

Luce Lebart, Institut canadien de la photographie (ICP)
Une entrevue de Carol Payne
Luce Lebart, Canadian Photography Institute (CPI)
An interview by Carole Payne

Carol Payne

Numéro 106, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85700ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Payne, C. (2017). Luce Lebart, Institut canadien de la photographie (ICP) : une entrevue de Carol Payne / Luce Lebart, Canadian Photography Institute (CPI): An interview by Carole Payne. *Ciel variable*, (106), 102–106.

VOICES

Luce Lebart

Canadian Photography Institute

An interview by Carol Payne

In late 2016, Luce Lebart was appointed the first director of the Canadian Photography Institute at the National Gallery of Canada. For the previous five years, she had been director of collections and curator at the Société Française de Photographie (SFP) in Paris, one of the oldest and most esteemed institutions devoted to photography in the world. At the SFP, and at other institutions, she has introduced innovative scholarship and exhibition practices, including bringing to light archival photographs and photographic objects and linking historical collections with issues in art and society today. As a historian of photography, Lebart is particularly interested in documentary and scientific photography and in photographic techniques and processes and their connections with contemporary art practices. Among her most recent publications are *Lady Liberty* (Éditions du Seuil, 2016) and *Les Silences d'Atget* (Éditions Textuel, 2016). She has organized exhibitions and published books on the work of Hippolyte Bayard (*Tâches et Traces*), on First World War photographer Léon Gimpel, on forensic photography (*Crime Scenes*), on historical photographs of Egypt (*Souvenir du Sphinx*), and on Brazilian photography from the 1950s and 1960s. In addition to her scholarly, curatorial, and archival work, Lebart loves to produce photobooks. Her most recent photobook, *Mold is Beautiful*, was published in 2015 by Poursuite editions in France.

In 2015, the National Gallery of Canada (NGC) announced the establishment of the Canadian Photography Institute (CPI)/Institut canadien de la photographie (ICP) in conjunction with David Thomson, a photography collector and chair of the Thomson Reuters Corporation, and ScotiaBank. The CPI will encompass the NGC's legacy collection (established in 1967 by then-curator James Borcoman), the holdings of the Canadian Museum of Contemporary Photography, and donations from the Globe and Mail photographic archive and the Archive of Modern Conflict, a collection of vernacular photographs held by Thomson. The CPI describes its mandate as developing "an accessible collection, active program, research hub, and digital portal for academic and public engagement."

CP: Can you tell us a bit about your accomplishments as director of collections at the Société française de photographie?

LL: I went to the SFP to take charge of the collection and manage the agency. My first success was to draw

attention to the extraordinary wealth of the collection by inviting artists to create new works using the existing images for inspiration. At the time, I took as a model the pioneering approach of the Archive of Modern Conflict in London, whose publications reflected symbiotic relationships between the collection and artists. I was also able to obtain grants that made it possible to initiate the first mass digitization projects at the SFP; among other things, we digitized six thousand autochromes by artists in the collection. Digitizing the SFP's very diverse collections was a thorny challenge, as the supports for the images ranged widely: Niépce's heliographs, for example, had been made on tin plates; Daguerre's daguerreotypes were on copper; the autochromes by the Lumière brothers included potato starch . . . It was extremely stimulating work, and the mechanisms and protocols for taking the shots were different each time. Ten images, however, resisted reproduction; they were heliochromes by Niépce de Saint-Victor, which had been stored since the nineteenth century in a sealed box bearing a label that said, "Do not open, disappears in light." No light, no photograph – even digital. Nevertheless, we managed to digitize Hippolyte Bayard's book of tests, made in 1839, even though the images, barely visible and not fixed, were very sensitive to light.

