

Les audaces d'une position française.

L'exposition « Un siècle de vision nouvelle » à la Bibliothèque nationale (1955)

The Bold Innovations of a French Exhibition: 'Un Siècle de Vision Nouvelle' at the Bibliothèque Nationale, 1955

Dominique de Font-Réaulx



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3059>
ISSN : 1777-5302

Traduction(s) :

The Bold Innovations of a French Exhibition - URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3443> [en]

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 5 mai 2010
Pagination : 70-105
ISBN : 9782911961250
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Dominique de Font-Réaulx, « Les audaces d'une position française. », *Études photographiques* [En ligne], 25 | mai 2010, document 2505, mis en ligne le 05 mai 2010, consulté le 10 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3059>

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Les audaces d'une position française.

L'exposition « Un siècle de vision nouvelle » à la Bibliothèque nationale (1955)

The Bold Innovations of a French Exhibition: 'Un Siècle de Vision Nouvelle' at the Bibliothèque Nationale, 1955

Dominique de Font-Réaulx

Ce texte est dédié à Laure Beaumont-Maillet, ancienne directrice du département des Estampes et de la Photographie de la BnF.

L'auteur tient à remercier Sylvie Aubenas, directrice du département des Estampes et de la Photographie de la BnF, et Barthélémy Jobert, professeur à l'Université Paris IV-Sorbonne.

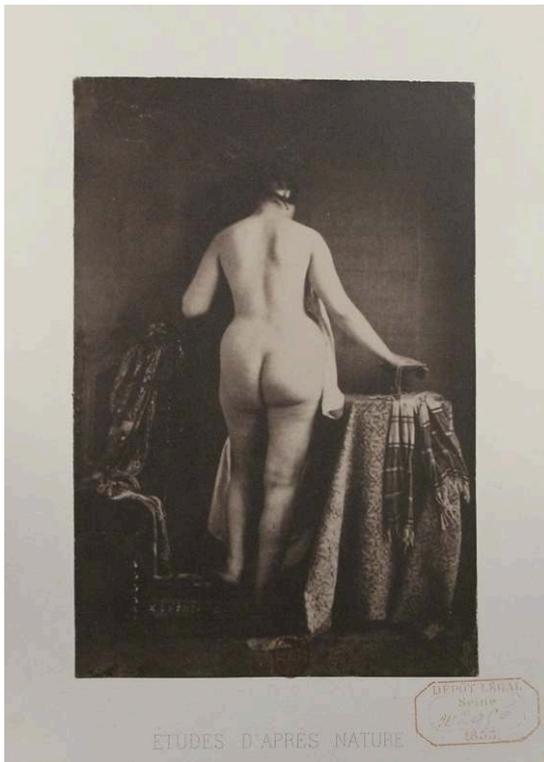


Fig. 1. J. Vallou de Villeneuve, « Étude d'après nature, nu n°1936 », tirage sur papier salé d'après un négatif papier, 17 x 11 cm, 1853, coll. BnF.

- 1 Les liens tissés entre photographie et peinture dans la création artistique du XIX^e siècle ont longtemps été passés sous silence par les historiens d'art. Le travail très fouillé d'Aaron Scharf, *Art and Photography*, publié pour la première fois à Londres en 1969, fait, à juste titre, plus de quarante années après sa parution, toujours inédite en français, figure de pionnier et de référence. Dès 1955, pourtant, Jean Adhémar (1908-1987), conservateur depuis le début des années 1930 au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale (BN), dont il prit la direction en 1961, consacra à ce thème une exposition extrêmement originale au regard de l'époque. Organisée en lien avec la première Biennale de la photographie et du cinéma, qui se tenait au Grand Palais, l'exposition "Un siècle de vision nouvelle" eut lieu, Galerie Mansart, du 4 mai au 1^{er} juin 1955. La photographie n'avait pas encore sa place comme objet de collection dans les musées français. Présenté au sein d'une des plus prestigieuses institutions françaises, le projet d'Adhémar n'en était que plus audacieux. Historien d'art reconnu, il faisait preuve d'une expertise remarquable en histoire de la peinture du XIX^e et du début du XX^e siècle. En associant peinture et photographie pour la première fois sur les cimaises de la BN, il soulignait la place particulière de l'établissement dans la recherche en histoire de l'art, fondée, depuis le XIX^e siècle, sur l'étude de la gravure et de ses liens avec les autres disciplines artistiques, peinture, sculpture et architecture¹. Défendre la place artistique de la photographie lui offrait de se distinguer des musées de beaux-arts, encore bien loin de le faire, mais aussi des musées de techniques qui ne considéraient l'invention de Nicéphore Niépce et de Louis Daguerre que sur le seul plan technologique.

- 2 Articulée en dix sections, auxquelles s'ajouta un supplément à la fin du catalogue, formant un parcours chronologique et thématique, l'exposition présentait 226 œuvres, photographies, peintures, dessins, gravures et ouvrages. Le dessein d'Adhémar n'était pas de souligner une influence réciproque ni *a fortiori* de mettre en évidence copies ou pastiches réciproques, mais de montrer qu'il existait « à côté de la vision du peintre, une vision du photographe et que la confrontation des deux ne pouvait manquer de poser de curieux problèmes² ». C'est à une mise en parallèle qu'invitait le commissaire, non à la recherche d'un mimétisme qui eût desservi les deux disciplines : « Qu'on veuille bien nous comprendre [...] nous voudrions seulement ici confronter, à l'aide de quelques exemples, la vision du peintre avec celle du photographe pendant cent ans³. » Il défendait ici l'originalité du regard du photographe, nourri par la peinture de son temps mais offrant également de nouvelles opportunités et visions, s'inscrivant dans les pas de la peinture sans en devenir, selon l'expression fameuse de Baudelaire, « l'humble servante ».



Fig. 2. A. Renoir, Madame Hartmann, huile sur toile, 183 x 123 cm, 1874, coll. Musée d'Orsay, Paris.

Le Projet

- 3 Julien Cain, alors administrateur général de la BN, soulignait dans son “Avant-propos” du catalogue que l'exposition « a été préparée par M. Jean Adhémar avec une ingéniosité rare et une connaissance profonde de l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle. [...] C'est la première fois qu'on voit réunies dans une même galerie des photographies, sélectionnées selon une règle précise, en regard de peintures de qualité⁴ ». Jean Vallery-Radot, conservateur en chef du Cabinet des estampes, précisait quant à lui dans l’“Introduction” le contexte de l'organisation de l'événement, mettant en exergue le rôle ancien tenu par la BN dans la valorisation et la conservation de la photographie, dès 1851 : « Le Cabinet des estampes qui enregistra, il y a plus d'un siècle

déjà, la première entrée d'une photographie dans ses collections par la voie du dépôt légal, a tenu, à l'occasion et dans le cadre de la Biennale, à manifester d'une manière sensible l'intérêt qu'il porte à la photographie, en présentant dans la Galerie Mansart l'exposition "Un siècle de vision" [sic] destinée à montrer les rapports entre les peintres et photographes au cours de la période envisagée : 1839-1939⁵. » C'est en effet grâce au dépôt légal, dont les photographes devancèrent l'exigence réglementaire, que la BN réunit un des ensembles les plus importants de photographies du XIX^e siècle. L'intérêt croissant que les conservateurs du Cabinet des estampes, Adhémar notamment, y portèrent juste avant la Seconde Guerre mondiale et surtout après 1945 permit ses premières études comme ses premiers accroissements onéreux. Grâce à ces premières acquisitions – comme la collection Sirot qui sera évoquée ici –, grâce aux expositions dont "Un siècle de vision nouvelle" constitua un des exemples les plus riches et les plus aboutis, la BN joua un rôle crucial et essentiel dans la reconnaissance de la photographie comme discipline artistique⁶.

