



Simon Rimaz, *wolfgang-tillmans-silver-installation-vii-installation-view-serpentine-gallery-london-photograph-gautier-de-blonde*, de la série *Exhibition views*, 2013

L'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE – PARTIE 1 – A

Anthologie de textes éditée par Nassim Daghighian

TABLE DES MATIÈRES – L'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	4
INTRODUCTION	7
1. PETITE HISTOIRE DE L'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE	8
A. Les années 1840 à 1980	
L'histoire des modes d'exposition	8
Le format des photographies (années 1840 à 1940)	13
Le 19 ^e siècle. De l'industrie à l'art	16
Le pictorialisme (années 1890 à 1920)	37
Les avant-gardes (années 1910 à 1950)	51
New York : Julien Levy Gallery et MoMA (années 1930 à 1950)	95
Musées sans murs. Spatialisation de la photographie (années 1950)	125
Entre expositions classiques et expérimentations (années 1950 à 1980)	144
Avant la "forme tableau". Le grand format photographique dans <i>Signs of Life</i> (1976)	194
B. Les années 1980 à 2020	→ autre pdf
La forme tableau : autonomie du tableau photographique ou photo-tableau	
Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie	
L'exposition comme œuvre d'art chez Wolfgang Tillmans	
Quelques installations photographiques (années 1980 à 2010)	
La photographie tridimensionnelle et spatialisée (années 1990 à 2020)	
L'artiste iconographe : monteur, archiviste ou astronome (années 2000 à 2020)	
Les constellations photographiques (années 2000 à 2020)	
2. TYPOLOGIE DES FORMES D'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE	→ à venir
3. RÉFLEXIONS – CONSTELLATIONS	→ à venir

En couverture : Simon Rimaz à propos de la série *Exhibition views*, 2013-2014 : " Ces images, trouvées sur internet, partagent toutes la même marque suite à mon intervention. Une cicatrice digitale matérialisant le geste d'effacement en sculpture évanescence et virtuelle. Un jeu en plusieurs strates s'opère dans ces espaces ; de la fine structure de pixels jusqu'aux murs de béton blanc, les volumes subissent cette agression. La surface de l'image se fissure et se projette en elle-même, devenant le sujet central de la scène. Seul le nom du fichier original, utilisé en légende de l'image, est intact et témoigne de la substance perdue de l'image. " Source au 2022 08 02 : http://www.forma-art.ch/files/PORTFOLIO_SIMON_RIMAZ_FINAL

Page suivante : Wolfgang Tillmans : " [...] in the constellations of pictures, I try to approximate the way I see the world, not in a linear order but as a multitude of parallel experiences [...]", interview par Dominic Eichler, "Look, again", *Frieze*, n° 118, octobre 2008, traduction en FR : Nassim Daghighian. Source au 2022 08 02 : <https://www.frieze.com/article/look-again-0>

Publication éditée par Nassim Daghighian, Photo-Theoria, www.phototheoria.ch, février 2024

PDF en ligne : https://www.phototheoria.ch/up/exposition_photographie_1_a.pdf



Wolfgang Tillmans, *Silver Installation VII*, 2009, c-prints uniques, format variable, Serpentine Gallery, Londres, 26.6. – 19.9.2010 ; photographie : Gautier Deblonde

" [...] dans les constellations d'images, je tente de m'approcher de la manière dont je vois le monde, non pas dans un ordre linéaire mais comme une multitude d'expériences parallèles [...]"

Wolfgang Tillmans

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Historique des expositions de photographies

- BOCARD, Hélène, " Les expositions de photographie, 1855-1870 ", *Revue de l'art*, n° 154, 2006 [BCUD B 12489/151-154/2006]
- CHALLINE, Éléonore, *Une histoire contrariée. Le musée de photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, coll. Transbordeur, 2017
- CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins. With photographs by Louise Lawler*, Cambridge, / London, The MIT Press, 1993 ; trad. in *Pictures. S'approprier la photographie*, New York, 1979-2014, Gaëtan Thomas, éd., Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2017, p.69-121 [BCUD USA 37141]
- DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. Nathan Université, 1990, p.250-258 (partie intitulée " La photo-installation et la sculpture photographique ") [BCUD TVA 44863]
- " Exposer la photographie ", *Les Cahiers de la photographie*, n°7, 1982 [BCUD B 15330/5-8/1982]
- " Exposition de la photographie ", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°35, Paris, Centre Georges Pompidou, printemps 1991
- FONT-RÉAULX, Dominique de, " Exposer la photographie ", in *Peinture et photographie. Enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, p.64-83 [BCUR RMB 9547]
- GLICENSTEIN, Jérôme, " Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition ", in " Les expositions à l'ère de leur reproductibilité ", JEANPIERRE, Laurent, KIHM, Christophe, éd., *art press 2*, n°36, février-avril 2015, p.8-14
- KNELMAN, Sara, " L'exposition comme objet et comme image ", in *La vie des choses*, Montréal, Momenta – Biennale de l'image / Bielefeld, Kerber, 2019, p.147-151 [CEPV 772.030]
- LUGON, Olivier, " La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945) ", *Études photographiques*, n°5, nov. 1998, p.97-118 ; en ligne : etudesphotographiques.revues.org/168
- LUGON, Olivier, " Des cheminements de pensée. La gestion de la circulation dans les expositions didactiques ", in " Oublier l'exposition ", *art press spécial*, n°21, Paris, 2000, p.16-25
- LUGON, Olivier, " « Kodakoration ». Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 ", *Études photographiques*, n°16, mai 2005, p.182-197 ; en ligne : etudesphotographiques.revues.org/730
- LUGON, Olivier, " Avant la « forme tableau ». Le grand format photographique dans l'exposition *Signs of Life* (1976) ", *Études photographiques*, n°25, mai 2010, p.6-41 ; en ligne : etudesphotographiques.revues.org/3039
- LUGON, Olivier, " « Musées sans murs » et document. La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 ", *Revue de l'art*, n°175, 2012 – 1, p.27-35 [BCUD B 12489/175-178/2012]
- LUGON, Olivier, " L'exposition d'exposition ", in *Avant l'image : des dispositifs pour voir*, Paris, Les Carnets du Bal n° 6, 2015, p.172-193 [BCUD USA 27486]
- LUGON, Olivier, éd., *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 2012 (en particulier, partie 1: " L'exposition de la photographie ") [BCUD 791.43(082) UPA 87569+1]
- MARTINEZ, Léo, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, thèse en Art et Histoire de l'Art, Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011 ; en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00764966/document>
- MATHIEU, Romain, *Mise en exposition de photographies*, thèse en Photographie – prise de vue, Saint-Denis, École Nationale Supérieure Louis lumière, 2007 ; en ligne : https://phototheoria.ch/b/Mathieu_Romain_2007.pdf
- MAURO, Alessandra, éd., *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014 (intéressant survol de 1839 à 2001) [BCUD 77(091) USB 2100]
- " Le mostre fotografiche ", *RSF – Rivista di studi di fotografia*, Società italiana per lo studio della fotografia, n°6, 2017 ; en ligne : <https://oajournals.fupress.net/index.php/rsf/issue/view/368/134>
- PHILLIPS, Christopher, " The Judgement Seat of Photography ", *October*, n°22, automne 1982, p.27-63 ; traduction française de Claire Brunet : " Le tribunal de la photographie ", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 35, printemps 1991, p.19-47 ; version anglaise originale en ligne : https://phototheoria.ch/b/Phillips_Christopher_1982.pdf
- " Photographie et exposition ", *Transbordeur – photographie histoire société*, n°2, 2018 ; à voir : Rencontre au Jeu de Paume, Paris, 13.2.2018, 87 min. : <https://vimeo.com/259487849>

- RIBALTA, Jorge, éd., *Public photographic spaces. Exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man" 1928 – 1955*, Barcelone, MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008 [BCUD 77.04 UPB 7801]
- ROUBERT, Paul-Louis, " La photographie au salon, utopies et ambitions ", in " Oublier l'exposition ", *art press spécial*, n°21, 2000, p.40-43
- ROUBERT, Paul-Louis, " 1859, exposer la photographie ", *Études photographiques*, n°8, novembre 2000 ; en ligne : etudesphotographiques.revues.org/223
- STANISZEWSKI, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press, 1998 [BCUD OBLA 1286]
- STATZER, Mary, éd., *The Photographic Object 1970*, Oakland, CA, University of California Press, coll. A Simpson Book in the Humanities, 2016
- TAYLOR, Laurie, *The Materiality of Exhibition Photography in the Modernist Era. Form, Content, Consequence*, Londres, Routledge, coll. Routledge History of Photography, 2020 [BCUD USB 12897]
- WESTGEEST, Helen, " Spatial Photographs as Extension of the Photo as Two-Dimensional Image ", in VAN GELDER, Hilde, WESTGEEST, Helen, *Photography Theory in Historical Perspective*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2011, p.142-151

Exposition contemporaine de la photographie (années 2000 à 2020)