My greatest honour was certainly, just after I started in the position, to be asked by François Hébel, the director of Les Rencontres, and Rémy Fenzy, the director of the École nationale de photographie (where I had studied twenty years before), to organize

We have inaugurated the PhotoLab, a small space for more experimental exhibitions and staunchly collaborative approaches. [. . .] The idea is to involve and integrate contributions from all kinds of sources and, in a way, to bring gazes together.

a major exhibition during the Festival international de photographie d'Arles, and then to organize four more over the last five years. The SFP is a scholarly non-profit organization with no space or budget for exhibitions, so if we wanted to do things, we had to invent them – find contacts, partners, publishers, and funding. I worked with incredible people from a wide variety of backgrounds, all connected by the same intense passion for photography.

My first exhibition at Arles, in fact, was titled *The SFP collections. A laboratory for first time experiments*, a project that I'd like to reprise. With the help of contributors and young volunteers, we opened the SFP's boxes one by one, completed inventories, and digitized the pieces at the same time as we were preparing the exhibition. We were very lucky to be able to take advantage of the inventorying process to bring images out of the reserves and share them with a variety of publics!

This exhibition became a sort of laboratory on photographic innovation. It enabled me to bring iconic images, such as Daguerre's first daguerreotype, out of the shadows. It also afforded an opportunity to show old photographs not as yellowed images, antiques, but from the angle of their modernity. I am

still completely fascinated by the immense creativity and innovativeness of the pioneers of the fixed image and by all of the formal, aesthetic, scientific, and technical inventions by early photographers. Through a succession of innovations, photography truly began to offer multiple and extremely changeable images. I was surprised to learn, for example, that Léon Foucault was only twenty-five years old when he produced the first microscopic daguerreotypes, in 1844! The same year, he also produced a daguerreotype of the solar spectrum that is exceptionally sublime: an image of light itself, on metal, with Barnett Newman-like bars, almost abstract. At the time, photography was in the full bloom of youth: every experiment was possible, and on every support! In the nineteenth century, photography was not in black and white – those tonalities were ushered in with the instantaneous processes using gelatin silver bromide – but could be in any colour, with pigmentary processes allowing for any attempt, every utopia . . .

The exhibition also displayed the first 3D images, made in Algeria by Ducos du Hauron in the early 1890s. I was happy that this find enabled me to offer a sort of archaeology of the digital. I love these connections. For us, 3D is linked to an American imaginary: 3D films, special effects. So it's fascinating to discover – by wearing glasses that are more or less the same as those used today – that the earliest 3D images were of Berber women, mosques, rooftops, and the Casbah. And in this exhibition we also presented the first remotely transmitted images (transmitted by radio waves), dating from 1907, including

pictures of the Pope. Of course, the Catholic Church always closely monitored all issues related to data communication and transmission.

It was just as exciting to discover the people behind these inventions and how they helped – or didn't – to build their future. The first albumen photograph on glass was made by Niépce de Saint-Victor, Niépce's cousin. He signed his name, in enormous letters, on the frame of the image. Sometimes on the backs of images, and sometimes in sealed envelopes, were notes on patents. In fact, all of these innovations had major industrial and financial implications based on obtaining and applying such patents. And that's not to mention that these inventions were part of history, leaving a legacy to posterity.

We also found documents relating to a very interesting case from the point of view of reception of such innovations. A German applicant, a certain Mr. Bertchold, had submitted a project to a competition, funded by the Duc de Luynes and judged by the SFP, aiming to encourage research on the development of permanent photography processes. Bertchold's entry was rejected on the basis of summary arguments. Thirty years later, it turned out that he had invented a screen system, a sort of pre-offset, that

had become fundamental for photomechanical printing and all nineteenth-century printing processes. On display in the exhibition were images that had been “rejected” or, rather, had “gone unnoticed,” alongside the reasons for their rejection. Finally, the exhibition provided an opportunity to highlight the beauty of the tests and the aesthetic of trials and errors.

CP: You have written a great deal about the history of photography. How would you characterize your general approach to historical studies of photography? And your interest in interdisciplinarity in relation to the history of photography?

LL: I would say that my interest in a transversal and interdisciplinary approach to photography and its history is related to the fact that I am very engaged with connections among things, people, communities, and bodies of knowledge, but also with change, with things that move and make us question ourselves.