- 4 Le choix des œuvres présentées – peintures, photographies, dessins, gravures, livres – soulignait la diversité des intérêts d'Adhémar. Le désir de mettre en évidence, dès le milieu des années 1950, la nouveauté d'une vision, *l'invention d'un regard*, le conduisit à retenir des *artefacts* de nature très différente, non seulement dans leur genre, mais aussi dans leur postulat. Les travaux de Beaumont Newhall, nommé bibliothécaire au Museum of Modern Art de New York en 1935, puis conservateur pour la photographie en 1940, constituaient l'essentiel de la bibliographie contemporaine disponible⁷. Le catalogue de l'exposition du MoMA de 1937, *Photography, 1839-1937*, qui forma ensuite la matrice de la très célèbre *History of Photography*, publiée pour la première fois en 1947, fut certainement consulté par Adhémar. La structure de son projet, mêlant des sections historiques et techniques – "daguerréotype et portrait", "instantané" – avec des sections thématiques organisées de façon libre par le commissaire autour de ses propres goûts et intérêts – "Le temps de Courbet, Manet et Nadar", "Portraits d'apparat, scènes composées" et même "Rêve, surréalisme" –, reflétait en partie celle du conservateur américain mais la précisait. En effet, Newhall avait organisé l'exposition pourtant pléthorique du MoMA (plus de 500 œuvres présentées), autour de trois sections chronologiques seulement, dont le découpage semblait dicté par la seule approche techniciste : "Photographie primitive" (1839-1851), "Débuts de la photographie" (1851-1914), "Photographie contemporaine" (après 1914)⁸.
- 5 Comme l'a brillamment souligné Marta Braun, un des modèles de Newhall pour son exposition fut le catalogue de l'"Exposition internationale de la photographie contemporaine, section rétrospective, 1839-1900", qui s'était tenue aux Arts décoratifs en 1936, manifestation bien connue du commissaire d'"Un siècle de vision nouvelle"⁹. Le postulat de l'exposition de 1936, tel que l'exprima dans sa préface Georges Potonniée, commissaire général et alors président de la Société française de photographie, contribua à forger le point de vue d'Adhémar : « La photographie joue dans notre civilisation un rôle dont peu de personnes – faute d'y réfléchir – ont songé à mesurer la grandeur [...] elle est partout dans le monde moderne. [...] Ce n'est pas ce vaste et magnifique ensemble qu'ont envisagé les organisateurs de la présente exposition. Ils n'ont voulu montrer de la photographie que la place – l'humble place – occupée par elle à côté du dessin manuel dans la production des images noir et blanc¹⁰. »

- 6 Georges Sirot, dont la collection fournit une grande partie de l'exposition d'Adhémar, à côté des œuvres provenant du Cabinet des estampes, fut un des commissaires de la vaste présentation de 1936 à Paris. Dans une récente étude, Sophie Hackett souligne que Newhall, lorsqu'il vint à Paris en 1936 pour préparer l'exposition du MoMA qu'Alfred Barr lui avait demandé d'organiser autour de l'histoire de la photographie, rencontra, par l'intermédiaire de Charles Peignot, directeur de la revue *Arts et métiers graphiques*, proche du Cabinet des estampes de la BN, les grands collectionneurs privés, dont Sirot¹¹.
- 7 De même, le projet d'Adhémar en 1955 dut certainement beaucoup aux liens et aux discussions qu'il eut à l'époque avec Sirot dont la collection réunissait alors plus de 100 000 épreuves photographiques de natures très variées. Notamment, comme Newhall avant lui, peut-être sous l'influence semblable de Sirot, Adhémar associa sur les cimaises de la BN œuvres signées de photographes reconnus et épreuves d'amateur. « Si le fonds Sirot, comme l'écrivit Bernard Marbot en 1983, n'est pas le tout cohérent qui signale le vrai collectionneur, sa visite réserve bien des surprises. La photographie y est présente pour la période 1850-1920 sous toutes ses formes, par tous ses sujets, dans les formats et les états les plus divers, en vrac ou en albums. L'insolite y côtoie l'ordinaire, l'épreuve d'auteur, le tirage médiocre, le document d'agence, la belle pièce¹². » «Un siècle de vision nouvelle» présentait en particulier deux œuvres insignes de la collection Sirot : la «Cascade de Dimbola Lodge» de la photographe anglaise Julia Margaret Cameron, épreuve dédiée par l'auteur à Gustave Doré (montrée dans l'exposition sous le titre «Radunlewa Falls, Dimbola») et «La Cour impériale à Compiègne» d'Onésime Aguado, toutes deux aujourd'hui conservées à la Bibliothèque nationale de France (BnF). La BN acheta 60 000 photographies de cette collection en 1955, 15 000 furent données l'année suivante, enrichissant les fonds photographiques collectés grâce au dépôt légal depuis 1851. Si ce n'est pas chez Sirot qu'Adhémar, historien de l'art chevronné, puisa son intérêt pour la peinture et son souhait de montrer en parallèle esthétique picturale et photographique, l'acquisition de sa collection à titre onéreux et gratuit constitua, après une partie de celle de Gabriel Cromer en 1945 – dont l'essentiel est conservé à la George Eastman House à Rochester –, un des premiers grands achats photographiques du Cabinet des estampes. Un tel accroissement valait, *ipso facto*, reconnaissance de la valeur des fonds rassemblés par l'entrepreneur et curieux collectionneur, et donc valorisation de la création photographique elle-même.
- 8 Les liens entre les projets, de Beaumont Newhall à New York et d'Adhémar à Paris, apparaissent comme significatifs d'une vision à la fois semblable et fort différente de la photographie. De part et d'autre de l'Atlantique, les deux hommes ont joué un rôle majeur pour la reconnaissance de la photographie au sein des institutions culturelles américaines et françaises. Ils partageaient le postulat d'une exposition rétrospective, *comprehensive*, vaste ; ils cherchaient l'un et l'autre à souligner la singularité de l'esthétique photographique. Mais leurs regards différaient ; bien que bibliothécaire dans un musée d'art, Newhall s'inscrivait dans une approche techniciste – archétype de la modernité selon Alfred Barr lui-même et donc fortement ancrée au MoMA dans les années 1930. Conservateur dans une bibliothèque, Adhémar raisonnait également en historien de l'art, néanmoins selon une approche esthétique de la photographie forgée à partir de sa connaissance de la peinture, mais aussi de son travail sur la gravure, dans ses méthodes comme dans ses postulats.