- AUGER, Marie, " La photographie tridimensionnelle et spatialisée : examen critique d'un engouement contemporain ", in " Photographies mises en espaces ", *Focales*, n°4, 2020, maj 15.7.2021 ; en ligne : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2601>
- AUGER, Marie, *Les expérimentations photographiques tridimensionnelles et spatialisées : de l'intermédiaire au post-média (1960-2020)*, thèse en Histoire de l'art, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2021 ; en ligne : <https://theses.hal.science/tel-03628659>
- BOULET, Louis, " Exposer la photographie ", *Focales*, n°7, 2023, mis en ligne le 1.6.2023 ; en ligne : <http://journals.openedition.org/focales/1710>
- CAMPEAU, Sylvain, " L'image (si l'on veut) et l'installation ", in " La photographie en vecteur ", *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n°49 - 52, Paris, janvier – juin 2004, p.159-168 [CEPV 774]
- CHABERT, Garance, MOLE, Aurélien, " Artistes iconographes ", *Art21*, n°25, 2009, p.18-27 ; en ligne : <http://www.contenant.net/Artistes-Iconographes.html>
- CHABERT, Garance, MOLE, Aurélien, " Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe ", in MOREL, Gaëlle, éd., *Les Espaces de l'image / The Spaces of the Image*, Montréal, Mois de la Photo, 2009, p.178-189
- CHABERT, Garance, MOLE, Aurélien, éd., *Les artistes iconographes / Artists as Iconographers*, Annemasse, Villa du Parc – centre d'art contemporain / Paris, Empire, 2018
- " Curating Photography ", *Yet*, n°11, juillet 2019 ; extraits en ligne : issuu.com/yetmagazine
- DELBARD, Nathalie, " Le tableau photographique à l'épreuve de l'objet tridimensionnel ", in " La photographie, un art en transition ", DURAND, Régis, HATT, Étienne, éd., *art press 2*, n°34, août-octobre 2014, p.66-73 [BCUD Mag USB 2419] ; en ligne : www.crousel.com
- DELBARD, Nathalie, " Devenirs de l'objet photographique ", in " La photographie. Pratiques contemporaines ", HATT, Étienne, éd., *art press*, hors série, n°52, nov. 2019, p.40-46
- " Les expositions à l'ère de leur reproductibilité ", JEANPIERRE, Laurent, KIHM, Christophe, éd., *art press 2*, n°36, février-avril 2015
- HAREL-VIVIER, Mathieu, *Photographies, abstraction et réalité. L'agencement comme processus artistique*, thèse de Doctorat, Arts plastiques, Université de Rennes 2, 2014 (voir en particulier la partie II) ; en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01127318/document>
- ILLOUZ, Audrey, " L'image située. La photographie *in situ* ", in " La photographie. Pratiques contemporaines ", HATT, Étienne, éd., *art press*, hors série, n°52, nov. 2019, p.75-80
- IMMELÉ, Anne, *Constellations photographiques*, Mulhouse, Mediapop, coll. Ailleurs, n°14, 2015
- IMMELÉ, Anne, " Archives et constellations ", in " Le recours à l'archive ", *Focales*, n°2, 2018, maj 19.07.2021 ; en ligne : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2056>
- IMMELÉ, Anne, " Actualité de la constellation photographique ", in " La photographie. Pratiques contemporaines ", HATT, Étienne, éd., *art press*, hors série, n°52, nov. 2019, p.70-74

- JEANPIERRE, Laurent, " La dialectique de l'art et de l'exposition ", in "Les expositions à l'ère de leur reproductibilité", JEANPIERRE, Laurent, KIHM, Christophe, éd., *art press 2*, n°36, fév.-avr. 2015, p.15-20
- KAYA, Marie, " La photographie comme objet, en marge de la tradition ", in " Photographies mises en espaces ", *Focales*, n°4, 2020, māj 15.7.2021 [en ligne : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2618>]
- LE GALL, Guillaume, éd., " Avant l'image, les dispositifs pour voir ", *Les Carnets du Bal*, n°6, Paris, Le Bal / Textuel / Centre National des Arts Plastiques, octobre 2015 [BCUD USA 27486]
- LUGON, Olivier, " Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie ", in " La photographie, un art en transition ", DURAND, Régis, HATT, Étienne, éd., *art press 2*, n°34, août-octobre 2014, p.80-86 [BCUD Mag USB 2419]
- MAKDA, Sarah, " Organiser une expo photo ", Paris, Eyrolles, 2010 (petit guide pratique) [CEPV 774]
- MÉAUX, Danièle, " La mise en œuvre de la photographie dans les dispositifs de type scénographique ", in LAHUERTA, Claire, éd., " L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie ", *Figures de l'art*, n°18, 2010, p.157-169 [BCU XA 764/18]
- MÉAUX, Danièle, " L'image installée : une alternative au grand format (à propos de *Nantes-Pornic* d'Emmanuel Pinard) ", in " Pratiques artistiques intermédiaires ", *Publiforum*, n°29, 2018 ; en ligne : <http://www.publiforum.farum.it/index.php/publiforum/article/view/296>
- MOREL, Gaëlle, éd., *Les Espaces de l'image / The Spaces of the Image*, Montréal, Mois de la Photo, 2009 (avec notamment un essai de Garance Chabert et Aurélien Mole) [BCUD UPB 12813]
- PAQUET, Suzanne, " Relations réflexives. Mobilités et espaces photographiques ", in " Photographies mises en espaces ", *Focales*, n°4, 2020 ; en ligne : <http://journals.openedition.org/focales/632>
- PARCOLLET, Remi, éd., *Photogénie de l'exposition*, Paris, Manuella, 2018
- PARCOLLET, Remi, " Figures du photomural exposé ", in "Les expositions à l'ère de leur reproductibilité", JEANPIERRE, Laurent, KIHM, Christophe, éd., *art press 2*, n°36, février-avril 2015, p.48-54
- PARCOLLET, Remi, " La photographie de vue d'exposition, outil critique ? ", in " L'art en images, images de l'artiste ", *art press 2*, n°24, février- avril 2012, p.99-103
- " Photographies mises en espaces ", *Focales*, n°4, printemps 2020 (avec des articles de Marie Auger, Marie Kaya, Ariane Maugery, Suzanne Paquet, Françoise Parfait, Patrick Nardin, Chiara Rubessi et Claire Ducresson-Boët) ; en ligne : <https://journals.openedition.org/focales/527>
- " La photographie. Pratiques contemporaines ", HATT, Étienne, éd., *art press*, hors-série, n°52, nov. 2019 (avec des articles d'Anne Immelé, Nathalie Delbard et Audrey Illouz)
- RASTENBERGER, Anna-Kaisa, SIKKING Iris, éd., *Why exhibit? Positions on Exhibiting Photographies*, Amsterdam, Fw:Books, 2018 ; en ligne: https://taju.uniarts.fi/bitstream/handle/10024/7182/Why_exhibit.pdf
- RASTENBERGER, Anna-Kaisa, SIKKING Iris, éd., *Why exhibit? vol. 2 On Curating Photography*, Amsterdam, Fw:Books, 2024
- "Spaces for art / Espacios del arte", *Exit*, n°9, février – avril 2003

INTRODUCTION

À propos...

Cette publication en ligne sur l'exposition de la photographie est une modeste introduction à un vaste thème. Elle donne la priorité à de multiples exemples présentés par des vues d'exposition et à des extraits de textes importants qui ne sont pas toujours facilement accessibles. Ce dossier thématique contient principalement des textes en français, alors qu'il existe une importante documentation dans d'autres langues ; plusieurs références supplémentaires seront citées en note. Il s'agit d'une invitation à aller voir plus loin si l'on souhaite approfondir un sujet ou un autre.

Le choix des textes de cette anthologie vise à permettre une compréhension des relations entre mise en espace et discours – entre les modalités d'exposition et leurs contenus – afin de saisir leur portée idéologique dans un contexte historique donné : l'exposition de la photographie est ainsi située ; elle est révélatrice d'une conception du médium et d'une certaine vision du monde.

Des historiens de la photographie, en particulier Olivier Lugon, des critiques d'art, des commissaires d'exposition, voire des photographes comme Mathieu Harel-Vivier ou Léo Martinez, auteurs de thèses intéressantes sur le sujet, seront des guides pour la partie 1 de cette publication. Après un rapide survol de l'histoire de l'exposition de la photographie (années 1840 à 1980), nous aborderons plus en détail les formes contemporaines de mise en espace dès les années 1980.

Pour accompagner certaines vues d'expositions contemporaines, les propos des photographes seront cités afin de mieux appréhender leur manière de présenter leurs images en fonction de leur démarche artistique. Quelques entretiens avec des artistes seront proposés dans la partie 2.

Dans la partie 3, je suggère des pistes de réflexion d'ordre plus philosophique en rapport avec les constellations ou assemblages de plusieurs images, en particulier autour des notions de montage et d'allégorie. Cette section contient des textes qui ne traitent pas nécessairement de l'exposition mais qui établissent notamment des liens avec l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg ou avec le montage de film(s), afin de réfléchir à la notion d'une "connaissance par le montage" d'images. Il s'agit d'une démarche heuristique, d'une méthode pour penser autrement notre rapport au monde, à l'imaginaire, à la mémoire et à l'Histoire, comme le propose Georges Didi-Huberman dans plusieurs ouvrages et par le biais d'expositions dont il est le commissaire.

Nassim Daghighian

Historienne de l'art et critique

L'exposition comme médium

" Qu'elles fondent leur périodisation sur les techniques, les styles, les auteurs ou le plus souvent sur le mélange de tout cela, les histoires de la photographie se donnent prioritairement comme histoires de la production des images. Pourtant, autant qu'un moyen de création de vues nouvelles, la photographie s'avère outil de reproduction, de diffusion et de monstration de clichés déjà faits : son histoire pourrait tout autant être écrite comme celle des images *montrées*, de leur constante remise en jeu dans des circuits et des espaces changeants, réutilisations instaurant à chaque fois une forme de recréation.