I’ve always been fascinated by family pictures, but also by anonymous photographs and by scientific and documentary images – all of those images that were produced primarily with no artistic intentions and yet have aesthetic qualities. I always keep in mind how malleable photography is, how easily it has changed status over the years depending on who is looking at it, and how vernacular practices as much as artists’ practices have modelled our vision and imaginations. I will say that the question of imaginations is central to my approach to images. Bringing together and organizing an anthology of essays on Atget was an amazing experience in this respect. After Atget’s death, all of these authors collectively contributed to making and finally forging his *authorship*. This question of authorship has been woven throughout the history of this photographer’s reception. Was he an artisan or an artist – or both? A producer or an author – or both? The contributors to this anthology discuss at length the permeability of these notions. In fact, photography questions art and also challenges the very notion of the artist. It takes no account of categories and forces us to revise them, to think differently.

CP: How do you plan to transpose this experience and knowledge into your new mandate? What are your main challenges and objectives as director of the CPI?

LL: One of the most important objectives of the CPI is to share its images and collections with as broad a public as possible, while maintaining an intense relationship with Canadian and international photographic communities.

Such sharing takes place, of course, through exhibitions and publications, but also by digitizing documents and putting them online. Currently, the CPI is well positioned to meet these long-term challenges, as its creation was supported by major financial contributions from Scotiabank. The CPI also benefited from the contribution by the founder of the Archive of Modern Conflict, who has already offered unbelievable donations such as the well-known Origins of Photography collection, which we are currently in the process of digitizing.

It seems essential to me that we work with young people. Ottawa is a university city and, and so there

is an interesting pool of researchers. But it is also important that many other people “encounter” our collections. To this end, we offer research grants and regularly organize visits behind the scenes, as well as numerous educational activities and activities for families and school groups. The CPI wants to encourage young historians and exhibition curators, and to invite artists to work with the collections. In this perspective, we have inaugurated the PhotoLab, a small space for more experimental exhibitions and staunchly collaborative approaches involving students and partners from different communities of photography research in the country, as well as independent associations. The idea is to involve and integrate contributions from all kinds of sources and, in a way, to bring gazes together.

The fundamental idea is to contribute to the development of an image culture. More than writing, the reading of images is also something that is learned!

CP: Does the CPI aim to become an increasingly international organization, with collaborations abroad – especially in Europe?

LL: The CPI will continue to circulate its exhibitions in Canada and abroad, but we are definitely encouraging collaborations. Whether they are exhibitions, conferences, or books, we want to work with others, share our collections and ideas, and come up with new joint projects.

I am particularly interested in developing projects beyond the CPI’s walls. For the upcoming edition of the Contact Festival in Toronto, next month, we are mounting an exhibition in the St. Patrick subway station in Toronto titled *Canada in Kodachrome*. We won’t stop at Canada’s borders, as we’ll be developing projects with various countries. We want to open up to all continents. However, our expertise is, of course, Canadian photography and its history. We have just inaugurated the CPI’s third major exhibition, with curator Andrea Kunard: a mosaic of 120 works from the collection recounting forty years of photography in Canada. *Translated by Käthe Roth*

Our thanks to Marie-Maxime De Andrade for transcribing the French version of this interview.

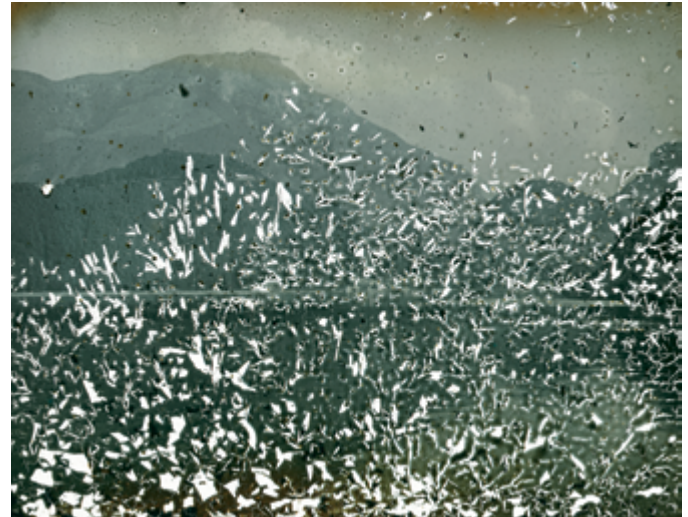
—
Carol Payne, a historian of photography, is an associate professor of art history at Carleton University. She is the author of *The Official Picture: The National Film Board of Canada’s Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971* (McGill-Queen’s University Press, 2013) and co-editor, with Andrea Kunard, of *The Cultural Work of Photography in Canada* (McGill-Queen’s University Press, 2011). <https://carleton.ca/art-history/people/payne-carol/>
—