- 9 Adhémar fonda également ses choix sur les sources directes des artistes et de leur entourage ; les *Lettres illustrées* d'Édouard Manet publiées en 1929¹³ ; *Le Journal* d'Eugène Delacroix paru pour la première fois en 1931¹⁴, et bien sûr les ressources propres du Cabinet des estampes, notamment les recueils de manuscrits de Gustave Courbet donnés par Bernard Prost en 1890 et comprenant la correspondance de Courbet avec Francis Wey, un ensemble de lettres à Alfred Bruyas ou enfin une série de missives adressées par le peintre d'Ornans aux siens¹⁵. Ses choix portaient en germe bien des travaux qu'il accomplit plus tard autour de Daguerre et des premiers daguerréotypistes, de Man Ray, d'Edgar Degas, d'Édouard Manet ou, bien sûr, d'Honoré Daumier. À l'inverse, il ignora des objets d'étude qui ne le passionnaient guère : pas un mot des liens de Jean-Léon Gérôme avec la photographie – alors que le Cabinet des estampes conservait, depuis 1904, un fonds important donné par Madame Gérôme –, ni de ceux qu'entretint Ernest Meissonier avec les créations photographiques de son temps – bien que Sirot possédait un album et un ensemble d'épreuves ayant appartenu au peintre. Pas un mot enfin sur l'étude du mouvement et cela peut sembler étonnant compte tenu de l'intérêt d'Adhémar pour Degas, Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey dont les travaux avaient pourtant été présentés longuement, jusque dans leurs liens avec la peinture, dans l'exposition des Arts décoratifs de 1936.

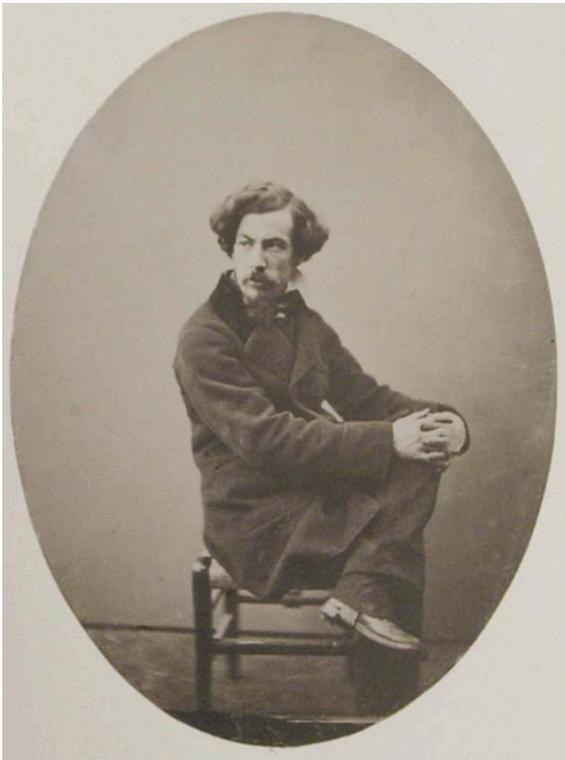


Fig. 3. G. Le Gray, autoportrait, tirage sur papier salé d'après négatif sur verre, 20,5 x 14,5 cm (ovale), v. 1850-1852, coll. Sirot/BnF.

Le contenu de l'exposition, un projet vaste et varié

- 10 Réunissant des œuvres variées, l'exposition montrait à la fois deux des *Cathédrales* de Claude Monet (*Le Portail, soleil du matin* et *Le Portail, temps gris*), le *Portrait de Madame Georges Hartmann* d'Auguste Renoir (voir fig. 2), un portrait d'Edgar Degas, deux eaux-fortes d'Édouard Manet, des ouvrages anciens autour de la photographie – le rapport de François Arago sur le daguerréotype (1839), le livre de Louis Figuier sur la photographie

au Salon de 1859 –, des épreuves attribuées, remarquées dès leur présentation – deux des marines de Gustave Le Gray –, l'autoportrait de ce dernier, considéré par Adhémar comme le parangon du « photographe artiste¹⁶ » (voir fig. 3), les portraits d'Eugène Delacroix et de Charles Baudelaire par Nadar, mais aussi plusieurs photographies anonymes, difficiles aujourd'hui à identifier malheureusement. Adhémar valorisait ainsi l'ensemble des aspects de la création photographique et montrait combien la circulation importante de tirages signés ou anonymes joua, notamment après 1875, un rôle certain auprès des artistes.



Fig. 4. E. Carjat, « D'après Courbet », photographie du tableau de G. Courbet *La Dame de Munich*, tirage sur papier salé, 13 x 18 cm, après 1869, coll. BnF.

- 11 La reproduction photographique des œuvres d'art retint aussi son intérêt. Dans les différentes sections, il fit figurer des épreuves reproduisant des peintures : la reproduction par Étienne Carjat du tableau de Gustave Courbet, dit *La Dame de Munich* (fig. 4.), celle réalisée par Robert Jefferson Bingham du portrait de la baronne de Rothschild par Ingres, ou encore celle de *La Lettre* de Camille Corot – épreuve qui appartient à Paul Gauguin. Historien de la gravure, Adhémar savait le rôle majeur de la reproduction d'œuvres d'art dans l'histoire du goût pictural. La notice 93 évoquait un ensemble de reproductions d'œuvres d'art par Bingham et soulignait leur importance auprès des artistes qui les collectionnaient dès les années 1860. Elle mentionnait également la volonté de Félix Ravaisson, alors inspecteur des beaux-arts, de promouvoir dès 1853 la photographie comme support de l'enseignement de l'art, à côté du dessin et de la gravure : « La photographie peut aussi bien aider le crayon et le burin, que cela soit en multipliant les dessins des bons artistes, ou en offrant des reproductions immédiates des chefs-d'œuvre de la peinture¹⁷. » Malgré la réunion d'une commission rassemblant plusieurs artistes illustres, dont Delacroix, Hippolyte Flandrin, Alexandre Brongniart – alors directeur de la Manufacture de Sèvres – et le sculpteur Pierre-Charles Simart, le projet n'aboutit alors pas. Un siècle plus tard, en 1955, l'existence de cette commission était fort mal connue des historiens d'art.