Pour s'en tenir au seul cas de l'exposition, les mutations des codes d'accrochage au fil des décennies révèlent, bien plus que quelques afféteries décoratives ou variations périphériques à l'« image en soi », de profonds déplacements dans la définition même du médium. Le rapport de la photographie à la cimaise s'avère en effet d'une extrême complexité et versatilité. Il est l'enjeu de constants ajustements entre les logiques concurrentes de la conservation et de l'exhibition, de la répétition illimitée et de l'événement singulier, de la profusion et de la concentration – autant de tensions qui favorisent une extraordinaire variété de solutions scénographiques. "

Olivier Lugon

" Après la forme tableau. L'exposition contemporaine de la photographie ", in " La photographie, un art en transition ", DURAND, Régis, HATT, Étienne, eds., *art press* 2, n°34, août-octobre 2014, p.80-86, citation p.80

1. PETITE HISTOIRE DE L'EXPOSITION DE LA PHOTOGRAPHIE

Il existe, selon Jérôme Glicenstein, trois manières d'aborder l'histoire des expositions d'art :

" La première, qui est aussi la plus prévisible, s'intéresse aux artistes et à la manière dont leurs œuvres ont été présentées dans différents contextes. La deuxième, qui en est en partie une variante, s'intéresse aux démarches des conservateurs, critiques, commissaires, curateurs * ou scénographes qui les ont mises en scène. La troisième, plus complexe, plus impalpable et plus difficile à retracer, s'intéresse à la circulation du sens dans les expositions : à la manière dont un discours a été produit, a été transformé par ses conditions de mise en espace et a été reçu (ou pas)."

Jérôme Glicenstein

" Quelques questions posées par l'histoire de l'exposition ", in "Les expositions à l'ère de leur reproductibilité", JEANPIERRE, Laurent, KIHM, Christophe, éd., *art press* 2, n°36, février-avril 2015, p.8-14 ; citation p.9-10

* La distinction entre commissaires et curateurs est apparue progressivement ces dernières années. Elle concerne surtout le contexte français et vise à séparer le travail des organisateurs d'expositions grand public (les commissaires) de celui des spécialistes d'art contemporain (les curateurs).

A. Les années 1840 à 1980

L'histoire des modes d'exposition de la photographie

" L'histoire des modes d'exposition de la photographie, de ses formes d'accrochage et de scénographie a attiré l'attention des chercheurs dès les années 1980, en particulier à travers les études pionnières de Christopher Phillips aux États-Unis et d'Ulrich Pohlmann en Allemagne¹. Le sujet n'en demeure pas moins un large champ à défricher, tant sont nombreuses les manifestations encore à explorer, les conventions d'accrochage à interroger, et tant ont été riches les solutions adoptées depuis cent cinquante ans – une diversité insoupçonnée à visiter les expositions de ces dernières décennies. L'avènement de la photographie dans l'institution artistique depuis une vingtaine d'années [1985] s'est en effet joué à travers la prédominance d'un unique modèle de présentation, popularisé notamment par le MoMA (des images soigneusement séparées l'une de l'autre, isolées par un cadre, accrochées à hauteur des yeux, à plat sur un mur apparemment plein et de couleur unie), et du coup sur le refoulement d'un siècle d'expérimentations et d'innovations d'une infinie variété, une liberté d'invention bien supérieure à la présentation picturale, où les modes d'accrochage sont restés jusqu'à aujourd'hui beaucoup plus unitaires et codifiés. Par sa propre souplesse matérielle – une photo n'a ni corps, ni poids, ni facture, elle peut être agrandie, rétrécie, projetée, inversée, dédoublée, suspendue, collée de multiples façons –, mais surtout par son absence d'aura, le fait d'avoir été longtemps une image sans valeur, elle a pu être traitée avec beaucoup plus de légèreté et d'inventivité que les médias arrivés. Elle est ainsi devenue l'allié le plus sûr et l'agent le plus fécond de cet art central du 20^e siècle qu'a été la scénographie d'exposition, l'accompagnant et le stimulant dans toute l'étendue de ses apports, bien au-delà des manifestations proprement artistiques ou photographiques – des présentations commerciales aux pavillons de propagande, des expositions didactiques à celles d'architecture, de tourisme ou de science. Il apparaît d'autant plus incompréhensible que ce qui devrait être l'un des motifs de gloire du médium, ce foisonnement dans les propositions de renouvellement des dispositifs de monstration, soit aujourd'hui effacé des mémoires comme autant de vulgaires bricolages d'avant la reconnaissance artistique et l'entrée au musée.

Non seulement la photographie est un sujet d'étude déterminant pour faire l'histoire du médium exposition au 20^e siècle, mais à l'inverse l'exposition constitue un élément clé de l'histoire de la photographie. S'intéresser à la périphérie des images plutôt qu'à leur "contenu", se mettre à étudier la couleur des murs et la nature des fixations n'est pas se cantonner à un aspect marginal par rapport à ce qui serait la "vraie" histoire de la photographie. On le sait bien pour ce qui est de sa publication – du poids de la mise en pages, de la légende, du commentaire –, le sens d'un cliché n'est pas seulement dans ce qu'il contient, mais aussi dans ce qui l'entoure et en façonne la réception : cela vaut tout autant pour la gestion du mur et de l'espace.

En particulier s'agissant de sa reconnaissance comme art, la question de l'exposition a dès le départ constitué un enjeu stratégique presque existentiel pour les photographes². Autant, en effet, il est difficile d'imaginer, en Occident en tout cas, une peinture qui ne soit pas d'art (la seule vision d'un carré de toile coloré d'une pâte séchée m'affirme que cet objet est là pour réclamer ma

contemplation), autant la photographie, par l'hétérogénéité de ses usages, se refuse à cette suggestion d'immanence de l'œuvre d'art et doit *produire* ce statut artistique par l'organisation de son contexte de présentation. L'évolution des modes d'accrochage ne traduit donc pas de superficielles variations ornementales autour d'un objet, la photographie, qui resterait toujours la même ; ces différences construisent des distinctions de fond dans la signification et la valeur des images.

Très tôt, les photographes ont travaillé avec l'intuition de cette ductilité fondamentale de leurs tirages. Depuis la fin du 19^e siècle jusqu'aux années 1960, c'est en tout cas un propos récurrent des magazines spécialisés que d'affirmer qu'en photographie, bien plus qu'en peinture, l'accrochage peut *faire* une image, peut anéantir l'impact d'un bon cliché ou transformer les épreuves les plus moyennes en œuvres de qualité – comme si la création d'une photographie ne cessait de se rejouer dans son exhibition.

Si ce pouvoir d'un discours de la présentation reconnu et assumé par les photographes marque toute l'histoire du médium, celle-ci est néanmoins traversée par une partition structurelle majeure. D'un côté, l'essentiel de ces cent cinquante ans d'exposition a consisté à présenter sur le mur des images non conçues pour cette situation et s'y retrouvant uniquement au prix d'un déplacement, une transformation de fait, fût-elle invisible, par ce passage à la verticalité de la cimaise. La plupart des grandes manifestations du 20^e siècle ont fonctionné sur ce principe : de *Film und Foto* en 1929 à *Photographer's Eye* en 1964, en passant par *The Family of Man* en 1955, le mur accueille des clichés produits prioritairement pour la page imprimée. Et il n'est guère que deux périodes ayant fait exception et pour lesquelles on peut véritablement parler de photographie d'exposition, soit une photographie dont la destination première est la cimaise et dont la forme publiée ne serait qu'un état impur et dégradé : c'est le tournant du 20^e siècle, avec le pictorialisme, et celui du 21^e siècle, depuis les années 1980, avec l'entrée de la photographie dans le marché de l'art contemporain [en particulier comme " tableau photographique " ; cf. " forme tableau " (partie 1B)]. Cette soumission de la photographie aux canons de l'exposition d'art a souvent été identifiée à une subordination exclusive au modèle du peintre, instance prééminente dans la recherche d'une légitimité artistique. " [...]

Olivier Lugon

" « Kodakoration ». Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 ", *Études photographiques*, n°16, mai 2005, p.182-197 ; cit. p.183-185 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/730>

1. Christopher Phillips, "The Judgement Seat of Photography", *October*, n°22, automne 1982 (traduction française : " Le tribunal de la photographie ", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 35, printemps 1991). Parmi les nombreuses publications de Ulrich Pohlmann sur le sujet, voir notamment " 'Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe'. Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus ", *Fotogeschichte*, vol. 8, n° 28, 1988 ; " 'Harmonie zwischen Kunst und Industrie'. Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868) ", in *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, éd. Bodo von Dewitz et Reinhard Matz, cat. exp., Cologne, Agfa Foto-Historama, Cologne/Heidelberg, éd. Braus, 1989 ; *Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina-Bilderschauen 1950-1980*, cat. exp., Cologne, Historisches Archiv der Stadt Köln, 1990.

2. Sur l'obsession du Salon comme structure primordiale de légitimation chez les praticiens des années 1850, voir Paul-Louis Roubert, " 1859. Exposer la photographie ", *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000.

Les espaces discursifs de la photographie. Document d'archive ou œuvre d'art ?

" Et la photographie, dans quel espace discursif opère-t-elle ? Le discours esthétique en se développant au 19^e siècle s'est de plus en plus organisé autour de ce que l'on pourrait appeler l'espace d'exposition. Qu'il s'agisse de musée, de salon officiel, de foire internationale ou d'exposition privée, cet espace était constitué pour une part de la surface continue du mur – un mur de plus en plus exclusivement conçu pour exposer de l'art. Mais par-delà les murs de la galerie, l'espace d'exposition pouvait se présenter sous bien d'autres formes, comme par exemple sous celle de la critique, qui est d'un côté le lieu d'une réaction écrite à la présence des œuvres dans ce contexte spécifique, et d'un autre celui implicite du choix (inclusion ou exclusion) où tout ce qui est exclu de l'espace d'exposition se trouve marginalité sur le plan du statut artistique. Étant donné sa fonction de support matériel de l'exposition, le mur de la galerie devint le signifiant d'inclusion et peut donc être considéré comme étant, par lui-même, une représentation de ce que l'on pourrait appeler « l'expositivité » ; comme étant ce qui se développait alors comme le vecteur fondamental d'échange entre artistes et commanditaires dans la structure en pleine évolution de l'art au 19^e siècle. Puis, dans la seconde moitié du siècle, la peinture, en particulier la peinture de paysages [notamment l'Impressionnisme], réagit avec son propre système de représentations correspondant. Elle se mit à intérioriser l'espace d'exposition (à savoir le mur) et à le représenter. [...]