Robert H. Vance
Portrait of an Unidentified Man in Blue Shirt, c. 1850
daguerreotype avec ajout de couleurs / Daguerreotype with applied colour, 8 × 7 cm, Institut canadien de la photographie du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa Don / Donation «The origins of Photography»



Tessié Du Motay et Maréchal
Portrait de femme, premier essai de phototypie / first trial in collotype, 1866
Collection Société française de photographie, Paris



«Moisissures» extraites du livre *Mold is Beautiful*, paru chez Poursuite Editions, 2015

SUITE DE LA PAGE 106

ainsi proposer une sorte d'archéologie du numérique. J'adore ces connections. Pour nous, la 3D est liée à un imaginaire américain : ce sont les films en 3D, les effets spéciaux. Alors, c'est fascinant de découvrir – à travers des lunettes qui sont sensiblement les mêmes que celles d'aujourd'hui – que les premières images en 3D sont des femmes berbères, des mosquées, des vues des toits et de la Casbah. Cette expo a également été l'occasion de présenter les premières images transmises à distance, datant de 1907, et celles transmises par ondes radio, celle du pape notamment. Car l'Église catholique a toujours suivi de près toutes les questions liées à la communication et à la transmission des données.

C'est aussi passionnant de découvrir les personnages à l'origine de ces inventions et comment ils ont contribué – ou pas – à construire leur postérité. La première photographie à l'albumine sur glace, c'est-à-dire sur verre, est ainsi l'œuvre de Niépce de Saint-Victor, le cousin de Niépce. Sa signature est apposée sur le cadre de l'image, en caractères énormes. On retrouvait de même, au verso des images et parfois sous pli cacheté, des mentions de brevets. Toutes ces innovations comportaient en effet d'importants enjeux industriels et financiers qui reposaient sur l'obtention et la mise en application de tels brevets. Et ce sans parler de l'inscription de ces inventions dans l'histoire, de leur legs à la postérité.

