
Liens transatlantiques, circulation institutionnelle

Entretien de Françoise Heilbrun par François Brunet

Francoise Heilbrun



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1142>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007
Pagination : 144-158
ISBN : 2-911961-21-8
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Francoise Heilbrun, « Liens transatlantiques, circulation institutionnelle », *Études photographiques* [En ligne], 21 | décembre 2007, mis en ligne le 18 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1142>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Liens transatlantiques, circulation institutionnelle

Entretien de Françoise Heilbrun par François Brunet

Françoise Heilbrun

- 1 Françoise Heilbrun est conservatrice en chef du département de Photographie du musée d'Orsay, où elle a été le commissaire de nombreuses expositions importantes depuis l'ouverture du musée en 1986, comme "L'invention d'un regard" (1989)¹, "Nadar : les années créatrices" (1994)², "Alfred Stieglitz et son cercle" (2004)³. Engagée dans la création du musée d'Orsay et de ses collections photographiques depuis 1977, elle a été une actrice de premier plan du processus de reconnaissance de l'art photographique en France. Par son expérience des États-Unis, où elle fit un séjour formateur en 1977-1978 et où elle a tissé de nombreux liens, par son intérêt pour la photographie américaine et par sa vision globale des échanges franco-américains en photographie, elle constitue un précieux témoin de l'histoire que cherche à retracer ce dossier. C'est pourquoi nous avons réalisé cet entretien, qui nous livre son point de vue sur cette histoire, enrichi par elle de nombreux compléments d'information et références bibliographiques, ainsi que de l'iconographie qui illustre ces pages, tirée des acquisitions américaines du musée d'Orsay. Qu'elle soit ici remerciée de sa générosité.

Études photographiques.— Quelle était la situation des collections photographiques et des études sur la photographie en France à la fin des années 1970, lorsque vous avez rejoint le projet du musée d'Orsay ?

Françoise Heilbrun.— Les études sur la photographie ont connu, on le sait, une accélération dans les années 1970 et 1980. J'en ai été une spectatrice privilégiée en 1978 à l'université de Princeton, puis à mon retour à Paris j'ai commencé à y prendre une part active comme conservateur chargé de créer les collections photographiques de l'établissement public du musée d'Orsay, avec le souci particulier de faire apprécier les œuvres. Je veux cependant rappeler que les collections de photographie ont eu auparavant une longue histoire. En France, l'un des berceaux de l'invention, les deux plus anciennes collections, celles de la Bibliothèque nationale et de la Société française de photographie, ont été formées au tout début des années 1850. Quant aux

collections privées de photographies, leur histoire pour le XIX^e siècle reste à écrire. Au cours des années 1930, la photographie française a connu une première réévaluation de son passé qui a laissé des traces, grâce à l'action conjuguée de critiques, de collectionneurs et bien sûr de photographes⁴. La Bibliothèque nationale n'a jamais cessé d'être le conservatoire de la photographie, et le rôle joué par Jean Adhémar en particulier à partir des années 1950 doit être souligné⁵. Ces mêmes années ont vu apparaître la deuxième génération – pour le XX^e siècle – des collectionneurs privés, les Jammes, les Sirot, les Christ⁶. C'est toutefois dans les années 1970 que des initiatives importantes ont été prises pour la revalorisation de la photographie. En 1970 c'est la création des Rencontres d'Arles, qui va permettre un brassage des photographes contemporains français et étrangers – américains en particulier – mais va aussi stimuler les acquisitions du musée d'Arles de photographie locale du XIX^e siècle. Le musée Nicéphore-Niépce à Chalon-sur-Saône était créé en 1972 dans la maison où avait vécu le pionnier de l'invention. Paul Jay, nommé conservateur deux ans plus tard, s'est employé à en faire un véritable musée de l'histoire du médium.

– C'est donc dans un contexte français favorable à la photographie que s'est inscrit le projet du musée d'Orsay ?

– La volonté d'inclure la photographie, invention majeure du siècle, dans le projet du musée d'Orsay, déjà formé en 1972, reflétait le regain d'intérêt général pour la photographie ancienne, mais sous une forme spectaculaire, puisqu'il s'agissait d'un musée des beaux-arts décidé à exposer en permanence de la photographie dans ses salles et à la confronter aux œuvres d'art pour dresser le tableau d'une époque. Cela n'a pas manqué de créer une émulation avant même l'ouverture du musée en 1986, puisque l'établissement Orsay commença en 1979 une politique d'acquisition et d'exposition, parfois sous la simple forme d'accrochages sans catalogue comme au palais de Tokyo en 1979⁷. En 1976, Bernard Marbot ouvrait à la Bibliothèque nationale sa première exposition avec catalogue scientifique, portant sur les collections de la Société française de photographie⁸. C'était là la première d'une longue série de manifestations pionnières organisées par ce conservateur à l'extérieur ou sur place, dans une petite galerie. La Bibliothèque nationale faisait procéder, à la fin des années 1970, sous la houlette de Jean Adhémar, au reclassement par artiste des épreuves dispersées dans des séries thématiques et topographiques, tandis qu'un dépouillement systématique des revues photographiques effectué grâce à une subvention du CNRS permettait d'établir, au début des années 1980, les bases d'un dictionnaire des photographes français du XIX^e siècle alors inexistant. À la fin des années 1970, Philippe Néagu, alors à la tête du service des archives photographiques de la direction du Patrimoine et qui allait me rejoindre à Orsay en 1982, s'ingéniait à faire connaître avec les moyens dont il disposait les clichés de la Mission héliographique⁹, de Félix¹⁰ et Paul Nadar, ceux de l'architecte Nicolas Normand, d'Humbert de Molard et d'Alphonse de Brébisson qu'il avait acquis¹¹. Paris Audiovisuel, organisme présidé par Henri Chapier, dirigé par Jean-Luc Monterosso, et inauguré en 1979, allait fortement contribuer à rendre populaire en France la photographie contemporaine tout en assurant par diverses initiatives la protection du patrimoine. La même année, le photographe Jacques-Henri Lartigue, à qui le musée des Arts décoratifs, après le musée d'Art moderne de New York (MoMA), avait