Il va sans dire que la constitution de l'œuvre d'art en tant que représentation de son propre espace d'exposition est en fait ce que nous appelons l'histoire du modernisme. C'est pour cela qu'il est aujourd'hui passionnant de regarder les historiens de la photographie intégrer leur médium à la logique de cette histoire. Car si on se demande une fois encore dans quel espace discursif fonctionne la photographie originale de O'Sullivan [une vue topographique] [...], on ne peut que répondre : celui du discours esthétique. Et si l'on se demande alors ce qu'elle représente, force est de répondre qu'à l'intérieur de cet espace, elle devient une représentation du plan d'exposition, de la surface du musée, de la capacité de la galerie à ériger en art l'objet qu'elle choisit de montrer. [...]"

" En décidant que la place de la photographie du 19^e siècle était dans les musées, que l'on pouvait lui appliquer les genres du discours esthétique, et que le modèle de l'histoire de l'art lui conviendrait fort bien, les spécialistes contemporains de la photographie sont allés beaucoup trop vite en besogne. [...] ils ont déterminé qu'il était possible d'appliquer à l'archive visuelle d'autres concepts fondamentaux du discours esthétique. [...]"

" Tout ce qui a été avancé ici à propos de la nécessité d'abandonner, ou au moins de soumettre à une critique sérieuse, les catégories dérivées de l'esthétique telles que celles d'auteur, d'œuvre et de genre (comme c'est le cas du paysage), revient bien entendu à essayer de maintenir la photographie ancienne dans son statut d'archive et à demander que l'on examine cette archive de manière archéologique comme Foucault nous en a fourni à la fois la théorie et l'exemple.* "

Rosalind Krauss

" Les espaces discursifs de la photographie " [1982], in *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 37-56 ; citations p.38-39, 46, 53 ; texte original : " Photography's Discursive Spaces: Landscape/View ", *Art Journal*, Vol. 42, N° 4, Winter, 1982, p. 311-319 ; en ligne : <http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/iklichfall13t/files/2013/09/Krauss.pdf>

* Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969

Walter Benjamin : L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

La critique postmoderne américaine des années 1970-1990 qui s'est intéressée à la photographie – en particulier Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Craig Owens ou Christopher Phillips, dont les essais sont publiés, entre autres, dans la revue *October* – se réfère souvent à deux essais célèbres de Walter Benjamin (1892-1940, DE) : " Petite histoire de la photographie " (1931) et " L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique " (1935/1939). * Dans ce dernier essai, Walter Benjamin fait appel à des termes, certainement inspirés de ses lectures (Karl Marx, G.W.F. Hegel, etc.), qui intéressent tout particulièrement les critiques d'art postmodernes lors de leur analyse des discours sur la photographie et de son entrée dans les musées et les collections.

Selon Benjamin, la " valeur d'usage " (*Gebrauchswert*) originelle et première de l'œuvre d'art est rituelle, religieuse, c'est sa " valeur culturelle " (*Kultwert*). L'œuvre d'art possède une " aura " liée à son unicité (*Einzigkeit*), son " ici et maintenant " (*hier und jetzt*), son authenticité (*Echtheit*).

Ces caractéristiques de l'original sont perdues dans la copie, qu'il s'agisse de la reproduction mécanique d'une œuvre d'art ou d'une œuvre d'art techniquement reproductible, comme le film. Au 19^e siècle, la lithographie, la photographie puis le cinéma font ainsi entrer l'œuvre d'art dans une nouvelle époque, celle de sa reproductibilité technique, lui faisant perdre son aura.

La valeur culturelle de l'œuvre d'art est remplacée par sa " valeur d'exposition " (*Ausstellungswert*) à l'usage des masses (par ex. les Expositions universelles), de même qu'à sa valeur d'usage originelle et première (le culte) se substitue une valeur d'usage marchande donc une " valeur d'échange " (*Tauschwert*) : l'œuvre d'art est vendue aux enchères ou par les marchands d'art ; elle entre dans les collections privées ou publiques (valeur culturelle).

Comme le note Olivier Lugon dans *Exposition et médias* **, il s'établit au 20^{ème} siècle une tension entre valeur d'exposition (le mur, le musée, l'espace public) et valeur d'échange (l'album, la collection, l'archive, l'espace privé) dans le processus complexe de légitimation de la photographie comme art qui vise à réduire les usages multiples du médium (toute photographie appliquée : document, média de masse, etc.) en faveur d'une valorisation exclusivement esthétique (la valeur culturelle).

Nassim Daghighian

* Walter Benjamin, " Petite histoire de la photographie ", in BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.295-321 et " L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique " [1939], in BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, Paris, Folio, coll. essais, 2000, p.269-316

** Olivier Lugon, " Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 " → voir l'extrait cité p.13.

→ Voir des extraits de " L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique " dans la partie 3 "Réflexions – Constellations"

La dialectique de l'art et de l'exposition

" Pour comprendre la croissance sans précédent du nombre et de la diversité des expositions artistiques, il faut s'appuyer sur une généalogie qui va au-delà des histoires dominantes du *curating* ou de l'exposition. Walter Benjamin a ici ouvert la voie en élargissant notre conception des pratiques d'exposition et en montrant que la relation entre art et exposition n'a rien de naturel puisqu'elle est un produit du capitalisme industriel.

« Entre 1850 et 1890, les expositions ont pris la place des musées. Comparer les bases idéologiques des deux phénomènes.¹ » Cette brève notation programmatique de Walter Benjamin dans son *Livre des Passages* n'a pas perdu de son actualité. Certes, les expositions, plutôt que des adversaires des musées, sont désormais des ingrédients nécessaires à leur existence. Et le terme d'« expositions » employé par le philosophe allemand évoque en réalité les expositions industrielles ou universelles plus que les expositions d'art. Mais l'intuition de Benjamin rappelle toutefois qu'à l'instar de ce qui a lieu dans la période actuelle, la deuxième moitié du 19^e siècle vit se développer à la fois les expositions et les musées suivant deux logiques différentes, voire antagonistes.

Pour saisir cette tension entre les deux phénomènes, il ne suffit pas d'opposer l'exposition à la collection, ou bien l'éphémère de la mode au patrimoine durable. C'est que le terme même d'exposition porte en lui-même un principe étranger à l'art. Il apparaît dans la langue française au 16^e siècle comme « action de présenter, d'étaler, de mettre à vue (des marchandises)² ». Ce sens est conservé jusqu'au 19^e siècle, en particulier avec l'apparition des grands magasins et de leurs « nouveautés ». Mais il se diversifie aussi à la même période en désignant à la fois les présentations publiques de produits agricoles et de biens manufacturés et celles des œuvres d'art. En France, le terme n'a d'ailleurs été couramment employé pour ce dernier type de créations qu'à partir des années 1810-1820, à l'occasion du Salon. Et il faut attendre encore plus d'un siècle pour qu'on parle d'un artiste « faisant » une exposition. L'histoire du mot témoigne donc d'une application tardive de ce dernier à l'art. Elle suggère aussi que l'interrogation sur les similitudes et les différences entre expositions marchandes et artistiques n'est pas nouvelle. Centrale dans certains fragments du *Livre des Passages*, elle est en réalité présente dès le premier essor des expositions artistiques.

Les historiens et les théoriciens qui s'intéressent aujourd'hui à l'exposition artistique négligent cette généalogie inscrite dans les deux derniers siècles. L'histoire du *curating* fait souvent remonter ses origines à la figure d'Harald Szeemann dans les années 1960, dans le cadre d'un raisonnement essentiellement professionnel³. D'autres récits soulignent l'antériorité de certains artistes des avant-gardes historiques dans la mise en œuvre d'une théorie et d'une pratique de l'association et de la spatialisation des œuvres⁴. Dans cette diversité des attributions existant à propos de l'art de l'exposition se rejoue d'ailleurs souvent une lutte entre artistes et commissaires. Mais, quelles que soient leurs divergences, tous ces récits des origines partent d'un présupposé commun : celui d'une existence toujours déjà donnée de l'exposition comme mode d'existence des œuvres. Comme le suggère Benjamin, une telle représentation est erronée. Elle reconduit la mythologie moderne d'une autonomie de l'art qui, depuis la fin du 18^e siècle, a été l'idéologie nécessaire au développement de la sphère artistique et des courants qui l'ont traversée. Mais elle interdit de se demander comment les pratiques d'exposition ont rencontré l'art et comment l'exposition artistique est devenue possible. "

[...]

" Ainsi rapportée, l'histoire des expositions artistiques demeure toutefois limitée dans la mesure où elle est encore centrée sur un champ artistique dont elle présuppose une autonomie déjà réalisée à l'orée de la modernité. La perspective généalogique esquissée par Benjamin vise, au contraire, à s'intéresser aux ascendances multiples, y compris extra-artistiques, de l'exposition artistique.