- 12 Bien que non illustré – ce qui était alors souvent fréquent –, le catalogue d’“Un siècle de vision nouvelle” est, au regard des publications contemporaines, détaillé et fourni. Chaque œuvre présentée a fait l’objet d’une notice technique, souvent enrichie de commentaires historiques ou scientifiques. Malheureusement, aucune indication de cotes n’est donnée pour les épreuves provenant de la collection des Estampes. Les photographies étaient alors classées dans les séries thématiques du département. Les cotes par photographes (en Eo) ne furent élaborées par Jean-Claude Lemagny et Bernard Marbot qu’à partir des années 1960, sous l’autorité et à l’instigation d’Adhémar.
- 13 Ce fut sans doute à ses liens étroits avec les musées français comme avec les collectionneurs qu’Adhémar dut l’obtention de prêts majeurs. L’ambition du propos, la variété des thèmes abordés furent servies par ses connaissances étendues en histoire de l’art mais aussi par la justesse de ses intuitions. En lisant le sommaire de l’exposition et du catalogue, le lecteur contemporain ne peut que noter qu’il contenait déjà, en germes, bien des sujets de recherches explorés depuis.

Prises de position et réception

- 14 Si la Biennale de la photographie et du cinéma donna l’opportunité administrative du projet, sa conception s’inscrivit aussi au regard de plusieurs événements muséographiques récents. En 1953, le Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, organisa, afin de présenter sa collection, une exposition de peintures intitulée “Un siècle d’art français, 1850-1950”, où l’invention de la photographie était complètement passée sous silence à l’exception d’une mention fort critique en exergue de la section “Le symbolisme” : « [...] en réaction contre le réalisme, qui menaçait de conduire la peinture vers des *conceptions photographiques*, quelques artistes [...] élaborèrent leur œuvre en fonction directe de leur inspiration poétique et de leurs rêveries¹⁸ ». La volonté d’Adhémar de mettre en parallèle photographie et peinture fut certainement, en partie, portée par ce déni. Comme Cain et Vallery-Radot le rappelèrent dans le catalogue, Adhémar fut un des grands connaisseurs de l’art du XIX^e siècle. Dès 1942, il reprit l’entreprise lancée par Jean Laran d’un *Inventaire du fonds français après 1800* dont les tomes III à XIV furent publiés sous sa direction. En 1955, il avait déjà écrit à plusieurs reprises sur Honoré Daumier, Henri de Toulouse-Lautrec, mais aussi Honoré de Balzac et Hugo. S’il n’y eut pas de section sur le symbolisme dans son exposition, il réunit un ensemble d’œuvres de 1860 à 1938 sous le titre large “Rêve, surréalisme”, dont l’intention,

à la lecture des courtes notices, était de souligner combien la photographie savait se détacher d'une reproduction matérielle du réel pour susciter une vision onirique.



Fig. 5. J.-A. Moulin, « Étude d'après nature dite Amélie », tirage sur papier salé, 21 x 15 cm, 1852, coll. BnF.

- 15 En 1954, la Biennale de Venise présentait lors de sa vingt-septième édition une rétrospective de grande ampleur consacrée à Gustave Courbet ; ce fut alors, en Europe occidentale, une des premières expositions majeures consacrées au peintre depuis celle conçue par Jules Castagnary en 1882 à l'École des beaux-arts. Germain Bazin et Hélène Adhémar, conservatrice au département des Peintures du musée du Louvre et épouse de Jean, en étaient les commissaires. "Un siècle de vision nouvelle" accordait ainsi une place essentielle à la création artistique du Second Empire ; Jean Adhémar soulignait que les « premiers photographes sont à peu près tous des peintres, sous Napoléon III surtout¹⁹ ». La section consacrée au "Temps de Courbet, Manet, Nadar" était une des plus riches tant par le nombre d'œuvres présentées – une quarantaine – que par la portée du propos : c'est autour de Courbet en effet que le commissaire de l'exposition articula la mise en parallèle entre la vision réaliste du peintre et celle du photographe. Il fut ainsi le premier à tenter une identification du modèle dans la photographie de femme nue demandée par Courbet à Bruyas et citée pour la première fois par Pierre Borel en 1922²⁰. Il rapprocha l'un des nus de Jacques Moulin avec le modèle de *L'Atelier du peintre* (voir fig. 5) en évoquant la proximité des modèles. Il exposa aussi, dans la même section, deux des photographies de Vallou de Villeneuve où le modèle pose dans une attitude proche de celle donnée à la *Baigneuse* de dos par le peintre (voir fig. 1). S'il est probable, comme l'ont montré les études ultérieures, que le modèle de Courbet fut celui de Vallou et non celui de Moulin, la comparaison des toiles du peintre d'Ornans avec celle des deux photographes émise par Adhémar demeure pertinente et fut très souvent reprise par la suite. Au-delà des poses et des similitudes des modèles, les vêtements épars de ces femmes nues photographiées les désignaient, comme les *Baigneuses* du peintre, non comme nymphes et déesses, mais bien, comme l'écrivit

Théophile Thoré à propos des nus de Courbet, comme « des femmes déshabillées²¹ ». L'un des tout premiers nus du peintre, *La Bacchante*, alors conservé dans la collection Van Nierop (fig. 6), illustre ce thème dans l'exposition. Bien que montrées dans la section de l'exposition intitulée "Impressionnisme", c'est aussi à Courbet que se réfère Adhémar en présentant deux des marines de Le Gray – appartenant alors à la collection d'Yvan Christ. « Les célèbres instantanés de Le Gray ont été exposés dès 1861. Ce grand photographe semble répondre exactement au mot de Courbet à propos des tableaux de Boudin : "ce n'est pas une étude de mer, c'est une heure²²". » La notion d'*instantané*, ici, évoquait moins la saisie utopique du mouvement que le brio avec lequel Le Gray reproduisit, grâce à l'assemblage de deux négatifs, le ciel et la mer au plus près, non seulement de leur apparence réelle, mais aussi de l'image attendue par les observateurs, « le spectacle de la mer », comme l'écrivit Courbet à Hugo en 1864²³.



Fig.

6. G. Courbet, *La Bacchante*, huile sur toile, 65 x 81 cm, v. 1845, coll. Fondation Rau, Cologne.

- 16 L'exposition montra également, sans doute pour la première fois, l'album des modèles photographiés pour Delacroix²⁴. La notice indique : « Philippe Burty, qui avait acheté ce volume à la vente posthume de Delacroix, assure que "le maître s'en servait souvent, et ses cartons contenaient un nombre considérable d'études au crayon d'après ces photographies dont quelques-unes ont été faites expressément pour lui par un de ses amis, et les modèles posés par lui²⁵". » (fig. 7) Adhémar s'inspira certainement de l'article de Beaumont Newhall paru en 1952 à propos de l'album de photographies de

Durieu conservé à la George Eastman House à Rochester, "Delacroix and Photography" publié dans *Magazine of Art*²⁶.