consacré une exposition en 1975, donnait son fonds à l'État. Il allait faire l'objet d'une fondation servant de modèle à de nombreuses autres.

– L'exemple de Lartigue suggère-t-il que les États-Unis étaient en avance ?

– Aux États-Unis, c'est vrai, cette reconnaissance de la photographie comme moyen d'expression artistique est survenue beaucoup plus tôt qu'en France, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, avec le pictorialisme qui n'a pas été, comme en Europe, un feu d'artifice promptement retombé, mais s'est peu à peu implanté dans les musées. Alfred Stieglitz en a été l'un des protagonistes (quelques-unes de ses œuvres entrèrent au Museum of Fine Arts de Boston dès 1924), d'autant qu'il fit le lien avec les générations suivantes. Avec le recul, et malgré tout ce qu'on lui a reproché, je maintiens que Stieglitz est un personnage tout à fait important de l'histoire de la photographie – y compris par sa maîtrise des jeux de pouvoir. Il publia en 1906 et 1912 dans sa revue *Camera Work* des "primitifs" britanniques : David Octavius Hill et Julia Margaret Cameron, redécouverts par James Craig Annan, que lui avaient fait connaître ses collègues à titre d'ancêtres du mouvement pictorialiste. En janvier 1915, à l'Albright Art Gallery de Buffalo, Alvin Langdon Coburn, naguère membre de Photo-Sécession, organisait une exposition de « vieux maîtres de la photographie » (Hill et Adamson, Thomas Keith, Lewis Carroll, Cameron)¹². Toutefois, c'est surtout dans les années 1930, comme en Europe, que l'intérêt pour les débuts du médium prit de l'ampleur aux États-Unis. À New York, Julien Levy, une des grandes figures new-yorkaises du monde de l'art moderne, exposait en 1931 dans sa galerie les Atget provenant de la collection de l'artiste, sauvée par Berenice Abbott, et des portraits de Félix Nadar. En 1935, Alfred Barr, le directeur du MoMA, estimant que la création devait s'exprimer sous les formes les plus diverses, chargea Beaumont Newhall d'organiser une rétrospective sur la photographie depuis ses origines jusqu'à 1937, exposition pour laquelle les collectionneurs privés français furent largement mis à contribution. C'était là, évidemment, une étape importante ; mais le MoMA ne fut pas le seul acteur, comme je le découvris lors de mon séjour en 1978. Je rappelle aussi qu'au XIX^e siècle, en Amérique comme en France, des photographies ont été conservées dans des bibliothèques, à titre documentaire. Mais le passage de la photographie au musée, à commencer par le MoMA, a été le moyen le plus sûr de la préserver en attirant l'attention sur elle.

– Venons-en donc à votre séjour à Princeton, où vous êtes envoyée "en mission" pour le futur musée d'Orsay, en quelque sorte.

– Avant de rejoindre le projet du musée d'Orsay et de partir aux États-Unis, je savais que je serais chargée de la photographie, mais je n'en étais pas spécialiste. J'avais un certain goût pour la photographie (j'avais été frappée par l'exposition "The Family of Man", entre autres) et, par ma famille, des contacts dans le monde des libraires-bibliophiles, en particulier Nicolas Rauch, dont la femme Marguerite Millau avait été un très grand collectionneur de photographies anciennes, et André Jammes. J'avais vu l'exposition de Bernard Marbot à la Bibliothèque nationale en 1976 et je connaissais Philippe Néagu ; mais j'avais beaucoup à apprendre. C'est Pierre Rosenberg qui, dans le cadre du projet du musée d'Orsay, m'a "envoyée" à l'université de Princeton pour y suivre les cours de Peter Bunnell, titulaire de la chaire d'histoire de la photographie, qui avait proposé à Rosenberg de former le conservateur affecté à cette section au musée d'Orsay¹³. Je suis restée neuf mois aux États-Unis, et ce séjour a été pour moi une initiation. Les cours de Bunnell étaient très structurés. Il parlait