Exposition et esthétisation

Pour Benjamin, en effet, une impulsion décisive pour l'essor des expositions artistiques dans la seconde moitié du 19^e siècle provient des expositions industrielles et universelles. Les premières sont nées avec la Révolution française. Quant aux secondes, elles datent, comme on sait, du milieu du 19^e siècle. Dans ce contexte, écrit-il, « l'art crée un cadre où la valeur d'usage passe au second plan⁸ ». L'enjeu de la présence des œuvres d'art à côté des réalisations agricoles et industrielles et des chefs-d'œuvre de l'ingénierie est de dévaloriser l'utilité et la fonctionnalité des objets tout en esthétisant une grande variété des productions modernes. Le développement de l'industrialisation autorise en effet, au fil du siècle, une libération croissante des « formes plastiques [vis-à-vis] de la tutelle de l'art⁹ ». L'art n'est plus seulement présent dans les œuvres d'art. Et l'art de l'exposition déborde largement les expositions d'art. Voilà pourquoi, suggère encore Benjamin, le musée devient progressivement, entre 1850 et 1890, un refuge pour les œuvres et leur exposition¹⁰.

À l'extérieur, dans les expositions industrielles et l'espace public des passages ou des grands magasins, les œuvres et la facture artistiques contribuent à une esthétisation de la sphère productive. À l'intérieur, les musées et les collections privées restaurent l'aura de l'art face aux risques de la surexposition et de la contamination par le monde de l'utilité et du marché.

L'originalité de Benjamin a été de montrer que ces deux mouvements, d'extériorisation et d'intériorisation de l'art, d'efflorescence des expositions et de multiplication des musées et des collections, bien avant de se rapprocher, ont été, d'une part, solidaires l'un de l'autre et, d'autre part, consubstantiels au développement du capitalisme industriel et marchand, en particulier dans les grandes métropoles. Originellement, l'exposition d'art moderne a donc deux faces et deux fonctions opposées : l'une d'esthétisation ou de transfert symbolique, dont le modèle est la vitrine d'éléments hétérogènes ; l'autre d'auratisation ou d'accumulation symbolique, dont une figure parmi d'autres serait par exemple le tabernacle. Telle est la véritable dialectique de la valeur culturelle (ou rituelle) et de la valeur d'exposition, qui ne saurait donc être résumée, comme c'est souvent le cas, au seul récit d'une perte de puissance des œuvres¹¹.

Une autre analyse des pratiques d'exposition ?

Quel intérêt recèle cette généalogie alternative de l'exposition artistique ? D'abord, elle ouvre le spectre de l'enquête historique bien au-delà du monde de l'art. Écrire l'histoire des expositions doit passer par une reconstitution des pratiques des expositions universelles, mais aussi des salons professionnels, des vitrines de magasins ou de design des grands centres commerciaux, et par leur comparaison systématique avec les opérations de l'exposition muséale ou artistique. Dans les appariements, les scénographies, les parcours, elle invite aussi à distinguer des actes d'auratisation de gestes d'esthétisation. La perspective benjaminienne brise ensuite la fiction d'une autonomie, même relative, des pratiques d'exposition et de création artistique, fiction qu'elle réintroduit dans une économie symbolique plus large des objets et de la production matérielle à l'intérieur du capitalisme et des métropoles.

Enfin, cette perspective permet d'éviter le présentisme des évaluations actuelles qui doutent que les pratiques artistiques, et plus encore celles de l'exposition, puissent désormais échapper aux logiques marchandes. Pour Benjamin, l'art et sa puissance éventuelle ne sont pas par nature récupérés ni désamorçés par les expositions, en particulier par les expositions de marchandises : l'art a toujours deux caractères, l'un cynique et l'autre utopique. Le poids de l'un ou l'autre de ces traits dépend des conditions de sa pratique et de sa réception. La tâche première d'une critique sociale de l'art et des expositions n'est plus alors de dénoncer avant tout leur marchandisation croissante, comme si les expositions marchandes et artistiques avaient été dissociées avant d'être confondues. Proposer une analyse de l'exposition artistique implique de restituer la dialectique de l'art et de l'exposition, non pas en cherchant comment une exposition altère un art considéré comme pur ou en se demandant, à l'inverse, si l'art peut sauver l'exposition, mais en établissant dans quels cas la logique de l'exposition travaille pleinement la création artistique et, réciproquement, en repérant les situations où l'art s'infiltrerait au sein même des pratiques d'exposition. "

Laurent Jeanpierre

"La dialectique de l'art et de l'exposition", in "Les expositions à l'ère de leur reproductibilité", JEANPIERRE, Laurent, KIHM, Christophe, éd., *art press 2*, n°36, février-avril 2015, p.15-20 ; citations p.15-16, 19-20

1. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du 19^e siècle. Le Livre des Passages*, Cerf, 2000, troisième édition, p. 425.
2. *Coutumes de la Chatellenie de Lille*, dans *Nouveau Coutumier Général*, t. 2, p.924, cité dans *Le Trésor de la langue française*, vol. 8.
3. Voir, entre autres, Hans Ulrich Obrist (éd.), *A Brief History of Curating*, JRP | Ringier, Les Presses du Réel, 2008.
4. Pour une synthèse récente sur ce thème, voir Julie Bawin, *L'Artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Éditions des archives contemporaines, 2014.
8. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 39.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 53.
11. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), *Œuvres III*, Gallimard, « Folio essais », 2000.

Le format des photographies (années 1840 à 1940)

De la page au mur, du privé au collectif. Entre collection et exposition

"Telle que pensée par ses inventeurs, la photographie s'inscrit dans une tradition d'images de consommation essentiellement privée, à l'instar de la gravure, que Nicéphore Niépce prend pour modèle, ou de l'illustration de livre, dont [William] Henry Fox Talbot fait le sien. Sa taille ne dépasse pas celle d'une feuille de papier, son terrain d'accueil privilégié est moins le mur que l'album ou le volume relié, voire des lieux de conservation plus intimes encore, tels que le coffret ou la broche, son mode de consommation moins l'exhibition publique que la consultation individuelle occasionnelle. D'emblée marquée par le régime du document et de l'archive, elle émerge comme pure image de collection : on l'acquiert pour la conserver, puisqu'elle est capable de faire entrer tous les objets du monde dans un système de thésaurisation et de comparaison généralisé, mais on peine à l'exhiber. Elle exige pour cela un examen trop rapproché ; petite et grise, elle « tient » mal le mur ; sa surface même, fragile et sensible à la lumière, tend à se dégrader dès lors qu'elle est offerte au regard¹.

L'exposition n'en constitue pas moins un enjeu stratégique essentiel pour les photographes du 19^e siècle, qui dans leur quête de légitimité artistique, ne semblent guère envisager une quelconque reconnaissance officielle sans l'accession aux espaces et aux modes de présentation de la peinture². Cette conquête de la cimaise est conditionnée par de multiples facteurs : l'appropriation de codes picturaux dans les formes, les motifs ou l'encadrement, la stabilisation chimique des épreuves, mais aussi l'indispensable agrandissement des formats. Celui-ci implique néanmoins un changement important dans le mode de production des images, un déplacement de la duplication par contact direct, sur le modèle de la gravure, à la projection, laquelle engage paradoxalement une technique bien plus identifiée alors au divertissement ou à la pédagogie qu'à l'art : la lanterne magique. C'est d'abord comme moyen de diffusion que les photographes s'emparent d'elle, avec, dès la fin des années 1840, le développement des premières plaques de projection argentiques, mais au début des années 1860, ils en étendent l'usage à la fabrication même de leurs œuvres, à travers les premiers agrandisseurs à lumière artificielle³. Par son mode de production, l'épreuve de grand format apparaît ainsi comme l'autre face de la plaque de lanterne : elle se donne comme une séance de projection anticipée, qui serait accomplie avant l'exhibition publique de l'image, là où le spectacle de lanterne offre en direct l'événement de cet élargissement. Dans un cas comme dans l'autre, seul ce passage par la projection permet quoi qu'il en soit l'avènement d'une réception communautaire de la photographie. Comme le suggère Wolfgang Kemp, l'agrandissement ne serait dès lors que l'autre face de « l'extension quantitative » permise par la reproduction de masse, deux façons parallèles d'atteindre une réception collective, dispersée dans un cas, rassemblée dans l'autre⁴.

À partir de ce croisement de la photographie et de la lanterne, la flexibilité du format va devenir l'un des principaux atouts du médium et contribuer de manière décisive, autant que la reproductibilité en soi, à son essor, dès lors qu'une même image est en mesure d'envahir des sphères très diverses en changeant simplement de taille. Dès les années 1860, on conquiert de nouvelles dimensions : on se targue de formats « mammoths » ou « impériaux », de portraits « grandeur nature »⁵, et on rivalise dans des prouesses de tirages géants à des fins publicitaires, parfois jusque dans l'espace public. Robert Taft rapporte ainsi l'existence d'un montage de 15x7,5 m installé en façade de l'atelier de Mathew Brady à New York en 1858 déjà⁶. Ce n'est toutefois pas dans cette course au gigantisme mural que les photographes de la seconde moitié du 19^e siècle vont placer leurs espoirs de reconnaissance, mais bien plutôt dans l'appropriation d'un format intermédiaire, certes fait pour le mur mais destiné à être accroché à celui-ci plutôt qu'identifié à lui : le tableau de chevalet,

La prééminence de son modèle croît à partir des années 1880, proportionnellement aux efforts de légitimation artistique entrepris par la vague pictorialiste, où l'on se met à parler explicitement de « tableau photographique »⁷. Il s'agit ici de produire un objet assez grand pour occuper dignement la cimaise (dès le tournant du siècle, on ambitionne une seule rangée sur le mur), mais assez maniable pour conserver la mobilité d'un objet d'échange (on dépasse rarement le mètre). C'est que dans la logique du Salon ou de la galerie d'art, tout l'enjeu est de conquérir conjointement l'espace de l'exhibition publique et le marché potentiel de la décoration domestique, de faire ainsi de la photographie tout à la fois un objet d'exposition et de collection, double critère indispensable à l'accession au système économique des beaux-arts. De même, le tirage doit pouvoir justifier sa présence dans un lieu ouvert à la foule, tout en proclamant la primauté d'une

contemplation individualisée, les spectateurs étant censés jouir de l'image l'un après l'autre. Enfin – et c'est là une ligne de partage fondamentale entre deux catégories bien distinctes de grande taille –, quelle que soit ses dimensions, l'épreuve doit pouvoir continuer à se donner comme émanation de la main d'un seul créateur, l'auteur du négatif lui-même, plutôt que comme une production collective impliquant des interventions extérieures. En bref, comme pour tout tableau, il s'agit de célébrer au sein même de l'espace public la double individualité de l'auteur et du spectateur, loin d'une quelconque standardisation associée à la quantité.