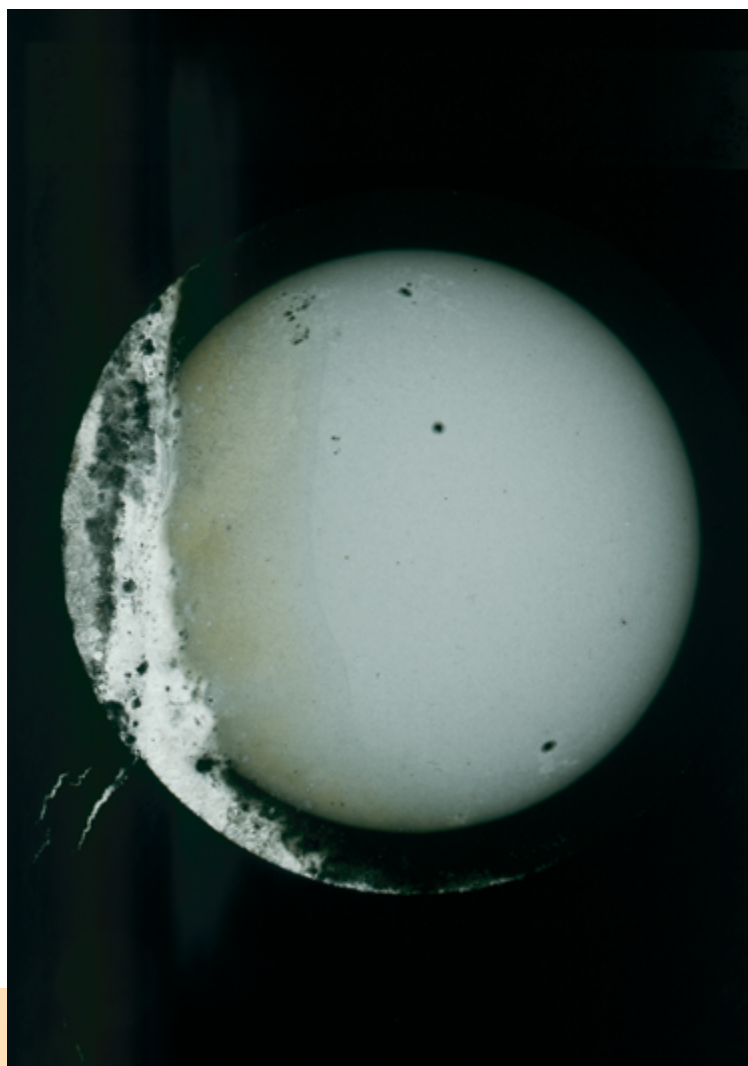
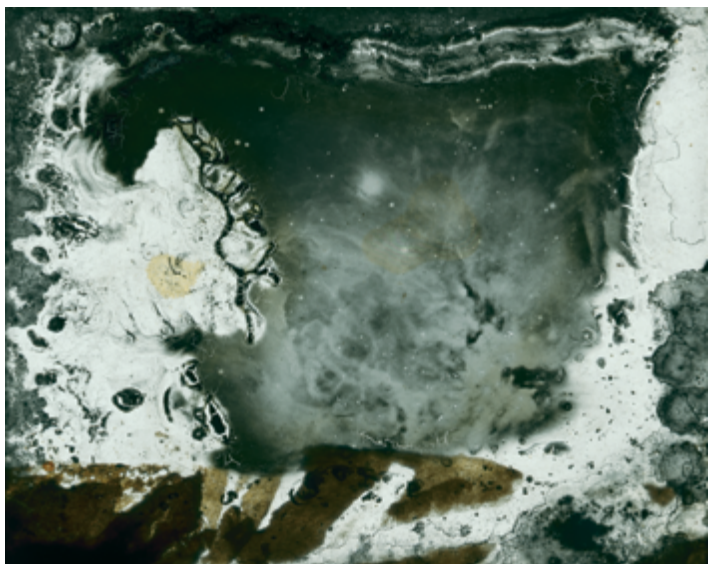
Nous avons également retrouvé des documents relatifs à un cas fort intéressant du point de vue de la réception de telles innovations. Un candidat allemand avait soumis un projet dans le cadre du concours – financé par le duc de Luynes et évalué par la SFP – visant à encourager les recherches pour la mise au point de procédés permanents en photographie. Or, sa candidature avait été éliminée sur la base d'arguments expéditifs. Trente ans plus tard, il s'est avéré que ce monsieur Bertchold avait inventé un système de trame, une sorte de pré-offset, devenu fondamental pour l'impression photomécanique et toute l'imprimerie du XIX^e siècle. L'exposition montrait les images « refusées » ou plutôt « passées inaperçues » côte à côte avec les raisons de leurs rejets. Enfin, elle fut aussi l'occasion de valoriser la beauté des tests et l'esthétique de l'essai et des succès.

CP : Vous avez beaucoup écrit sur l'histoire de la photographie. Comment caractériseriez-vous votre approche générale des études historiques en photographie ? Et votre intérêt pour l'interdisciplinarité en lien avec l'histoire de la photographie ?