beaucoup de la photographie du XIX^e siècle, anglo-saxonne surtout, mais aussi de celle du XX^e, du modernisme. Son enseignement devait par la suite s'ouvrir de plus en plus à la photographie française¹⁴ : en 1983, il allait faire publier par Princeton *The Art of French Calotype* d'Eugenia Parry Janis et André Jammes, et organiser un colloque autour de ce thème à Princeton, qui me donna l'occasion de faire connaître les premières recherches d'archives sur Édouard Baldus ; il allait aussi diriger des thèses sur des photographes français et britanniques. Dès 1978, cependant, sa vision historique était très forte, même s'il y avait très peu de monde dans ses cours ; et, alors que Princeton était un endroit très conservateur, c'était un enseignant chaleureux. Mais, pendant ces neuf mois, j'ai également beaucoup voyagé ailleurs aux États-Unis.

— Pouvez-vous évoquer vos découvertes et vos rencontres pendant cette année d'initiation ?

— J'ai passé beaucoup de temps à New York, et d'abord au MoMA. J'ai tout de suite été frappée par la personnalité et surtout par l'œil et les écrits de John Szarkowski, le directeur du département de Photographie, dont l'intérêt pour la photographie ancienne ne s'est jamais démenti. Je voudrais lui rendre hommage ici. C'était le moment où Maria Morris Hamburg préparait l'exposition *Atget*, à partir du fonds issu de la collection Abbott-Levy, acquis par le MoMA en 1968. John Szarkowski eut à cœur de publier en quatre tomes¹⁵ ce fonds d'épreuves, d'une grande fraîcheur, car elles avaient été épargnées par les manipulations. Maria Morris Hamburg, co-auteur, y proposait pour la première fois une chronologie pour l'œuvre d'Atget. L'ouvrage rendait un magnifique hommage à l'originalité de la vision de cet artisan du document, qui était également un grand artiste. Il me semble que sur ce plan, la monographie du MoMA n'a pas été égalée par la suite¹⁶.

J'ai aussi rencontré, à New York, Weston Naef, conservateur au Metropolitan Museum, qui comme tous mes interlocuteurs était très accueillant. Le Metropolitan avait lui aussi une longue expérience de la photographie, qui débute avec deux conservateurs du département des Estampes qui firent preuve d'un grand intérêt pour la photographie ancienne¹⁷ : en 1933, William Ivins, un ami de Stieglitz, qui cinq ans auparavant avait fait acquérir par le musée des photographies de cet artiste, exposa la collection Abbott-Levy d'Atget – longtemps avant le MoMA, donc. Hyatt Mayor, engagé par Ivins, était passionné par la circulation des estampes et des photographies à l'époque victorienne¹⁸. À l'époque, le musée acquit surtout des œuvres anglo-saxonnes ; mais par la suite Maria Morris Hamburg et son équipe ont favorisé l'acquisition systématique de primitifs français, couronnée par l'entrée au Metropolitan, en 2005, de la collection rassemblée par Pierre Apraxine pour Howard Gilman. Cet ensemble riche en chefs-d'œuvre français, britanniques et américains dans un état de conservation parfait y avait fait l'objet d'une exposition en 1993¹⁹. L'année suivante le Metropolitan inaugurait l'exposition *Nadar* préparée avec le musée d'Orsay et la collaboration de la Bibliothèque nationale de France. L'année suivante y était présentée la première exposition consacrée à Baldus²⁰, qui vint également à Paris.

— Et en dehors de New York ?

— À Washington, j'ai assisté à la préparation du catalogue raisonné de la collection Stieglitz à la National Gallery, où Sarah Greenough venait d'être nommée en 1976. De

nombreux catalogues ont été consacrés à Stieglitz aux États-Unis, avant et après celui-ci. Mais le fonds Stieglitz de la National Gallery, donné par Georgia O'Keeffe, est le plus beau ; et les publications remarquables dues à Sarah Greenough²¹ ont été par la suite une référence pour moi, notamment pour l'exposition du musée d'Orsay en 2004, la première manifestation consacrée en France à Stieglitz photographe et directeur de galerie²².