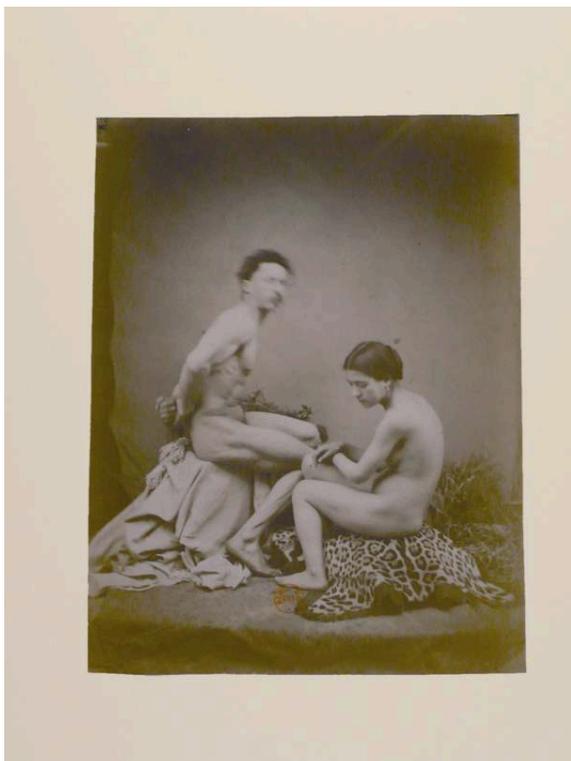


Fig. 7. E. Durieu, « Modèles posant pour Eugène Delacroix », tirage sur papier salé d'après un négatif papier, 16,5 x 13 cm, 1854, coll. BnF.

- 17 Edgar Degas, comme peintre et comme photographe, tenait une place importante au sein de l'exposition. La section "Degas, Lautrec" s'articulait autour de la présentation de *La Princesse Metternich* (voir fig. 8) et des photographies de Disdéri dont Degas s'était inspiré. Deux photographies du peintre étaient montrées : un portrait de famille daté alors par erreur de 1870 (peut-être un des portraits de la famille Halévy dont le négatif est conservé aujourd'hui au musée d'Orsay, PHO 1987 5) et l'autoportrait du peintre

avec sa gouvernante Zoé Closier réalisé en 1895, soit au domicile du peintre 23, rue Ballu, soit dans son atelier 37, rue Victor Massé.



Fig. 8. E. Degas, *La Princesse Pauline de Metternich*, huile sur toile, 41 x 29 cm, v. 1865, coll. National Gallery, Londres.

- 18 L'épreuve exposée par Adhémar provenait apparemment de la famille Nepveu-Degas, bien que la BN conservait depuis 1920 une épreuve donnée par René De Gas, le frère du peintre (voir fig. 9). Ces images étaient montrées pour la première fois, poursuivant ainsi

les travaux menés par Germain Bazin qui avait souligné les liens de Degas avec la photographie²⁷.



Fig. 9. E. Degas, « Autoportrait avec Zoé Closier », tirage gélatino-argentique, 20 x 15 cm, v. 1895, coll. BnF.

- 19 Bien que brièvement, Adhémar évoqua les liens éventuels du pointillisme de Georges Seurat et de Paul Signac avec les essais contemporains de procédés en couleurs, fondés sur la trichromie. Une épreuve, proche des essais de Louis Ducos du Hauron et de Charles Cros, fut montrée au regard de deux peintures de Signac, provenant de la collection Cachin-Signac. Le dossier de l'exposition conserve une lettre de Madame Cachin-Signac saluant le projet : « Votre programme est extrêmement vaste et nous sommes heureux d'y participer²⁸. »
- 20 La place de la photographie contemporaine était considérablement réduite au sein de l'exposition. Une dernière section intitulée de manière équivoque "Recherche d'une certaine réalité" présentait, à côté de la photographie du cardinal Pacelli – futur Pie XII – à Montmartre prise par Henri Cartier-Bresson en 1938, un ensemble de photographies anonymes. La présence de Cartier-Bresson souligne son importance au sein de la scène photographique française ; le photographe joua, on le sait, un rôle important dans les choix que fit Steichen pour "Family of Man" et une exposition lui avait déjà été consacrée au MoMA en 1947. En 1951, Steichen organisa autour de lui et de Brassai, Robert Doisneau, Izis, Willy Ronis, une exposition intitulée "Five French photographers", qui célébrait la création contemporaine française. La France apparaissait au conservateur américain comme « une autre île de force dans le domaine de la photographie moderne²⁹ ». L'exposition d'Adhémar rendait hommage de façon appuyée à la création française ou en France, dont la production était logiquement bien représentée au sein du fonds de la BN.
- 21 Dès le début de l'année 1955, "Un siècle de vision nouvelle" fut annoncée dans *L'Officiel de la photographie et du cinéma*, publié dans le cadre de la Biennale de la photographie et

du cinéma³⁰. La Biennale avait bénéficié du haut patronage du président de la République, soulignant l'intérêt des pouvoirs publics pour ces deux disciplines créatrices. Cet événement parisien constituait alors « le premier grand festival de la Photo et du Cinéma. Les expositions [étaient] organisées dans différents musées, centres artistiques ou scientifiques, pour montrer tout l'effort photographique actuel déployé tant au point de vue artistique et culturel, qu'au point de vue science et industrie³¹ ». Dans ce cadre, le projet de la BN était le seul à étudier la création photographique ancienne, celui aussi dont le propos scientifique et artistique était le plus ambitieux, en couvrant le premier siècle depuis l'invention de Niépce et Daguerre. 1 258 personnes ayant payé leur droit d'entrée visitèrent l'exposition pendant les quatre semaines d'ouverture et 249 catalogues furent vendus³². Malgré ces chiffres honorables, elle fit l'objet d'une recension peu importante. Ni *Connaissance des arts*, ni la *Gazette des Beaux-Arts* – dont Adhémar devint pourtant l'année suivante le rédacteur en chef –, ni *Apollo* ou le *Burlington Magazine*, ni même *La Revue des Arts* – bulletin des Musées de France avant *La Revue du Louvre* – ne la mentionnèrent. *L'Annual Review* de la National Gallery of Art la mentionne à propos du prêt du portrait de la princesse de Metternich. Seul *Le Bulletin des Amis de Gustave Courbet* salue chaleureusement l'événement : « Sous le titre, *Un siècle de vision nouvelle*, la Bibliothèque nationale a réuni un ensemble de photographies et de tableaux qui a permis aux visiteurs de confronter l'inspiration des artistes et les recherches des photographes du XIX^e siècle. Une *Bacchante* de Courbet, peinte vers 1853-55 [sic], figurait dans cet ensemble passionnant³³. »