Or, ce sont précisément ces critères de définition du « tableau photographique » qui vont être remis en question par une nouvelle augmentation des formats dans l'entre-deux-guerres, portée par les progrès des techniques d'agrandissement et le développement de papiers photosensibles de très grande taille⁸. La logique du tableau va alors basculer vers celle, fort différente, de l'image murale. Celle-ci connaît à l'époque un mouvement de renouveau qui traverse tous les médiums. Dans le sillage du krach de 1929, avec la crise du capitalisme et la politisation des sociétés occidentales qui s'ensuivent, l'idée même d'une image-marchandise réservée à l'agrément des élites et au jeu de la spéculation se retrouve regardée avec soupçon. Le système moderne de l'art est remis en cause jusque dans ses fondements économiques – dans le primat de la possession privée, dans la logique de la production concurrentielle et dans l'individualisme exacerbé des idiosyncrasies stylistiques. Comme l'a magnifiquement montré Romy Golan⁹, l'image murale s'impose alors comme un possible remède à ces maux supposés, capable qu'elle serait d'assurer le retour à une fonction sociale de l'art et à une légitimité retrouvée des plasticiens au sein de la collectivité. Massivement soutenus par les États, toutes idéologies confondues, des États-Unis du New Deal ou de l'Union soviétique à l'Italie fasciste et à l'Allemagne nazie, fresques, mosaïques, toiles marouflées ou reliefs monumentaux fleurissent à nouveau dans les bâtiments publics et les expositions de prestige.

La photographie se voit elle aussi aspirée par ce mouvement. Aux yeux d'un milieu professionnel toujours en quête de légitimité, ce passage au mur apparaît même désormais comme la voie royale vers la reconnaissance publique tant attendue. Là où l'accès au marché des tableaux de luxe restait entravé par la reproductibilité du médium et par sa réputation d'image populaire, ces mêmes dimensions deviennent ici son principal atout. Alors que la peinture moderne, volontiers identifiée à une abstraction cryptée, autoréflexive et par là élitiste, semble devoir passer par une réforme profonde avant de devenir un langage partagé, la photographie, supposée langue universelle, constituerait un vecteur tout désigné de communication publique moderne, dont il ne s'agirait que d'intensifier la vertu collective par le passage au grand format. Paradoxalement, c'est dans l'exaltation même de sa capacité à atteindre les masses que pourrait désormais se situer sa reconnaissance statutaire et institutionnelle : le « caractère frappant, sincère, et immédiatement lisible par la masse » de la photographie murale pourrait contribuer à faire d'elle « le moyen d'expression à la fois le plus puissant et le plus moderne de l'art photographique »¹⁰.

Ce grand écart entre quête de reconnaissance artistique et affirmation d'un statut de *mass media* ne va évidemment pas manquer de poser problème et c'est sur cette tension que le présent article propose de se centrer. Il examinera les enjeux statutaires engagés par une photographie murale qui ne cesse d'être tiraillée entre noblesse du monument et efficacité publicitaire de l'affiche. [...]

Olivier Lugon

"Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930", in LUGON, Olivier, éd., *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 2012, p.79-123 ; citation p.79-83

→ voir aussi la section sur " Les avant-gardes " pour d'autres extraits de cet essai.

Notes

1. « Les expositions d'œuvres photographiques offraient, il y a quinze ans à peine, un assez triste spectacle ; en l'espace de quelques mois, souvent de quelques semaines, les épreuves que les photographes y avaient apportées brillantes de ton et de fraîcheur se trouvaient transformées en images fades, jaunes et décolorées. » (Alphonse Davanne et Aimé Girard, *Recherches théoriques et pratiques sur la formation des épreuves photographiques positives*, Paris, Gauthier-Villars, 1864, cité par Hélène Bocard, « Les expositions de photographie, 1855-1870 », *Revue de l'art*, n° 154, 2006, p. 44).
2. Sur l'acharnement des photographes du 19^e siècle à conquérir les espaces d'exposition artistique, des Salons aux *Kunstvereine*, voir l'étude d'Ulrich Pohlmann ci-dessus ["« Harmonie entre art et industrie »]. Sur l'histoire des premières expositions photographiques de 1839 à 1911", in LUGON, Olivier, éd., *Exposition et médias*, op. cit., p.29-62], ainsi que Paul-Louis Roubert, « 1859 : exposer la photographie », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000, et Hélène Bocard, op. cit.
3. Voir Helmut Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, Londres, Thames & Hudson, 1969, p. 315, et André Rouillé (éd.), *La Photographie en France. Textes & controverses : une anthologie, 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 428-429. Des agrandisseurs à lumière solaire existaient alors depuis plusieurs années (voir Gernsheim, op. cit., p. 311-314, et Beaumont Newhall, *History of Photography from 1839 to the Present*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, p. 62).

4. Wolfgang Kemp, « Qualität und Quantität : Formbestimmtheit und Format der Fotografie », in *Foto-Essay : zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Munich, Schirmer/Mosel, 1978, p. 10-50, citation p. 11, 13. L'article de Wolfgang Kemp, malheureusement non traduit, est un texte essentiel pour toute discussion du format en photographie.
5. Robert Taft, *Photography and the American Scene : A Social History, 1839-1889*, New York, Macmillan Company, 1938, p. 130-132. Voir aussi W. Kemp, *op. cit.*, p. 20-21, et B. Newhall, *op. cit.*, p.62.
6. R. Taft, *op. cit.*, p. 133.
7. Voir Michel Poivert, *La Photographie pictorialiste en France, 1892-1914*, thèse de doctorat, Université de Paris 1, 1992, 1^{re} partie, chap. 2, p. 47.
8. Eastman Kodak notamment se montre très actif dans la recherche liée au grand format. Voir Edward Steichen, « 'Photo Murals' : Radio Address for College Art Association over Columbia Broadcasting System », 25 mai 1932, p. 3-4, document attaché à une lettre de Steichen adressée à Aline Saarinen, 20 septembre 1957 (Edward Steichen Manuscript Collection, George Eastman House, Rochester).
9. Romy Golan, *Muralnomad : The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2009.
10. Pierre Liercourt, « Le mural photographique », *La Revue française de photographie et de cinématographie*, vol. 17, n°402, 15 septembre 1936, p. 276



Jean-Baptiste-Louis Gros, *Le salon du Baron Gros*, vers 1850-1857, daguerréotype, 22x17.1 cm

Le 19^e siècle. De l'industrie à l'art

" Depuis le 18^e siècle, le phénomène de l'exposition, dans ses formes les plus diverses, faisait partie intégrante de la vie économique et culturelle. On peut saisir les traits principaux de cette évolution sur le fond des progrès de l'industrialisation, qui a en particulier fourni les conditions pour l'apparition des expositions photographiques [...] En tant que produit technologique de l'époque positiviste, la photographie était tributaire, comme d'autres inventions, du primat de la croyance dans le progrès. L'efficacité économique et l'expansion continue du commerce étaient les buts prioritaires de ses acteurs. Les photographes n'avaient en effet jamais rempli de fonction sacrée ou même culturelle, contrairement aux œuvres des beaux-arts, même si elles suscitaient, notamment au début, une attirance incontestable en tant qu'objets visuels. Il en allait de même dans les débats théoriques sur la valeur artistique originale de la photographie, puisqu'on débattait moins de critères formels et esthétiques que de leurs effets économiques. [...] Les pionniers des premières années, qui avaient souvent essayé de réussir dans les métiers artistiques, s'efforçaient certes de placer leurs travaux dans les Salons de l'art académique, notamment en France et en Angleterre ; cependant, les lieux centraux de leur représentation n'étaient pas les institutions de la médiation artistique, mais les expositions industrielles, commerciales et les Expositions universelles, auxquelles participaient ensemble les photographes, les fabricants et les revendeurs de matériel photographique. Comme les producteurs d'autres biens de consommation, les photographes et les fabricants avaient besoins de formes de diffusion économique efficaces qui se réalisaient sur « les champs de bataille de l'esprit d'invention, du zèle commercial et de l'élévation sélective de l'artisanat au rang de l'art »*."

Ulrich Pohlmann

"« Harmonie entre art et industrie ». Sur l'histoire des premières expositions photographiques de 1839 à 1911 ", in LUGON, Olivier, éd., *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2012, p.29-62 ; citation p.29-30

* Georg Schirges, *Kulturhistorische Notizen aus der Industrieausstellung aller Völker*, Francfort, 1855, p. VI.