Toujours à Washington, j'ai assisté en 1978, à la Corcoran Gallery, à l'inauguration de l'exposition de la collection Sam Wagstaff, qui a été un grand choc visuel pour moi. Sam Wagstaff était alors l'un des plus grands collectionneurs (même s'il n'aimait pas Stieglitz). Dans sa préface pour *A Waking Dream*, le catalogue de l'exposition sur la collection Gilman au Met, Pierre Apraxine ne cachait pas que ses deux modèles avaient été André Jammes et Sam Wagstaff. Wagstaff, un ancien conservateur du musée d'Art moderne de Detroit, avait décidé de consacrer sa fortune à acquérir de la photographie. Il ne cherchait nullement, à la différence d'André Jammes, à constituer une histoire du médium, mais avait une insatiable curiosité visuelle. Il était capable d'identifier dans un lot d'anonymes un nu de Degas en rapport avec un pastel, comme de faire figurer dans son exposition de 1978, à côté d'icônes classiques, des photographies tirées d'un manuel montrant les différentes façons d'ajuster un corset²³. La contribution d'un Wagstaff à l'histoire du goût en photographie a été celle d'un esthète provocateur qui n'en avait pas moins une passion pour Nadar²⁴, Le Gray et Cameron. Jean-Luc Monterosso a fait venir l'exposition en novembre 1982 au musée du Petit Palais dans le cadre de Paris Audiovisuel, où elle passa quasiment inaperçue du public. Elle n'était accompagnée, il est vrai, ni de la somptueuse réception ni du colloque qui, à Washington, réunissait des personnalités telles que Susan Sontag et Rosalind Krauss. La collection Wagstaff a été acquise en 1984 par le musée Getty dont Weston Naef était en train d'assembler les collections photographiques, en même temps que celle d'Arnold Crane, un avocat de Chicago qui avait une collection magnifique de Walker Evans, de Moholy Nagy, de Man Ray, de Julia Margaret Cameron et un rarissime album constitué par Hippolyte Bayard.

Je suis aussi allée à Rochester, pour visiter l'International Museum of Photography and Film à la George Eastman House. Ce musée, dont Beaumont Newhall fut conservateur (1948-1958) puis directeur (1958-1971)²⁵, avait acquis en 1939 une grande partie de la collection du Français Gabriel Cromer. Publiée par Janet Buerger²⁶, cette collection est riche d'enseignements pour l'étude des primitifs français. Elle comprend par exemple une très passionnante série de vues intimes prises au daguerréotype par un inconnu, « l'amateur de Cromer », qui témoigne du perfectionnement de cette technique qui permettait entre 1845 et 1850 de saisir des scènes instantanées, non seulement dans la rue mais dans un intérieur. Il est à noter que ce sont des historiens anglophones, Beaumont Newhall et Helmut Gernsheim (d'origine allemande) en particulier, qui ont inauguré les recherches sur le daguerréotype²⁷.

Une autre collection américaine importante et souvent méconnue en France est celle de l'Art Institute de Chicago, que je visitai également en 1978. Dès 1900, ce musée avait reçu un premier Salon photographique, dont Stieglitz était membre du jury, et Steichen un des exposants. Depuis 1930 les manifestations annuelles dédiées à des photographes contemporains (Kertész, Moholy-Nagy, Walker Evans) se succédaient. Hugh Edwards assembla à partir de 1959 une belle collection de primitifs français et

britanniques : Fenton, Fox Talbot, Du Camp, des Cameron ayant appartenu à la famille Duckworth, etc. Cet ensemble allait plus tard être complété par un album de marines de Le Gray. Le successeur de Hugh Edwards, David Travis, acquit en 1975 une partie de la collection de Julien Levy – décidément un personnage clé de l'histoire dont nous parlons – et organisa l'année suivante la première manifestation consacrée à cette importante figure de l'art moderne aux États-Unis ("Photographs from the Julien Levy collection, starting with Atget"), avec un catalogue d'un grand raffinement. Il allait organiser plus tard, avec le Metropolitan Museum de New York, la première rétrospective consacrée à Le Gray, qui fut reçue par le musée d'Orsay en 1988. Lorsque je le rencontrai en 1978, il montait une exposition sur la collection Jammes, qui fut une réussite à tous points de vue. Cette exposition n'était pas la première consacrée à la collection de Marie-Thérèse et André Jammes, une des dernières grandes collections françaises de photographies anciennes, qui aura particulièrement attiré l'intérêt des Américains avant d'être finalement dispersée. La première exposition qui lui fut consacrée, au musée de Philadelphie, était due à Robert Sobieszek²⁸. En 1978, David Travis en présentait à Chicago un autre aspect, moins classique, s'étendant sur tout le XIX^e siècle et comprenant des anonymes ou, par exemple, un album pris par le Roumain Charles von Szathmari pendant la guerre de Crimée. Le catalogue, comme l'accrochage, était magnifique mais les notices assez succinctes et il faudra attendre *The Art of French Calotype* pour avoir un vrai instrument de travail sur la période²⁹.

Pour terminer ce tour d'horizon, forcément incomplet, il faudrait aussi parler des musées canadiens. Dans les années 1970, James Borcoman, conservateur du département photographique du musée des Beaux-Arts d'Ottawa, acquit une superbe collection de Fox Talbot et de Hill et Adamson, qu'il compléta avec tous les doubles de Charles Nègre que Marie-Thérèse et André Jammes tenaient du descendant de l'artiste. Il put ainsi réaliser en 1976 la première monographie approfondie sur ce beau primitif³⁰. De son côté, Richard Pare assemblait depuis 1974 une collection de photographies d'une qualité exceptionnelle pour le futur Centre canadien d'architecture, créé par Phyllis Lambert, dont de nombreux artistes du XIX^e siècle européen, parmi lesquels, à côté des grands classiques, on remarquait des vues de Ferrier, Richebourg, Tripe, Murray Thompson, Dixon, etc. Un choix allait en être exposé et publié à Paris, au musée national d'Art moderne, en 1984³¹.