- 22 Bien qu'ayant nourri de nombreux travaux ultérieurs, notamment par l'intermédiaire de ceux d'Aaron Scharf qui la cita trop brièvement au regard des emprunts qu'il y fit³⁴, l'exposition et son catalogue ont été peu repris directement dans les bibliographies d'ouvrages analysant les liens entre peinture et photographie. Jean Adhémar souligna d'ailleurs ce faux oubli dans un article de 1976 : « Une exposition eut un retentissement particulier, celle intitulée *Un siècle de vision nouvelle* (1955) dont le catalogue a été si longtemps exploité³⁵. » L'étude du catalogue, retrouvé lors de la préparation de l'exposition « Le photographe et son modèle, l'art du nu au XIX^e siècle » (sous la direction de Sylvie Aubenas), révéla fin 1997 combien le propos d'Adhémar avait conservé de sa justesse et de son actualité.
- 23 En 1955, il était sans doute difficile au discours d'Adhémar de trouver un écho immédiat parmi les historiens d'art. Là encore, le commissaire de l'exposition lui-même cerna parfaitement l'enjeu d'une telle reconnaissance. En 1978, un an après l'ouverture du Musée national d'art moderne au sein du centre Pompidou, alors que le musée d'Orsay sortait à peine des limbes, il écrivit dans un long article de la *Gazette des Beaux-Arts* intitulé « Un point sur la ferveur actuelle de la photographie dans le monde des musées » : « Quel sera l'avenir de la photographie et ses chances dans ses rapports avec les musées, les bibliothèques, les cabinets d'estampes ? Il faudra d'abord qu'elle soit reconnue comme un art en soi³⁶. » En 1955, son approche n'était pas encore celle qui règne aujourd'hui tant à la BnF que dans les musées français. En effet, soucieux de montrer des œuvres en parfait état, Adhémar ne présenta pas les tirages originaux des photographies conservées au Cabinet des estampes mais des agrandissements, tirages modernes réalisés par le service photographique de la BN, « afin d'assurer une plus grande unité et ne pas montrer des épreuves pâlies, fatiguées, tachées³⁷ ».

- 24 Malgré le travail qu'il accomplit plus de vingt années auparavant, Adhémar savait en 1978 que le chemin vers la reconnaissance institutionnelle de la photographie était encore long et semé d'embûches. En associant ainsi dans ses propos bibliothèques et musées, il rendait hommage au travail mené depuis par Jean-Claude Lemagny et Bernard Marbot, à partir des années 1960. En 1955, c'est dans une bibliothèque, certes la plus prestigieuse, que se tint "Un siècle de vision nouvelle", non dans un musée de beaux-arts. À cette époque, en France, aucun musée n'aurait pu accueillir une telle exposition. L'écho techniciste de la présentation du daguerréotype devant l'Académie des sciences par François Arago retentissait encore dans les institutions muséales. Ni le musée d'Art moderne alors au Palais de Tokyo, ni le musée du Jeu de paume qui abritait depuis 1947 les œuvres des peintres impressionnistes, ni *a fortiori* le Louvre, n'auraient pu accueillir le projet d'Adhémar dans leurs salles. La photographie n'était alors présentée, comme prouesse technique, que dans les musées de sciences et techniques qui n'auraient bien sûr pas défendu une approche esthétique de l'invention de Niépce et Daguerre. Et, au sein des musées de beaux-arts, l'anathème baudelairien, détourné, contenait encore la photographie au rôle ancillaire d'« humble servante de la peinture ». Elle n'avait alors ainsi place que dans les services de documentation et d'archives.
- 25 Le rôle d'Adhémar et des conservateurs de la BN ne resta pas sans descendance et fut essentiel dans la création des grandes collections de photographies muséales françaises. Ces collections lui doivent leur postulat, lié à la peinture et aux autres arts, seul plan où en France pouvait se jouer la reconnaissance institutionnelle de la photographie, mais aussi, plus subtilement, les conditions favorables qui ont permis leur naissance et leur constitution. En effet, grâce à Adhémar et aux conservateurs qui ont travaillé à ses côtés, puis lui ont succédé, collectionneurs et grands amateurs de photographie ont trouvé, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, un lieu d'échanges, de visites, d'études. Ironie du sort – ou juste retour de l'audace et de l'invention ? –, alors que le critique du *New Yorker* avait reproché à Beaumont Newhall le caractère techniciste de son exposition de 1937 au MoMA³⁸, c'est à la BN que revint d'organiser la

première une exposition historique dédiée aux liens entre peinture et photographie. Elle donnait ainsi naissance à la conception muséale française de la photographie.



Fig. 10. Man Ray, « Portrait de Jean Adhémar », image numérique positive d'après un négatif gélatino-argentique sur plaque de verre, 9 x 6 cm, v. 1962, coll. Musée national d'Art moderne, Paris.

ANNEXES

Annexe

Description des sections de l'exposition "Un siècle de vision nouvelle"

Bibliothèque nationale, Galerie Mansart, 4 mai - 1^{er} juin 1955

L'exposition réunissait dix sections auxquelles s'ajouta un supplément, en fin de catalogue.

Le photographe artiste

Vingt-sept entrées dont *L'Autoportrait* de Gustave Le Gray et *Champ délicieux* ; l'album de douze photographies de Man Ray préfacé par Tristan Tzara et publié en 1922 ; des ouvrages ayant pour héros un photographe - *Le Nabab* d'Alphonse Daudet et *La Dame du photographe* de Colette - comme l'arrêt de la Cour de cassation rendu le 28 novembre 1862 à propos du différent opposant les photographes Léopold Mayer et Pierre-Louis Pierson et Bethender et affirmant la nature artistique de la photographie.

Daguerréotype et portrait

Trente et une entrées dont beaucoup de daguerréotypes anonymes des collections Gilles et Sirot ; deux toiles, une de Hersent, l'autre d'Ary Scheffer, soulignant le désir de « faire vrai » de l'époque ; le rapport de François Arago sur le daguerréotype ; et l'article de Jules Janin sur cette nouvelle invention, paru dans *L'Artiste* en 1839.

Le temps de Courbet, Manet, Nadar

Trente-cinq entrées ; une des sections centrales de l'exposition réunissant plusieurs portraits par Nadar, les œuvres de Jacques Moulin et de Julien Vallou de Villeneuve, les eaux-fortes d'Édouard Manet, les reproductions d'œuvres d'art de Robert Jefferson Bingham.

Degas, Lautrec

Vingt-deux entrées organisées autour des deux peintres ; la section "Degas" a déjà été évoquée, celle sur Henri de Toulouse-Lautrec s'articulait essentiellement autour du fonds photographique de Maurice Guibert, depuis donné à la BnF par Madame Guibert.

Portraits d'apparat, scènes composées

Vingt-six entrées qui forment la section la plus variée et la plus composite de l'exposition réunissant autour d'une thématique volontairement large des œuvres aussi diverses que "Fading away" de Henry Peach Robinson, *Madame Hartmann* peinte par Auguste Renoir, la photographie de la Cour impériale à Compiègne d'Onésime Aguado, des photographies d'Eugène Disdéri, des études d'après nature de Gaudenzio Marconi et le portrait photographique de Robert de Montesquiou par Charles Gerschel.

Instantané

Vingt entrées ; une des sections où Adhémar prend le plus de liberté en choisissant de traiter moins les enjeux photographiques du temps de pose ou de la reproduction de mouvement – il ignore ainsi, comme cela a été rappelé, la chronophotographie –, mais plutôt les recherches d'une certaine justesse d'attitude par les peintres et par les photographes. C'est aussi l'occasion pour lui de montrer les caricatures d'Honoré Daumier publiées dans les années 1840 et moquant les poses contraintes qu'obligeait le daguerréotype.

