ainsi, pour la première fois, un panorama crédible et de surcroît attrayant du daguerrotypage français. Encore faut-il ajouter que ce panorama est loin de se borner à un simple balayage chronologique ou descriptif; en posant ce domaine du daguerrotypage français comme aire d'émergence d'un "objet photographique", l'exposition traduisait un propos de recherche exigeant, et son catalogue a pour second mérite d'expliciter ce propos, en appelant du même coup à prolonger les leçons et les questions qu'il engendre.

image Cette caractérisation d'"objet photographique", vague et ouverte à dessein, presque une définition par défaut, a évidemment pour premier but de souligner à quel point le daguerrotypage fait question dans l'histoire de la photographie. Mais la formulation permet aussi de mettre en avant, de manière plus nouvelle en France, la matérialité insistante des plaques daguerriennes et du capharnaüm qui les environne, tout en suggérant par ailleurs, par-delà la notion trop carrée de photographie, un lien entre la légendaire précision de l'image daguerrotypique et la catégorie éminemment ouverte du photographique lien qui a également l'avantage de contourner le vieux débat sur "art" et "document". Ainsi la couverture du catalogue propose-t-elle, en lieu et place de telle allégorie de ces frères ennemis, l'un de ces monstres iconographiques qui font la mystérieuse séduction du daguerrotypage, sous l'espèce de ce taureau de foire sur fond de drap blanc solarisé en bleu, photographié par Louis-Auguste Bisson pour le compte (probable) de Rosa Bonheur en 1850. Mais la réussite de l'entreprise tient à ce que ce propos quelque peu provocateur ne se résume ni à une rodomontade ni à une abstraction, et trouve une véritable traduction muséographique en se tenant, comme l'explique l'introduction de Quentin Bajac et Dominique de Font-Réaulx, à égale distance

de deux tentations symétriques, fort bien attestées l'une et l'autre par la muséographie américaine. La première serait la recherche d'une esthétique daguerrienne, dont on sait que Francis Wey déjà regrettait l'absence, et dont, après Beaumont Newhall, un John Wood s'est récemment fait le spécialiste aux États-Unis. Cette recherche est ici affirmée, et tend à justifier l'accent mis sur des pratiques minoritaires du daguerrotypage, mais reste néanmoins un simple horizon de l'exposition, plutôt que son enjeu central, et les auteurs ne cachent pas que le résultat qu'elle produit est encore incertain. Il n'y a donc pas lieu de le leur reprocher; au contraire, devrait-on conclure qu'il n'y a pas, qu'il n'y eut pas du moins en France d'esthétique daguerrienne discernable, que la leçon serait loin d'être nulle. La seconde tentation aurait consisté, dans une visée sociologique, à produire "un fidèle reflet de la production daguerrienne française" et par conséquent à centrer la réflexion sur la pratique dominante et normative du portrait professionnel; or celle-ci est explicitement minorée au profit de ses "marges", artistique, mais aussi scientifique, technique et amateur, ce qui produit selon les commissaires un reflet "infidèle" à la réalité sociologique, mais "permet néanmoins de déceler certains traits caractéristiques du daguerrotypage français", voire une "spécificité, notamment par rapport à la production anglo-saxonne", qui tiendrait peut-être à "la prégnance plus forte du modèle pictural" ("Introduction" [p. 13]). Malgré l'apparence, ce raisonnement n'est pas un paradoxe (car si le modèle pictural est incontestablement très puissant en France, c'est aussi une réalité culturelle, voire sociologique, qui ne saurait constituer en tant que telle une esthétique; en témoigne *a contrario* l'exemple américain, où il semble que l'ignorance du modèle pictural ait servi de levier à l'esthétique professionnelle du daguerrotypage américain); en revanche on peut se demander si la "spécificité" française ainsi esquissée a une réelle consistance iconographique ou historique.

image C'est bien en effet la notion d'objet photographique, plutôt que la spécificité ou la picturalité françaises, qui sert de fil directeur aux huit essais très riches qui suivent. Ceux-ci posent d'abord la question des filiations du daguerrotypage: filiation picturale et théâtrale, dans la mise en place historiographique et biographique très complète de l'œuvre de Daguerre par Stephen Pinson; filiation technologique, dans l'essai stimulant d'André Gunthert sur la "boîte noire" de Daguerre et ses paradoxes fondateurs (celui, en particulier, "technique sans technicité", formule à laquelle l'auteur de ce compte rendu ne peut que souscrire, et qui résume parfaitement le lien du daguerrotypage au Kodak). Puis viennent une série de chapitres très novateurs sur la circulation, le traitement et l'exploitation de cet objet dans plusieurs milieux considérés à juste titre comme significatifs: le commerce parisien du portrait au daguerrotypage, retracé dans un article très fouillé et fort utile de Quentin Bajac, la réaction des milieux artistiques à l'invention, dont Dominique Planchon de Font-Réaulx montre bien la complexité tout en soulignant le phénomène certainement important de l'absence de critique photographique, enfin, dans un chapitre admirable signé par Christine Barthe, la pratique d'illustration anthropologique unique en son genre qui, inventée et codifiée par Étienne Serres, produisit les saisissantes collections du musée de l'Homme et servit de modèle à l'étranger. Ces explorations très documentées sont complétées par les approches plus transversales de Françoise Reynaud sur le "daguerrotypage comme objet", belle évocation qui retrouve l'inspiration de l'exposition de 1989, et de Sylvain Morand sur le daguerrotypage en province, tour de France plein d'humour et de détails nouveaux, et "histoire sans fin" comme l'histoire de la photographie. Il revient enfin à Paul-Louis Roubert de relater le déclin rapide du daguerrotypage après 1850, et de montrer du même coup le rôle de la critique naissante dans la constitution simultanée d'une pratique et