En résumé, la photographie était alors dans un moment de grande effervescence en Amérique du Nord, et j'en ai évidemment bénéficié. C'est d'ailleurs à mon retour, lorsque j'ai commencé à créer les collections du musée d'Orsay, que j'ai vraiment pris connaissance de la situation de la photographie en France, très différente de celle des États-Unis, mais qui allait elle aussi changer radicalement.

– Diriez-vous que les leçons de votre séjour américain ont joué un rôle important dans la formation de votre département à Orsay ? Qu'elles ont influencé votre vision de la photographie ?

– Dès mon retour des États-Unis, j'ai commencé à m'occuper des collections de photographie du futur musée d'Orsay. Il fallait acheter pour exister, et cela a été un bon calcul. Les choses bougeaient vite, même si, comme nous venons de le voir, depuis les années 1970 et même plus tôt un certain nombre d'acteurs et de manifestations avaient ouvert la voie d'un intérêt critique et historique pour la photographie. Un marché avait commencé de se créer, dans lequel les Américains

tenaient évidemment le premier rôle. À Paris et à Washington, Harry Lunn était un pivot internationalement reconnu ; les Texbraun avaient, comme Wagstaff, un œil, une culture et une subtilité exceptionnels, pour ne parler que des disparus. L'émergence de ce marché a fait sortir beaucoup de choses des greniers ou des cartons, et la BN, traditionnellement l'acteur institutionnel principal, ne pouvait pas tout acheter – d'autant qu'il y avait un marché souterrain. Dans la période qui va de 1978 à 1986, date de l'ouverture officielle du musée d'Orsay, nous avons donc fait des achats importants, notamment, en accord avec la vocation internationale du musée d'Orsay, en photographie anglo-saxonne, domaine qui était encore trop peu développé en France : nous avons ainsi acquis Talbot, Hill et Adamson, Fenton, George Shaw, Lewis Carroll, Cameron, Thomas Annan, Emerson, Barnard, Steichen, Seeley, White, de Meyer, Haviland ; à cela s'ajoutèrent des dons³². Je souligne au passage que, dans cette période d'effervescence, le musée d'Orsay a joué un rôle de détonateur pour l'intérêt du public français pour la photographie, certes avec d'autres pôles comme le Mois de la photo et Paris Audiovisuel (Jean-Luc Monterosso), le Centre national de la photographie avec Robert Delpire et la collection *Photo Poche*, et des revues comme *Photographies* (Jean-François Chevrier, remarquable par sa culture et sa créativité), puis *La Recherche photographique* (André Rouillé, qui par ailleurs a fait un travail très solide sur le XIXe siècle). En 1986, le musée d'Orsay ouvrait en proposant des accrochages réguliers de ses collections de photographie, insérés dans le parcours chronologique du musée. Son but était double : faire avancer la connaissance de la photographie et des photographes du XIXe siècle³³, et apprendre à un public au début très réticent à regarder et à aimer la photographie ancienne. Cette bataille pour la photographie était toutefois encore loin d'être gagnée – en France – lorsque le musée a ouvert en 1986. Il y avait alors des ricanements, on disait : « De la photo au musée ! Bientôt il y aura des timbres-poste » ; je répète qu'alors les salles de photographie étaient intégrées au parcours, dans des salles partagées avec les arts graphiques – ce qui avait été notre intention depuis le début. Pendant ces années, j'ai bien entendu conservé et amplifié mes liens avec les États-Unis – avec le milieu des musées et celui des marchands mais aussi avec celui des critiques et des historiens. J'ai déjà évoqué mes collaborations avec Eugenia Parry Janis, Sarah Greenough, Maria Morris Hamburg. Quant à la vision de la photographie que j'ai pu promouvoir, elle était certes tributaire de mon apprentissage aux États-Unis, et de la vision formaliste de Szarkowski en particulier. Celle-ci permettait de donner une spécificité aux collections photographiques du musée d'Orsay ; de mettre l'accent, dans ce musée des beaux-arts, sur l'aspect créateur de la photographie, sans jamais oublier pour autant « comment, pour qui et pour quoi les photographies ont été faites », comme le disait Hayatt Mayor. John Szarkowski, lui, ne s'intéressait d'ailleurs pas seulement aux grands photographes mais aux anonymes (et nous avons suivi cette voie) – ce qui faisait que la photographie avait une physionomie bien à elle, par rapport à la peinture. Par ailleurs, une des préoccupations d'Orsay a été de privilégier les fonds photographiques ayant appartenu à des artistes, peintres, sculpteurs ou décorateurs, ce qui permet de mieux comprendre les étapes de la création d'une époque, ainsi que la photographie faite par des artistes, en particulier la photographie d'amateur au tournant du siècle, à laquelle l'Europe s'est intéressée avant les États-Unis. Notre exposition de 1989, « L'invention d'un regard », s'attachait moins à mettre en valeur « l'œil du photographe » ou des photographes qu'à montrer,

à la suite de Szarkowski, combien la spécificité de la vision photographique avait contribué à faire évoluer le regard porté sur le monde.