Impressionnisme

Dix-sept entrées dont les deux *Cathédrales* de Claude Monet que, curieusement, Adhémar se borne à mentionner sans commenter leur présence, pourtant prestigieuse ; *Maternité* d'Eugène Carrière (aujourd'hui au musée d'Orsay) mise en lien avec les œuvres pictorialistes de Robert Demachy et d'Edward Steichen ; les marines de Le Gray et l'article de Robert de la Sizeranne sur "Les questions esthétiques contemporaines". L'impressionnisme semblait ici être mentionné au regard de possibles sources photographiques comme à celui d'œuvres photographiques qu'il influença.

Seurat, Signac

Six entrées ; la plus petite section de l'exposition, une des plus cohérentes dans les liens qu'elle cherche à tisser entre les recherches de Georges Seurat et de Paul Signac et celles des premiers essais de la photographie en couleurs.

Rêve, surréalisme

Vingt-quatre entrées ; sans aucun doute la section la plus originale de l'exposition où Adhémar cherche à souligner, bien au-delà de la seule époque surréaliste, la capacité qu'eut la photographie à signifier au-delà du réel. Le choix des épreuves montrées est très large et va de la pose méditative d'un officier du génie prise en 1860, à une photographie d'un pont métallique prise en 1870 – rappelant l'attachement des surréalistes au détournement des images de la modernité –, ou encore à deux photographies de Man Ray, « l'homme à tête de lanterne magique » comme le nommait André Breton. Adhémar fut en 1962 le commissaire de la première exposition Man Ray organisée en France autour de l'œuvre du seul photographe.

Recherche d'une certaine réalité

Sept entrées ; la section la plus énigmatique de l'exposition formée par des photographies anonymes à côté de l'épreuve d'Henri Cartier-Bresson montrant le cardinal Pacelli à Montmartre. Ce sont peut-être les qualités d'ironie de la photographie qu'Adhémar cherche ici à souligner, « à la limite de la scène vécue et de la charge ».

Le Supplément est constitué de dix entrées, sans doute des œuvres sélectionnées dans un second temps par Adhémar. Il comprend notamment une des belles épreuves pyrénéennes du comte de Vigier.

NOTES

1. À propos de l'histoire des collections de photographies du département des Estampes et de la Photographie de la BnF, voir l'article de Sylvie AUBENAS, "Visages d'une collection", *Portraits-visages : 1853-2003*, cat. exp., Paris, BnF / Gallimard, 2003, p. 25-34.
2. Jean VALLERY-RADOT, "Introduction", *Un siècle de vision nouvelle*, Paris, BN, 1955, p. 6.
3. *Ibid.*, p. 7.
4. Julien CAIN, "Avant-propos", *Un siècle de vision nouvelle*, op. cit., p. 3-4.
5. J. VALLERY-RADOT, "Introduction", *Un siècle de vision nouvelle*, op. cit., p. 5. Les photographies auxquelles Vallery-Radot fait allusion sont deux épreuves de Jacques-Antoine Moulin déposées par leur auteur à la Bibliothèque impériale en septembre 1852, avec la mention « Études d'après nature », portant les numéros de dépôt 3465 et 3466 ; seule la seconde fut retrouvée dans les collections de la BN. Moulin, suivi ensuite par les autres photographes parisiens, devançait alors l'obligation légale de dépôt pour les photographies (qui ne fut imposée légalement que dans les années 1930). Il était porté par le désir de protéger son œuvre de tirages ultérieurs mais aussi de se prémunir contre les éventuelles poursuites judiciaires dont il avait fait l'objet quelques années plus tôt pour la création et la circulation de daguerréotypes à caractère érotique. Il voulait ainsi faire clairement la preuve que ses photographies étaient bien des *académies* à destination des artistes, sans caractère licencieux.
6. Plusieurs expositions alliant photographie et peinture succédèrent en effet à "Un siècle de vision nouvelle" à la BN, grâce au travail d'Adhémar : en 1959, "La vie parisienne au temps de Guys, Nadar, Worth" ; en 1961, "Daguerre (1787-1851) et les premiers daguerréotypistes français".
7. La bibliographie du XIX^e siècle autour de ces sujets étaient encore, en 1955, à retrouver et à reconnaître : *La Lumière*, publiée à partir de 1851 par la Société héliographique, ou bien sûr aussi le *Bulletin de la Société française de photographie*, notamment dans ses premières années de 1855 à 1860, qui consacra beaucoup de ses articles à la composante esthétique de la photographie.

8. À propos de l'exposition de 1937 de Newhall au MoMA, voir Sophie HACKETT, "Beaumont Newhall, le commissaire et la machine. Exposer la photographie au MoMA en 1937", *Études photographiques*, n° 23, mai 2009, p. 150-191.
9. Marta BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 19-31.
10. Georges POTONNÉE, "Rétrospective de la photographie, 1839-1900", *Exposition internationale de la photographie contemporaine*, catalogue de l'exposition du musée des Arts décoratifs, pavillon de Marsan, 16 janvier – 1^{er} mars 1936, Paris, musée des Arts décoratifs, p. XIII-XIV. L'exposition, très vaste en effet, comprenait 1 682 numéros, dont 582 pour la seule rétrospective.
11. Les liens entre institutions françaises et américaines, soulignés par les différents auteurs du numéro 21 d'*Études photographiques*, trouvent ainsi ici une nouvelle résonance, très justement signalés par Thierry Gervais lors d'une première lecture attentive de mon article, dont je le remercie vivement.
12. Bernard MARBOT, "Georges Siroton, une collection de photographies anciennes", *Photogénies*, n° 3, octobre 1983, s. p. Cet article forma le catalogue de l'exposition consacrée à la collection Siroton qui eut lieu à la BN du 15 septembre au 10 novembre 1983.
13. Édouard MANET, *Lettres illustrées*, Paris, Maurice Le Garrec, 1929, introduction de Jean Guiffrey.
14. Eugène DELACROIX, *Journal, 1822-1860*, Paris, Plon, 1931-1932, préface d'André Joubin, en trois tomes.
15. Paris, BnF, département des Estampes et de la Photographie, Yb3-1739-(8) 4.
16. Titre de la première section du catalogue et de l'exposition "Un siècle de vision nouvelle", le cat. 2 est désigné comme *Autoportrait*, Le Gray.
17. *L'Album de l'artiste et de l'amateur*, publié en 1851 par Louis-Désiré Blanquart-Évrard, inspira très certainement la démarche de Ravaisson. Les photographies éditées par Blanquart-Évrard ne sont pas mentionnées par Adhémar en 1955, ce qui constitue un des manques de l'exposition.
18. *Un siècle d'art français 1850-1950*, catalogue de l'exposition et nouvelle présentation des peintures du Petit Palais [20 mai 1953 – 16 mai 1954], Paris, Les Presses artistiques, 1953, s. p.
19. "Préface", *Un siècle de vision nouvelle*, *op. cit.*, p. 8.
20. Pierre Borel, *Le Roman de Gustave Courbet, d'après une correspondance originale*, Paris, R. Chiberre, 1922.
21. Théophile Thoré, *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, vol. 2, Paris, V^e J. Renouard, 1870, p. 168.
22. *Un siècle de vision nouvelle*, *op. cit.*, p. 30.
23. Petra TEN-DOESCHCHAETE CHU, *Correspondance de Gustave Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, lettre du 11 novembre 1864, n° 64-16, p. 221.
24. L'album fut donné à la BN en 1899 par Maurice Tourneux, provenant de la succession de Philippe Burty. À propos des liens entre Delacroix et la photographie, voir S. AUBENAS, "Les albums de nus d'Eugène Delacroix", in Christophe LERIBAUT (dir.), *Delacroix et la photographie*, Paris, Musée du Louvre / le Passage, 2008, p. 22- 50. Voir également du même auteur "Les photographies d'Eugène Delacroix", *Revue de l'Art*, 2000-1, n° 127, p. 62-69.
25. S. AUBENAS (dir.), *L'Art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle*, *op. cit.*, p. 19.
26. Beaumont NEWHALL, "Delacroix and Photography", *Magazine of Art*, vol. 45, novembre 1952, p. 300-302.
27. Voir notamment Germain BAZIN, *L'Époque impressionniste*, Paris, P. Tisné, 1947. Hélène, l'épouse de Jean, était alors une des plus proches collaboratrices de Bazin, ce qui permit de nombreuses discussions et échanges entre les deux hommes.
28. Dossier de l'exposition au département des Estampes et de la Photographie, cote Ye 214, boîte expo 7.
29. *US Camera Annual*, 1953, p. 9, cité par Kristen GRESH, "Regard sur la France. Edward Steichen entre Paris et New York", *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 70.