LL : Je dirai que mon intérêt pour une approche transversale et interdisciplinaire de la photographie et de son histoire est lié au fait que je suis très attachée aux relations entre les choses, les gens, les communautés et les savoirs mais aussi au changement, à

ce qui bouge et nous fait nous remettre en question. J'ai toujours été fascinée par les photos de famille mais aussi par la photo anonyme et les images scientifiques et documentaires, c'est-à-dire toutes ces images qui ont *a priori* été réalisées sans intention artistique, mais qui ont pourtant des qualités esthétiques. Je garde toujours en tête combien la photographie est malléable et a pu aisément changer de statut au fil des années et des regards, et combien les pratiques vernaculaires modèlent notre vision et nos imaginaires comme ceux des artistes. Je dirai que la question des imaginaires est au cœur de mon approche des images. Réunir et organiser une anthologie de textes sur Atget a été en cela une expérience formidable. Après la mort d'Atget, tous ces auteurs ont collectivement contribué à fabriquer et finalement à forger son *auteurité*. Cette question de l'auteur a traversé toute l'histoire de la réception de ce photographe. Artisan et/ou artiste ? Producteur et/ou auteur ? Les textes que j'ai pu réunir dans cette anthologie disent et répètent la perméabilité de ces notions. En fait, la photographie questionne l'art et interroge aussi la notion même d'artiste. Elle se moque des catégories et nous oblige à les réviser, à penser autrement.

CP : Comment planifiez-vous transposer ces expériences et ces acquis dans votre nouveau mandat ? Quels sont vos principaux défis et objectifs à la direction de l'ICP ?



LL : L'un des plus importants objectifs de l'Institut est de partager ses images et ses collections auprès d'un public le plus large possible, tout en étant en lien intense avec les communautés photographiques au Canada et à l'international.

Un tel partage passe bien sûr par les expositions, les publications, mais aussi par la numérisation et la mise en ligne des documents. L'Institut est actuellement bien positionné pour relever ces défis de longue haleine, alors que sa création est soutenue par d'importants apports financiers de la Banque Scotia. L'Institut a également été établi grâce à la collaboration du fondateur de l'Archive of Modern Conflict, qui a déjà offert à l'Institut des fonds vertigineux tels que la fameuse collection des Origines de la photographie que nous sommes actuellement en train de numériser.

Le travail auprès de la jeunesse m'apparaît essentiel. Ottawa est une ville universitaire et il y a donc sur place un bassin intéressant pour la recherche. Mais il est aussi important que plein d'autres personnes « rencontrent » nos collections. À cette fin, nous offrons des bourses de recherche et organisons régulièrement des visites, notamment des visites en coulisses, mais aussi de nombreuses activités éducatives et d'autres dédiées aux familles ou aux scolaires. L'Institut cherche à encourager les jeunes historiens et commissaires d'expositions comme les artistes travaillant à partir des collections. Dans cette perspective, nous avons inauguré

le Photo Lab, un petit espace voué à des expositions plus expérimentales et à des démarches résolument collaboratives, impliquant des étudiants et des partenaires des différentes communautés de recherche sur la photographie au pays, de même que des associations indépendantes. L'idée est d'engager et d'intégrer des collaborations de tous horizons et en quelque sorte de fédérer les regards.

L'enjeu fondamental est de contribuer au développement d'une culture de l'image. Il n'y a pas que l'écrit ; la lecture des images est aussi une chose qui nécessite un apprentissage !

CP : Est-ce que l'ICP vise à devenir une organisation de plus en plus internationale, avec des collaborations à l'étranger, en Europe notamment ?

LL : L'Institut continuera à faire circuler ses expositions au Canada et à l'étranger, mais encourage surtout les collaborations. Qu'il s'agisse d'expositions, de conférences, de livres, nous voulons travailler avec d'autres, partager nos collections et nos idées et inventer ensemble des projets.