d'une esthétique de la photographie sur papier puis sur verre. Tous ces textes, soulignons-le, ont le grand mérite d'inscrire dans l'historiographie française la dimension technique, commerciale et sociale l'encombrement et la vulgarité propres à l'objet caractéristique du daguerrotypage et si souvent dénigrée ou occultée. Aussi le lecteur qui parcourt à nouveau le prodigieux catalogue d'images et de documents qui suit les essais y discerne-t-il moins la marque homogène et rassurante d'un "médium" que la résistance des choses et de la matière, tant dans l'épais substrat non-iconique de la production que dans un champ iconique souvent parsemé de bric-à-brac, et éprouve-t-il avec un plaisir constamment renouvelé l'insistance avec laquelle les plaques daguerriennes se mettent en scène comme curiosités.

image On est alors conduit à se demander, en guise de conclusion ou plutôt de prolongement à ce très beau travail collectif, ce qui finalement peut bien caractériser et spécifier comme objet photographique le daguerrotypage *français*. Entendons-nous bien: il n'y a pas à critiquer un choix de corpus qui se justifie par de multiples considérations, et qui surtout débouche, on l'a dit, sur un panorama d'ores et déjà irremplaçable, constellé de découvertes intéressantes. Il n'en reste pas moins que la problématique de l'objet photographique ne s'accorde que secondairement avec une délimitation nationale du domaine (à moins de suggérer, ce qui n'est évidemment pas l'intention des commissaires, que le daguerrotypage français vaut comme objet parce qu'il ne parvient pas à valoir comme art) et appelle à tout le moins des éléments de comparaison qui restent ici un peu minces. Ainsi, l'histoire du daguerrotypage français eût sans doute gagné à recevoir un éclairage international un peu plus généreux, par exemple en matière d'évolution technique (optiques, accélérateurs, polissage, coloriage, galvanoplastie, etc.), sur la question très intrigante du redressement (comment interpréter la préférence durable et assez singulière des daguerrotypistes français pour l'non redressée?), à travers les contributions des expatriés (Gouraud, Claudet, entre autres) ou encore la participation française à l'Exposition de Crystal Palace. Cette mise en perspective paraît en outre d'autant plus inévitable que la promotion du daguerrotypage en 1839 consista notamment, selon un projet très *français*, et sans doute très conscient chez Arago, à prétendre initier et encadrer un processus d'internationalisation de la culture qui est contemporain et peut-être consubstantiel à l'émergence des images modernes. On peut certes rétorquer que ce dernier sujet, peu muséographique de toute façon, a été beaucoup traité déjà. Or, même à s'en tenir à la recherche d'une spécificité visuelle du daguerrotypage français, on peut supposer que celle-ci pourrait apparaître plus nettement à travers la comparaison avec les productions européennes ou nord-américaines, et à travers l'exploration et le décodage des discours et des rituels diplomatico-culturels qui servirent si souvent à traiter le sujet des "écoles nationales" au XIX^e siècle. Quant à l'hypothèse d'une tendance ou d'une imprégnation "picturale" du daguerrotypage français, elle ne pourra trouver de véritable terrain d'expérience que dans une perspective comparatiste renouvelée, c'est-à-dire débarrassée des nationalismes institutionnels, laquelle impliquera aussi que soit remise au centre de l'investigation en seconde lecture la production professionnelle de portraits, et secoué un peu plus radicalement le vieux partage académique français entre beaux-arts et arts utiles; sans quoi l'examen risquerait d'être reconduit à la confrontation un peu simplette entre le cliché "anglo-saxon" (disons plutôt américain) du "professionnalisme" déclencheur d'une esthétique native et le cliché symétrique (d'ailleurs américain lui aussi) du "picturalisme" français. Soulignons cependant avec force, pour finir, que ces perspectives et ces réserves relèvent bien d'une seconde lecture, qui ne fait que prolonger des questionnements ouverts par une exposition appelée à faire

date, et que seule rend possible une première lecture pleine d'admiration devant le travail magistral dirigé par Quentin Bajac et Dominique Planchon de Font-Réaulx.