– À propos de formalisme, estimez-vous que le formalisme est le seul modèle venu des États-Unis ?

– Non, il y a aussi son pendant, si l'on peut dire, c'est-à-dire toute la pensée inspirée par les animateurs et les auteurs de la revue *October* qui, je le crois, a eu beaucoup d'impact en France chez les historiens de la photographie. C'est un mouvement que je connais mal à vrai dire, mais qu'en caricaturant on pourrait qualifier de "marxiste"³⁴. J'ai entretenu des relations très amicales avec une de ses représentantes, Abigail Solomon-Godeau, au talent polémique certain, jusqu'à ce que je lise son compte rendu du livre d'André Jammes et de Parry Janis, *The Art of French Calotype*, qui ignorait superbement l'admirable outil de travail que ce livre offrait pour n'en retenir que l'incontestable promotion ainsi faite à la collection Jammes³⁵. J'ai été plus sensible à des versions plus modérées et plus subtiles des idées d'*October* (ou de Bourdieu ?) dans les travaux de Molly Nesbitt ou ceux d'André Rouillé. Il me semble aussi qu'*Études photographiques*, revue de grande qualité par ailleurs, et qui a récemment publié une traduction de l'article en question de Solomon-Godeau, a été influencée par ce modèle "antiformaliste".

– Ce que suggère aussi votre tour d'horizon est que les musées nord-américains ont souvent mis en valeur, voire "capté", des collections d'origine française. Quel est votre point de vue sur cette question ? Plus généralement, parleriez-vous de domination, ou d'influence américaine, sur l'histoire de la photographie ?

Les Américains ont été des pionniers de l'histoire de la photographie, mais certains Européens aussi, après tout ; toutefois les Américains y ont mis plus d'énergie et d'argent. Au-delà des exemples que vous citez, dès la fin des années 1970, des chercheurs d'outre-Atlantique (Eugenia Parris, Maria Morris, entre autres) sont venus travailler dans les collections publiques françaises. Par ailleurs, j'ai toujours été frappée par la supériorité des historiens américains, du moins ceux que j'ai rencontrés, en matière de connaissances techniques, dues probablement à une plus grande familiarité avec les grands photographes (Peter Bunnell, par exemple, avait longtemps travaillé avec Minor White ; John Szarkowski était photographe, etc.) et par la perfection de leurs publications, que ce soit celles de la National Gallery, du Metropolitan Museum ou du Centre canadien d'architecture, qui ont, me semble-t-il, beaucoup à nous apprendre. Aujourd'hui encore, il est indispensable que les jeunes, les apprentis historiens de la photographie, aillent étudier ce qui se fait aux États-Unis (il serait également souhaitable qu'ils soient plus nombreux). Quant aux œuvres et aux collections qui sont parties, je considère que la France n'a pas à les regretter, car très souvent l'équivalent se trouve déjà en France – hormis dans certains cas. Je regrette en particulier la collection Charles Nègre, le dernier fonds entier en France d'un très grand primitif, que nous aurions probablement pu acheter dans son intégralité si la loi sur le mécénat avait existé en 2002, au moment de la dispersion du fonds. Inversement, nous avons aussi acquis des œuvres d'origine américaine ; c'est ainsi que le musée d'Orsay s'enorgueillit de posséder, grâce à la donation O'Keeffe, une série remarquable de Stieglitz qui n'a pas d'équivalent ailleurs en France. Enfin, pour ce qui est d'une influence américaine sur le regard français, je répondrais que c'est incontestable : pendant longtemps les Américains ont pré-formé le regard français, le mien compris. Mais depuis les années 1980, les choses ont bien changé en France : les principales collections publiques ont nommé des conservateurs très

actifs, l'enseignement de l'histoire de la photographie s'est multiplié dans les universités ou à l'École du Louvre. La monumentale *Nouvelle Histoire de la photographie* conçue par Michel Frizot, dont l'approche transversale diffère de toutes celles qui ont été publiées précédemment, est un bon exemple de la vitalité de la France dans ce domaine. Le nouvel essor de la Société française de photographie depuis le milieu des années 1990, avec de nombreuses conférences ou colloques et la publication d'*Études photographiques*, en est un autre.