Je suis aussi particulièrement intéressée à développer des projets hors les murs. Pour la prochaine édition du festival Contact à Toronto, en avril prochain, l'Institut propose une exposition dans la station de métro Saint-Patrick de Toronto intitulée « Canada in Kodachrome ». On ne s'arrêtera pas aux

frontières du Canada et l'on développera des projets avec différents pays. Nous avons une volonté d'ouverture vers tous les continents. Cependant, notre expertise est bien sûr la photographie canadienne et son histoire. Nous venons d'ailleurs d'inaugurer la troisième grande exposition de l'Institut dont la commissaire est Andrea Kunard. Cette mosaïque de 120 œuvres de la collection raconte quarante ans de photographie au Canada...

Merci à Marie-Maxime De Andrade pour la retranscription de cet entretien.

—
Carol Payne, historienne de la photographie, est professeure adjointe en histoire de l'art à l'Université Carleton. Elle est l'auteure de *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971* (McGill-Queen's University Press, 2013) et codirectrice avec Andrea Kunard de *The Cultural Work of Photography in Canada* (McGill-Queen's University Press, 2011). <https://carleton.ca/arhistory/people/payne-carol/>
—

Luce Lebart

Institut canadien de la photographie

Une entrevue par Carol Payne



À la fin de 2016, Luce Lebart a été la première personne à être nommée à la direction de l'Institut canadien de la photographie (ICP) du Musée des beaux-arts du Canada. Avant son arrivée à Ottawa, Luce Lebart a été directrice des collections et conservatrice de la Société française de photographie (SFP) à Paris (2011–2016), une institution vouée à la photographie parmi les plus anciennes et appréciées au monde. À la SFP et dans d'autres institutions, elle a instauré des pratiques novatrices de recherche et de mise en exposition, entre autres en réintroduisant des photographies d'archive et des objets photographiques ainsi qu'en reliant les collections historiques à des enjeux en art et dans la société actuelle. En tant qu'historienne de la photographie, Luce Lebart s'intéresse en particulier à la photographie documentaire et scientifique, de même qu'aux techniques et aux procédés photographiques et à leurs liens avec les pratiques artistiques contemporaines. Parmi ses nombreuses publications, mentionnons *Lady Liberty* (Seuil, 2016) et *Les Silences d'Atget* (Textuel, 2016). Elle a organisé des expositions et publié des ouvrages sur l'œuvre d'Hippolyte Bayard (*Tâches et traces*), sur le photographe de la Première Guerre mondiale Léon Gimpel, sur la photographie médico-légale (*Crime Scenes*), sur des photographies historiques d'Égypte (*Souvenirs du Sphinx*) et sur la photographie brésilienne des années 1950 et 1960. En plus de son travail de spécialiste, de commissaire et de recherches dans les archives, elle adore les livres photographiques. L'un de ses plus récents, *Mold is Beautiful*, a été publié en 2015 par Poursuite en France.

En 2015, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) a annoncé la création de l'Institut canadien de la photographie (ICP) / The Canadian Photography Institute (CPI) avec l'appui de David Thomson, collectionneur de photographies et président de la Thomson Reuters Corporation et de la Banque Scotia. L'ICP inclura la collection héritée du MBAC (établie en 1967 par James Borcoman alors conservateur) et les avoirs du Musée canadien de la photographie contemporaine, de même que des dons des archives photographiques du *Globe and Mail* et de l'Archive of Modern Conflict, une collection axée sur la photographie vernaculaire appartenant à David

Thomson. L'ICP décrit son mandat comme étant « de proposer une collection accessible, un programme actif, un pôle de recherche et un portail numérique pour l'engagement pédagogique et public ».

CP : Pouvez-vous nous parler brièvement de vos réalisations à titre de directrice des collections à la Société française de photographie (SFP) ?

LL : Je suis arrivée à la Société française de photographie pour reprendre la collection et gérer l'agence. Mon premier succès a été d'attirer l'attention sur l'extraordinaire richesse de cette collection en invitant des artistes à inventer des nouvelles propositions à partir des images déjà là. J'avais alors comme modèle l'approche pionnière de l'Archive of Modern Conflict à Londres dont les publications reflétaient les symbioses proposées entre leur collection et des artistes. Un autre succès fut d'obtenir des subventions permettant d'initier les premiers chantiers de numérisation de masse à la SFP menant entre autres

Mon intérêt pour une approche transversale et interdisciplinaire de la photographie et de son histoire est lié au fait que je suis très attachée aux relations entre les choses, les gens, les communautés et les savoirs mais aussi au changement, à ce qui bouge et nous fait nous remettre en question.