30. « [...] à la Bibliothèque nationale, est prévue une exposition sur le thème “La Photographie, art moderne par excellence” », *L'Officiel de la photographie et du cinéma*, n° 23, mars, s. p.
31. *L'Officiel de la photographie et du cinéma*, n° 21, janvier 1955, p. 26. À côté de la BN et du musée de l'Homme, le Muséum national d'histoire naturelle et le Conservatoire national des arts et métiers présentaient aussi des expositions dans le cadre de cette Biennale : le premier autour de reportages photographiques consacrés à l'étude et à la protection de la nature, le second consacré aux liens entre la photographie et l'étude scientifique.
32. Ces éléments sont notés dans le dossier de l'exposition au département des Estampes et de la Photographie, cote Ye 214, boîte expo 7.
33. *Le Bulletin des Amis de Gustave Courbet*, n° 16, Paris-Ornans, 1955, p. 9.
34. Il se borne à la mentionner à propos des sources de son chapitre sur Édouard Manet : Aaron SCHARF, *Art and photography*, Londres, Thames and Hudson, 1968, p. 334. Malgré le profond respect que je nourris pour le travail exemplaire de Scharf, cela ne me semble pas être tout à fait le reflet de la réalité de ses recherches en lien avec celles, antérieures de plus de dix ans, d'Adhémar.
35. “La photographie en France, l'opinion et l'État depuis 1930”, *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1976, t. LXXXVIII, p. 3.
36. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XCI, janvier 1978, p. 1.
37. Jean VALLERY-RADOT, “Introduction”, *Un siècle de vision nouvelle*, art. cit., p. 9.
38. Lewis MUMFORD, “The Art Galleries”, *The New Yorker*, 3 avril 1937, p. 40.

RÉSUMÉS

Il a fallu attendre le déplacement du musée national d'Art moderne au centre Pompidou en 1977 et la création du musée d'Orsay en 1978, pour que la photographie trouve sa place en tant qu'expression artistique au sein des musées de beaux-arts français et que les fonds de photographie deviennent des collections muséales à part entière. Cet article est consacré à la première exposition qui associa, en France, peinture et photographie sur les cimaises d'une grande institution culturelle, la Bibliothèque nationale : “Un siècle de vision nouvelle”, qui eut lieu au printemps 1955 dans la Galerie Mansart. En la concevant, Jean Adhémar, son commissaire  conservateur puis directeur du cabinet des Estampes et de la Photographie , valorisait la place particulière de l'établissement dans la recherche en histoire de l'art, fondée depuis le XIX^e siècle sur l'étude de la gravure et de ses liens avec les autres disciplines artistiques. L'étude du catalogue et des œuvres présentées permet de souligner l'originalité d'une position française, notamment au regard de celle mise en œuvre dès les années 1930 au Museum of Modern Art de New York. À l'approche d'une esthétique de la machine qui fut celle d'Alfred Barr et de Beaumont Newhall, Adhémar préféra une analyse liée aux grands courants picturaux de 1839 à 1950. Il posa ainsi les jalons, dès 1955, de la création future des grandes collections muséales françaises.

It was not until 1977, when the Musée National d'Art Moderne moved to the Centre Pompidou, and 1978, when the Musée d'Orsay was created, that photography was fully accepted as a form of artistic expression at French museums and that collections of photographs came to be regarded as worthy of institutional acquisition and display. This article deals with the first exhibition in France to combine painting and photography on the gallery walls of a major cultural institution, the Bibliothèque Nationale: *Un Siècle de Vision Nouvelle*, which took place in

spring 1955 at Galerie Mansart. In conceiving it, its curator, Jean Adhémar – a curator at the Cabinet des Estampes (the library's prints and photographs division) and later its director – highlighted the institution's special role in art-historical research, which had been based since the nineteenth century on the study of engraving and its links with other artistic disciplines. A study of the catalogue and the exhibited works reveals the originality of this French attitude to photography, especially in comparison to the line that had been followed by the Museum of Modern Art in New York since the 1930s. Unlike Alfred Barr and Beaumont Newhall, whose approach was based on the machine aesthetic, Adhémar chose to pursue an analysis linked to the major currents in painting from 1839 to 1950. In doing so, he paved the way for the future creation of the great French museum collections.

AUTEUR

DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX

DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX est conservateur en chef au musée du Louvre, en charge de la coordination scientifique internationale – du projet du Louvre Abou Dabi en particulier. Elle a été conservateur au musée d'Orsay et responsable de la collection de photographies. Commissaire de nombreuses expositions dont “Le daguerréotype français, un objet photographique” (2003) ou “L'œuvre d'art et sa reproduction photographique” (2006), elle a contribué à de nombreux catalogues. Elle enseigne à l'École du Louvre et à l'Institut d'études politiques de Paris et travaille sur les liens entre peinture et photographie depuis une quinzaine d'années. DOMINIQUE DE FONT-RÉAULX is chief curator at the Musée du Louvre and in charge of international scientific coordination for the museum, with special emphasis on the Louvre Abu Dhabi project. She was previously a curator at the Musée d'Orsay, where she oversaw the photography collection. In addition to curating numerous exhibitions, including *Le daguerreotype français, un objet photographique*, 2003 and *L'œuvre d'art et sa reproduction photographique*, 2006, she has also written articles and essays for numerous catalogues. She teaches at the École du Louvre and the Institut d'Études Politiques de Paris and has been working for roughly fifteen years on the links between painting and photography.