2

NOTES

1. Françoise HEILBRUN, Bernard MARBOT, Philippe NÉAGU, *L'Invention d'un regard (1839-1918.) Cent cinquantième de la photographie*, cat. exp., Paris, RMN, 1989.
2. F. HEILBRUN, Maria MORRIS HAMBURG, Ph. NÉAGU, *Nadar, les années créatrices*, cat. exp., Paris, RMN, 1994 et New York, Metropolitan Museum.
3. F. HEILBRUN, Danielle TILKINET *al.*, *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle [1905-1930]*, cat. exp., Paris, RMN, 2004.
4. Cf. Quentin BAJAC, "Nouvelle vision, ancienne photographie", *48/14, la revue du musée d'Orsay*, n° 16, printemps 2003, p. 74-83. Voir aussi, sur le rôle d'Emmanuel Sougez, Marie-Loup SOUGEZ, Sophie ROCHARD, *Emmanuel Sougez, l'éminence grise*, Paris, Creatis, 1993.
5. Sylvie AUBENAS, "'Magique circonstancielle', le fonds de photographies du XIX^e siècle au département des Estampes et de la Photographie de la BnF", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 211-221.
6. Voir le chapitre consacré par Anne DE MONDENARD aux collectionneurs dans *Une passion française, photographies de la collection Roger Therond*, Paris, Filippacchi-MEP, 2000.
7. La liste de ces expositions est donnée dans *48/14, la revue du musée d'Orsay*, n° 16, printemps 2003, p. 121-124.
8. Bernard MARBOT, *Une invention du XIX^e siècle, expression et technique, la photographie: collections de la Société française de photographie*, Paris, Bibliothèque nationale, 1976.
9. Ph. NÉAGU (dir), préface d'Yvan Christ, *La Mission héliographique*, DMF, Inspection des musées, 1980.
10. Ph. NÉAGU et J.-J. POULET-ALLAMAGNY, préface de J.-F. BORY, *Nadar, photographies*, t. I et *Écrits*, t. II, Paris, A. Hubschmidt, 1979.
11. Ph. NÉAGU, *Alfred Nicolas Normand, architecte, photographies de 1850-1852*, Paris, Inspection générale des musées de province, 1978, exposition circulante ; Ph. NÉAGU et J.-J. POULET-ALLAMAGNY, *Anthologie d'un patrimoine photographique, 1847-1926*, Paris, Archives photographiques, Caisse nationale des monuments historiques, 1980.
12. Cf. Douglas NICKEL, *Dreaming in Pictures, the Photography of Lewis Carroll*, San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, New Haven et Londres, 2002, p. 29-30.
13. Cette chaire, alors unique au monde, fut créée en 1972 grâce à David McAlpin, un ami d'Alfred Stieglitz, qui avait contribué au financement de l'exposition faite par Beaumont Newhall en 1937 au MoMA de New York et à la création du département de Photographie de ce musée en 1940. Peter Bunnell, d'abord conservateur au Museum of Modern Art de New York, avait constitué à

partir de 1972 les collections de l'Art Museum de Princeton. Pierre Rosenberg avait été à Princeton en 1977, invité par l'Institute for Advanced Studies.

14. Dont une bourse de la Fondation Gould en 1986 lui permit d'acquérir une vingtaine d'œuvres ; cf. P. BUNNELL (dir.), *Photography at Princeton: Celebrating 25 Years of Collecting and Teaching*, Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 4.

15. John SZARKOWSKI et M. MORRIS HAMBURG, *The Work of Atget*, New York, The Museum of Modern Art, t. I *Old France*, 1981, t.II, *The Art of Old Paris*, 1982, t. III, *The Ancient Regime*, 1983, t. IV, *Modern Times*, 1984.

16. L'exposition organisée par Françoise Reynaud au musée Carnavalet en 1992 sur les "Intérieurs parisiens" allait apporter un complément important, non seulement par son sujet mais par l'analyse donnée par Molly Nesbitt, dans sa thèse à Yale, de la méthode de travail de l'artiste, qui tenait davantage compte de sa clientèle et de la composition des albums (voir son chapitre "Atget et l'histoire", in M. FRIZOT (dir.), *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, p. 399-409).

17. Voir l'article de Malcolm DANIEL, actuel conservateur du département de la Photographie au Metropolitan, "Photography at the Metropolitan, William Ivins and Hayatt Mayor", *History of Photography*, Summer 1997.

18. Qui lui inspirera une publication, H. MAYOR, *Prints and people: A Social History of Social Pictures*, New York, Metropolitan Museum, 1971.

19. M. MORRIS HAMBURG, *The Waking Dream: Photography's First Century: Selections from the Gilman Paper Company Collection*, New York, The Metropolitan Museum, 1993.

20. Malcolm DANIEL, *The Photographs of Edouard Baldus*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994.

21. Sarah GREENOUGH, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and his New York Galleries*, Washington, National Gallery, 2001 et *Alfred Stieglitz, the Key Set, The Alfred Stieglitz Collection of Photographs*, Washington, National Gallery, Abrams, 2002.

22. Cf. note 3 ci-dessus. En retour, la fondation Georgia O'Keeffe offrit au musée d'Orsay une vingtaine d'épreuves originales de Stieglitz, jusque-là représenté en France seulement par des héliogravures.

23. "Practical poses for the practical artist", 1912, repris p. 132 dans le catalogue de la collection Wagstaff, *A Book of photographs*, New York, Gray Press, ouvrage qui rend mal compte de la force de l'exposition.

24. Les Nadar de Wagstaff venaient de la même source que ceux du musée d'Orsay, à savoir le fonds de Nadar lui-même via les collections Braive puis Jammes.