Les Expositions universelles : triomphe du phénomène expositionnaire (1851-1900)

" [...] les Expositions universelles idéalisent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan. "

Walter Benjamin

" Paris, capitale du 19^e siècle, exposé de 1939 ", in *Paris, capitale du 19^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p.51

" La première exposition dite *industrielle* ne date que du 18^e siècle. Elle eut lieu à Prague en 1791. [...] C'est donc sous l'impulsion de la rivalité économique avec la Grande-Bretagne que la France a joué un rôle décisif dans l'expansion des expositions – régionales, nationales ou internationales – notamment pendant la seconde moitié du 19^e siècle. [...] De 1855 à 1900, cinq expositions universelles associant les Beaux-Arts à l'Industrie se succédèrent à Paris, dans le périmètre du Champ-de-Mars, même si c'est à Londres que s'est inaugurée en 1851, la première de ces « foires mondiales » d'un type nouveau. Comme l'a analysé l'historienne Madeleine Reberious, c'est en France que « triomphe sans conteste le phénomène expositionnaire ». Ces grandes expositions résultaient d'une conception libérale de l'économie : libre échange, libre circulation et amélioration de la production et du rendement grâce à la libre concurrence, dans l'esprit d'un saint-simonisme positif. De ce point de vue, l'utilité de ces manifestations protéiformes, fut incontestable, car elles donnèrent la publicité la plus large aux mutations technologiques en cours. [...] On rivalisa d'audace dans tous les domaines, et particulièrement en architecture. « Ville nouvelle et éphémère, cachée à l'intérieur de l'autre », comme l'a écrit Paul Morand, l'Exposition universelle trouve souvent son insertion dans la capitale : Londres (1851, 1862, 1871, 1874), Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), Vienne (1873), Sydney (1879), Amsterdam (1883), Bruxelles (1888, 1897, 1910). D'autres villes, cependant, tiennent à s'affirmer en attirant les foules internationales : Philadelphie (1876), Melbourne (1880), Anvers (1885), Barcelone (1888), Chicago (1893), Saint Louis (1904), Liège (1905), Milan (1906), San Francisco (1915). "

Elvire Perego

" Le phénomène « expositionnaire » : les expositions universelles ", in FRIZOT, Michel, éd., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p.202

Évolution des Expositions universelles aux expositions de photographie artistique (1851-1900)

" La première *Exposition industrielle de toutes les nations* [Great Exhibition of the Works of All Nations] à Londres, dans Hyde Park, en 1851, fut rendue possible par la politique internationale de libéralisation des échanges commerciaux. [...]

Conformément à l'état d'esprit utilitariste de l'Exposition universelle de 1851, seules y étaient autorisées les productions artisanales et industrielles qui présentaient une performance technique particulière, alors que les œuvres d'art, à l'exception des sculptures, qui ne montraient pas de rapport évident avec la technique, étaient exclues. [... Ceci] valait de la même façon pour la photographie qui, dans le rapport du jury anglais, était mise en évidence comme « l'invention la plus remarquable des temps modernes * ». Ainsi, bien des nouveautés phototechniques, dont les qualités étaient en général appréciées plus fortement que l'exécution artistique ou formelle, eurent leur première lors d'Expositions universelles. " [...]

" Déjà la deuxième Exposition universelle à Paris en 1855 connaissait une augmentation significative des exposants et de l'espace d'exposition [pour la photographie]. [...]

Lors de la troisième Exposition universelle, celle de Londres en 1862, la photographie revendiquait pour la première fois une classe propre, *Photography and photographic apparatus*. " [...]

" Comme à Londres en 1862, les photographes formaient en 1876 à Philadelphie leur propre classe, mais pour la première fois, ils étaient exhibés en lien avec les expositions du *Department of Art*, ce qui revenait à une élévation notable du statut de la photographie. Elle y était placée aux côtés des sections de peinture et de dessin, de sculpture et d'arts appliqués (*Art Applied to Industry*), même si c'était dans un espace séparé. " [...]

" C'est à l'Exposition universelle de Paris en 1900 qu'une coupure nette allait s'opérer entre photographies artistique et professionnelle. Comme lors des éditions précédentes, la photographie formait un groupe propre, dans la classe 12 « Procédés généraux des Lettres, des Sciences et des Arts » [...] Or, pendant que ces [photographes] professionnels et industriels s'affichaient cérémonieusement par des articles de grande valeur, les photographes amateurs, eux, avaient pour la plupart refusé leur participation. " [...]

" En résumé, l'Exposition universelle semblait définitivement incapable de remplir sa fonction originelle de présentation des pratiques photographiques contemporaines dans toute leur diversité.

Avec l'apparition de la photographie amateur, favorisée par l'évolution technique et par la production en série des plaques sèches à la gélatine dès le début des années 1880, l'exposition photographique subit dès lors une transformation fondamentale. En réaction à l'orientation principalement commerciale des associations photographiques traditionnelles, qui s'étaient révélées être surtout des rassemblements de praticiens professionnels, les premiers clubs de photographes amateurs se formèrent [...] à la fin des années 1880. Accompagnant l'apparition de groupements sécessionnistes et fusionnant parfois avec eux par la suite, ils se fondaient sur le refus des conventions de la photographie d'atelier traditionnelle au profit de visées artistiques. Le plus souvent il s'agissait, à l'instar des associations les plus importantes telles que le Photo Club de Paris (1894), le Linked Ring de Londres (1893), le Kameraclub de Vienne (1893) ou la Photo-Secession de New York (1902), de structures qui manifestaient des traits explicitement élitaires, particulièrement dans le cas du Linked Ring. Ces photographes amateurs, issus pour la plupart des cercles fortunés de la bourgeoisie cultivée, ne pouvaient guère satisfaire leurs ambitions artistiques dans des expositions industrielles et commerciales : [les photographes pictorialistes] avaient besoin de formes de présentation appropriées, basées essentiellement sur les critères de la mise en scène muséale. [...] En même temps, les photographies exposées n'en étaient pas moins proposées à la vente. "

Ulrich Pohlmann

" « Harmonie entre art et industrie ». Sur l'histoire des premières expositions photographiques de 1839 à 1911 ", *op. cit.*, p.37, 39, 42-43, 55-56, 57-58, 59-60

* *Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition Was Divided*, Londres, 1852, p.243-279

→ sur les Salons des Beaux-Arts et de Photographie, en lien avec la Société Française de Photographie : ROUBERT, Paul-Louis, " La photographie au salon, utopies et ambitions ", in " Oublier l'exposition ", *art press spécial*, n°21, 2000, p.40-43

→ voir le chapitre suivant sur le Pictorialisme pour une description détaillée des expositions autour de 1900.

" Durant la décennie 1850-1860 approximativement, la photographie a accompli une mutation majeure, passant des produits de l'industrie au Salon des beaux-arts, et cela malgré les réticences, sans concessions réductrices à une esthétique qui lui serait étrangère "

Michel Frizot

" La transparence du médium. Des produits de l'industrie au Salon des beaux-arts ", in *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Bordas, 1994, p.101

La Photographic Society of London expose au South Kensington Museum en 1858 à Londres

La première exposition de photographies dans un musée fut organisée en 1858 par la Photographic Society of London au South Kensington Museum (actuel Victoria & Albert Museum) à Londres. Elle fut visitée par la Reine d'Angleterre, qui collectionnait la photographie. Elle comportait 1009 photographies, dont environ 250 des membres de la Société Française de Photographie invités pour l'occasion. La fréquentation étant faible, l'exposition fut relocalisée dans un lieu mieux centré à Piccadilly. En une année, environ 456'000 visiteurs fréquentèrent l'exposition.

La Photographic Society of London fut fondée en 1853 avant de prendre en 1894 le nom de Royal Photographic Society of Great Britain. Elle exposa annuellement dès 1854. Elle présentait différents genres de la photographie, y compris des reproductions d'œuvres d'art et des négatifs, ce qui montre l'intérêt d'alors pour les multiples usages du médium. Les critiques de l'époque faisaient débat sur la nature de la photographie comme science ou art – industrie basée sur l'optique et la chimie ou création esthétique – ce qui se reflète dans les revues de l'exposition de 1858 ci-dessous.

" There are many singularly beautiful pictures, upon which we gaze and gaze until we find ourselves transported in thought to the scenes so faithfully represented ", *The Art Journal*, 1 April 1858

" Altogether, whether for light and shade, breadth and dignity, atmosphere and detail, this Exhibition is an advance on the efforts of last year. The artists go on boldly, and are not afraid to be chemists; the chemists gain courage, and long to be artists ", *Athenaeum*, 20 February 1858

Source au 2022 08 02 : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/1858-exhibition-of-the-photographic-society-of-london/>

→ Voir : TAGLIAVENTI, Alessia, " The South Kensington Museum and Photography ", in MAURO, Alessandra, éd., *Photoshow. Landmark exhibitions that defined the history of photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014, p.54-59

La Société Française de Photographie expose au Salon des beaux-arts de 1859 à Paris

Invention récente, la photographie est très remarquée lors de l'Exposition universelle de Paris en 1855. Mais elle est exposée dans la section "Produits de l'industrie" et non au Palais des Beaux-Arts. Les photographes, notamment Nadar, s'indignent d'une telle situation et se mobilisent pour que leur médium soit reconnu comme un art et représenté au Salon des beaux-arts en 1859.

Après la Société héliographique (1851-1853), première du genre, la Société Française de Photographie (SFP) est fondée en novembre 1854 à Paris. Dès 1855, elle organise régulièrement des expositions internationales et publie un mensuel, le *Bulletin de la SFP*.

" Après de longues et difficiles tractations avec le ministère, la S.F.P. obtient en 1859 l'autorisation de tenir son exposition simultanément et dans le même bâtiment que le Salon des beaux-arts, mais dans un espace séparé. Ce difficile compromis confère à la photographie une semi-reconnaissance de son statut artistique [...] "

André Rouillé

" L'essor de la photographie (1851-1870) ", in *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 45.

" La troisième exposition de la Société Française de Photographie (SFP) qui eut lieu en 1859 au palais de l'Industrie, parallèlement au Salon des beaux-arts, est une date symbole de l'histoire de la photographie du 19^e siècle. Reconnaissance des capacités artistiques de la photographie pour les uns, caractérisation de l'ambiguïté de son statut pour les autres, cet événement, aux implications et aux enjeux encore mal définis, reste une espèce d'énigme permettant toutes sortes d'interprétations souvent contradictoires et ne reposant sur aucun fait précis. "

Paul-Louis Roubert

" 1859. Exposer la photographie ", *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, p.4-21 ; citation p.5 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/223>

La convention de l'accrochage à touche-touche : l'héritage de la peinture (fin 16^e – début 20^e s.)