à la numérisation des 6000 autochromes d'auteurs de la collection. Numériser les collections si diverses de la SFP est un sacré défi, les supports des images étant d'une grande diversité : les héliographies de Niépce, par exemple, sont réalisées sur plaque d'étain, les daguerréotypes de Daguerre sur cuivre, les autochromes des frères Lumière incluent de la féculé de pommes de terre... Le travail était extrêmement stimulant, et les dispositifs et protocoles de prises de vue, à chaque fois différents. Une dizaine d'images ont cependant résisté à la capture : les héliochromies de Niépce de Saint-Victor qui sont restées rangées depuis le XIX^e siècle dans une boîte scellée comportant l'indication « ne pas ouvrir, disparaît à la lumière ». Sans lumière, pas de photographie, même numérique. Pour autant, nous avons réussi à numériser l'album d'essais d'Hippolyte Bayard réalisé en 1839 dont les images, à peine perceptibles et non fixées, craignent énormément la lumière.

Mon plus grand plaisir aura certainement été, à mon arrivée en poste, d'avoir été sollicitée par

François Hébel, le directeur des Rencontres, et par Rémy Fenzy, le directeur de l'École nationale de photographie (où j'ai étudié il y a vingt ans) pour faire une grande exposition pendant le Festival international de photographie d'Arles, puis d'en organiser par la suite quatre autres durant les cinq dernières années. Comme la SFP est une société savante sans but lucratif n'ayant ni lieu d'exposition, ni budget, si nous voulions faire des choses, il fallait les inventer, trouver les contacts, les partenaires, les éditeurs et le financement. J'ai travaillé avec des gens formidables, de tous horizons, tous reliés par cette même intense passion pour la photographie.

Ma première exposition à Arles avait justement comme titre *Un laboratoire des premières fois. Les collections de la SFP*, un projet que je souhaite redévelopper. Avec l'aide de collaborateurs et de jeunes bénévoles, nous avons ouvert une à une les boîtes de la SFP, complété les inventaires, procédé à la numérisation tout en organisant l'exposition. Quel bonheur que celui de mettre à profit le travail d'inventaire pour sortir les images des réserves et les partager avec des publics diversifiés !

Cette expo est devenue une sorte de laboratoire sur l'innovation photographique. Elle m'a permis de sortir de l'ombre des images iconiques, tel le premier daguerréotype de Daguerre. Elle m'a surtout donné l'occasion de montrer la photo ancienne non comme des images jaunies, des antiquités, mais plutôt sous l'angle de leur modernité. Je reste complètement fascinée par l'immense créativité et l'innovation des pionniers de l'image fixe et par l'ensemble des inventions formelles, esthétiques, scientifiques ou techniques des débuts de la photographie. Les innovations se succèdent et la photographie est décidément une image multiple et extrêmement changeante.

J'ai été étonnée d'apprendre, par exemple, que Léon Foucault n'avait que 25 ans au moment où il a produit, en 1844, les premiers daguerréotypes microscopiques ! La même année, il a également réalisé un daguerréotype du spectre solaire qui est sublimissime : une image de la lumière elle-même, sur métal, avec des barres à la Barnett Newman, quasiment abstraite. À cette époque, la photographie était dans sa prime jeunesse : toutes les expérimentations étaient possibles, et sur tous les supports ! Au XIX^e siècle, la photo n'était pas en noir et blanc – ces tonalités arrivent avec les procédés instantanés au gélatino-bromure d'argent –, elle pouvait être de toutes les couleurs, avec des procédés pigmentaires permettant tous les essais, toutes les utopies...

L'exposition a aussi révélé les premières images en 3D, faites en Algérie par Ducos du Hauron au début des années 1890. Je trouvais génial de pouvoir