25. Newhall contribua largement à enrichir les collections de la George Eastman House. Quoique issue du catalogue de l'exposition du MoMA de 1937 et nourrie par ses nombreuses recherches et publications, son *History of Photography* (1re éd. 1949, 5e éd. 1982) est en grande partie illustrée par les œuvres de la George Eastman House. L'ouvrage fit l'objet d'une traduction française par André Jammes en 1967 (*Histoire de la photographie*, Paris, Le Bélier-Prisma). Cf. Allison BERTRAND, "Beaumont Newhall's Photography 1839-1937", *History of Photography*, vol. 21, n° 2, Summer 1997, p. 137-146.

26. Janet E. BUERGER consacra deux publications à la collection Cromer : *The Era of French Calotype* (1982) montrait une belle collection dont on pouvait trouver cependant l'équivalent à la Bibliothèque nationale de France. Le catalogue des daguerréotypes, *French Daguerreotypes* (1989, The University of Chicago Press) était un travail beaucoup plus approfondi sur le milieu entourant l'invention de Daguerre, qui n'a été dépassé que récemment, par le catalogue de l'exposition "Le Daguerreotype français, un objet photographique", sous la direction de Quentin Bajac et de Dominique de Font-Réaulx, avec une équipe franco-américaine pour le musée d'Orsay et le Metropolitan de New York.

27. Newhall prépara avec Jean Adhémar l'exposition "Daguerre et les premier daguerréotypes français" à la Bibliothèque nationale, en 1961. En 1963, Harry Ransom acquit, pour le Humanities Research Center qu'il avait créé à Austin (Texas), la collection assemblée par le photographe et historien Helmut Gernsheim.
28. Robert SOBIESZEK, *French Primitive Photography*, New York, Aperture, 1969, avec une préface de Minor White. Conservateur à la George Eastman House, Sobieszec créa en 1972 chez Arno Press, avec Peter Bunnell, une collection de textes historiques sur la photographie parmi lesquels figurait le livre de souvenirs de Nadar.
29. L'idée du livre d'Eugenia Parry Janis et André Jammes, selon laquelle l'emploi du négatif papier en France a correspondu à l'éclosion des sociétés photographiques et des revues où s'est élaborée une esthétique de la photographie, dans des milieux liés à la fois au romantisme et au réalisme, est toujours d'une grande justesse. Eugenia Parry Janis, diplômée de Harvard, enseignait depuis 1969 l'histoire de la photographie à Wellesley College, où elle eut pour élèves Maria Morris Hambourg et Anne McCauley. Elle se fit connaître en France en 1979 comme commissaire de l'exposition consacrée à l'art du Second Empire, organisée par la Réunion des musées nationaux et le musée de Philadelphie. C'était la première fois en France que la photographie formait un tout avec tableaux, sculptures et objets d'art.
30. En organisant en 1980, date de l'anniversaire de la mort de l'artiste, la première manifestation consacrée en France à Charles Nègre (F. HEILBRUN (dir.), *Charles Nègre photographe*, Paris, dossier du musée d'Orsay, 1980), et à nouveau en 1989 dans le cadre d'une publication aux éditions Schirmer-Mosel (*id.*, *Charles Nègre, Das photographische werk*, Munich, Schirmer-Mosel, 1988), je pus néanmoins retrouver des archives et des images inédites importantes complétant ce travail, tout comme allaient le faire ensuite Sylvie Aubenas et son équipe dans leur exposition très savante à la BnF en 2002.
31. Richard PARE (dir.), préface de Phyllis Lambert, *Photography and Architecture: 1839-1939*, Centre canadien d'architecture, 1982. L'exposition alla à Cologne, Chicago, New York, Ottawa, et à Paris, au Mnam.
32. Comme un certain nombre d'épreuves des photographes de l'Ouest américain, qui avait appartenu à un descendant du photographe français Léon Gérard (cf. François BRUNET, *Visions de l'Ouest, Photographies de l'exploration américaine, 1860-1880*, Giverny, Musée d'Art américain/RMN, 2007, p. 125).
33. En créant notamment, dès 1979, une documentation, ouverte en 1986 aux chercheurs, essentiellement orientée sur la production et la biographie des photographes et en organisant des monographies d'artistes peu ou pas connus. En 2007, toute la collection est consultable sur le site du musée. En 2008, elle fera l'objet d'une publication d'ensemble. Depuis 2002, elle a fait l'objet de dix catalogues thématiques publiés par le musée d'Orsay avec les éditions Cinq Continents.
34. À son tour, Eugenia Parry Janis a trouvé "marxiste" mon essai sur Auguste Salzmann, en 1984 ! (F. HEILBRUN, "Auguste Salzmann, photographe malgré lui", *inF. de Saulcy (1807-1880) et la Terre sainte*, Paris, RMN, 1982 (*Notes et documents des Musées de France*, 5), p. 114-182.
35. Abigail SOLOMON-GODEAU, "Calotypomania: The Gourmet guide to Nineteenth-Century Photography", *in* Abigail Solomon-Godeau, *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 4-27. Cet article a été publié en français dans *Études photographiques*, n° 12, nov. 2002, p. 4-36.