Au 19^{ème} siècle, lors des expositions de photographies, le mode de présentation adopté est le plus souvent l'accrochage à touche-touche : cadre contre cadre, du sol au plafond. Cette convention d'accrochage en mosaïque apparue vraisemblablement à la fin du 16^{ème} siècle est clairement héritée des cabinets de peinture et des Salons des beaux-arts organisés aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles.

" À propos de cette convention, Colin B. Bailey affirme que " The overall effect of the ensemble is clearly the guiding principle of arrangement " ¹. Cette convention qui propose une mise en exposition où les encadrements des œuvres sont juxtaposés les uns aux autres – d'où résulte justement l'effet de tapisserie – devient la norme et l'élément fondateur dans l'arrangement des œuvres au XVIII^e siècle autant dans les cabinets de peintures, dans les Salons que dans toute autre exposition. D'ailleurs, il faut préciser que : " The idea of hanging pictures frame to frame, in a mosaic-like pattern up and down the walls, would have seemed perfectly natural to European viewers and collectors at any time between the late sixteenth and the earlier part of the twentieth century " ².

Bien que l'expression " touche-touche " n'apparaisse dans le dictionnaire qu'en 1920, il demeure pourtant que la réalité de ce type d'accrochage existe bien au XVIII^e siècle et même bien avant. Un commentaire d'Henry Testelin dans son *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture*, écrit à propos du Salon de 1667, confirme l'usage de cette convention dans l'accrochage des œuvres lors des fêtes de l'Académie :

" Tout le lambris du Salon et la corniche étaient remplis des plus beaux tableaux des réceptions jusqu'au parterre, où étaient posées sur des chevalets plusieurs de ces plus considérables pièces, pour être mieux en leur jour. L'entrée de ce salon remplissait à l'abord l'esprit de vénération et de respect " ³.

Cette description met en évidence la quantité d'œuvres présente et l'usage, dès cette époque, de l'accrochage à touche-touche qui permet de déployer les tableaux jusque dans les hauteurs de la salle. L'usage de la convention d'accrochage à touche-touche est de mise dans les choix faits pour la présentation des œuvres dans toutes circonstances au XVIII^e siècle, tel qu'il est possible de le voir dans un dessin de Charles-Nicolas Cochin qui représente des élèves de l'académie en train de dessiner d'après un modèle [Cochin le jeune, *Concours pour le prix de l'étude des têtes et de l'expression*, 1761, image page suivante].

Par ailleurs, " The quest for perfect conditions caused ideas about what constituted ideal conditions to crystallize ; and as the concept of the Louvre as a museum became more conscious the « cabinet » mentality was lost " ⁴. En effet, les conditions d'exposition idéales dont parle l'auteur se rapportent à cette convention d'accrochage à touche-touche, car l'élaboration du projet de Museum modifiera avec le temps la conception de l'espace d'exposition et des œuvres elles-mêmes. Le dessein des premiers musées était de mettre en évidence la richesse de la collection dans une perspective historique et éducative en évacuant tout élément décoratif qui pourrait gêner le regard du visiteur. La réalité de ce type d'accrochage ne s'établira véritablement qu'au cours du XIX^e siècle ⁵. De ce point de vue, l'espace accordé à chacune des œuvres prend de l'importance et se conceptualise, ne permettant plus l'accrochage à touche-touche si particulier aux cabinets de peintures et aux Salons ⁶. "

Isabelle Pichet

Expographie, critique et opinion : les discours du Salon de l'Académie de Paris (1750-1789), thèse de Doctorat en histoire de l'art, Montréal, Université du Québec, 2009, p.113-115 ; en ligne : <http://www.archipel.uqam.ca/5476/>

1. Bailey, Colin B., « Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux : Blondel d'Azincourt's *La première idée de la curiosité* », *The Art Bulletin*, vol. 69, n° 3, 1987, p. 431-447, citation p.437.

2. Solkin, David H. éd., *Art on the Line : The Royal Academy Exhibitions at Somerset House*, Londres, Yale University Press, 2001, p.2

3. Fontaine, André, *Les Collections de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1930, p.45.

4. McClellan, Andrew L., « The Politics and Aesthetics of Display : Museum in Paris 1750-1800 », *Art History*, vol. 7, n° 4, 1984, p. 438-464, citation p.453.

5. McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre. Arts, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994

6. O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999 (1986).

→ Voir aussi la partie 2, la section intitulée " L'espace d'exposition "

Le modèle du Salon des beaux-arts

"[...] La photographie d'installation est une métaphore de l'espace de la galerie. En elle s'accomplit un idéal aussi sûrement qu'il s'accomplissait dans un tableau, au Salon, vers 1830.

Le Salon, en effet, détermine implicitement la galerie* – une détermination appropriée à l'esthétique du temps. Une galerie est un lieu doté d'un mur lui-même recouvert d'un mur de tableaux. Le mur en lui-même n'a pas d'esthétique propre : il relève de la simple nécessité pour un animal dressé sur ses jambes. *Exhibition Gallery at the Louvre [La Galerie du Louvre]* (1833) de Samuel F. B. Morse [cf. page suivante] affole l'œil moderne : comme un papier-peint de chefs d'œuvres, dont aucun n'est séparé et isolé dans l'espace à la manière d'un trône. Au mépris de l'horrible entrechoquement des périodes et des styles (horrible pour nous), ce que cet accrochage requiert du spectateur passe notre entendement. Vous faut-il louer des échasses pour vous hisser jusqu'au plafond ou vous mettre à quatre pattes pour renifler tout ce qui se trouve sous la plinthe ? Le haut comme le bas sont des zones ingrates. Vous surprenez le flot de lamentations des artistes qui se plaignent d'être « expédiés au ciel¹ » (*skied*) – jamais d'être « cloués au sol ». Près du sol, au moins, les tableaux étaient accessibles et se prêtaient au regard rapproché du connaisseur, juste avant qu'il ne recule à bonne distance. Quant au public du dix-neuvième siècle, on peut le voir flâner, scruter, coller son visage aux tableaux, s'amasser à quelques pas de là en petits groupes interrogateurs, pointer une œuvre de la canne, reprendre sa déambulation, effeuiller l'exposition œuvre après œuvre. Les plus grandes toiles s'élèvent vers le sommet (plus faciles à voir de loin), elles sont parfois inclinées par rapport au mur afin de respecter le plan visuel du spectateur ; les « meilleures » toiles occupent la zone médiane ; les petites s'égrènent jusqu'en bas. L'accrochage parfait est une mosaïque suffisamment ingénieuse pour éviter de laisser à nu la moindre parcelle du mur.

Quelle loi de la perception pourrait bien justifier une telle barbarie (à nos yeux) ? Une, et une seule : chaque tableau était vu comme une entité autonome et se trouvait totalement isolé de son voisin de nuitée, à l'extérieur par un cadre massif, à l'intérieur par un système perspectif complet. L'espace était discontinu et débitable en séquences, tout comme les maisons où ces tableaux seraient accrochés disposaient de pièces différentes affectées à des fonctions distinctes. L'esprit du dix-neuvième siècle était à la taxinomie, et l'œil du dix-neuvième siècle savait reconnaître la hiérarchie des genres et l'autorité du cadre.

Comment le tableau de chevalet est-il devenu ce bloc d'espace si soigneusement empaqueté ? La découverte de la perspective coïncide avec l'essor du tableau de chevalet, et, en retour, le tableau de chevalet confirme la promesse d'illusion inhérente à la peinture. [...]"

Brian O'Doherty

"Notes sur l'espace de la galerie", in *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, FALGUIÈRES, Patricia, éd., Paris, La Maison Rouge / Zurich, JRP | Ringier, coll. Lectures Maison Rouge, 2008, p.33-57, citation p.37-38

* L'auteur utilise le mot "galerie" au sens large de lieu d'exposition, public ou privé ; le terme ne se limite donc pas au sens de galerie d'art commerciale gérée par un marchand d'art.

1. NdT – Le verbe « to sky », sans équivalent français, signifie accrocher un tableau au niveau du plafond, hors de vue, dans une exposition.



Cochin le jeune, *Concours pour le prix de l'étude des têtes et de l'expression*, 1761, dessin à la pierre noire, rehauts de craie blanche, 32.5x39.3 cm



Willem van Haecht, *Apelle peignant Campaspe*, vers 1630, huile sur panneau de bois, 104.9x148.7 cm



Samuel F.B. Morse, *Gallery of the Louvre*, 1833, huile sur toile, 187.3x274.3 cm



Roger Fenton, *The Art Treasures of Great Britain*, Manchester, 5.5. - 17.10.1857, tirage à l'albumine, 18.6x24.4 cm



Bisson jeune [Auguste-Rosalie], *Galerie de peinture*, Exposition universelle, Paris, 1867, tirage à l'albumine, 24x36 cm



Claude-Marie Ferrier, *View of Transept, Looking South, The Great Exhibition of the Works of All Nations / 1^{ère} Exposition universelle, Crystal Palace, Londres, 1851*, épreuve sur papier salé, 21.1x15.6 cm, in *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. The Reports by the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was Divided*, Vol. II. Don de David Thomson, 2007, coll. Art Gallery of Ontario



William Henry Fox Talbot, *View of Eastern Nave, The Great Exhibition of the Works of All Nations / 1^{ère} Exposition universelle*, Crystal Palace, Londres, 1851, épreuve sur papier salé (détail ci-dessous)

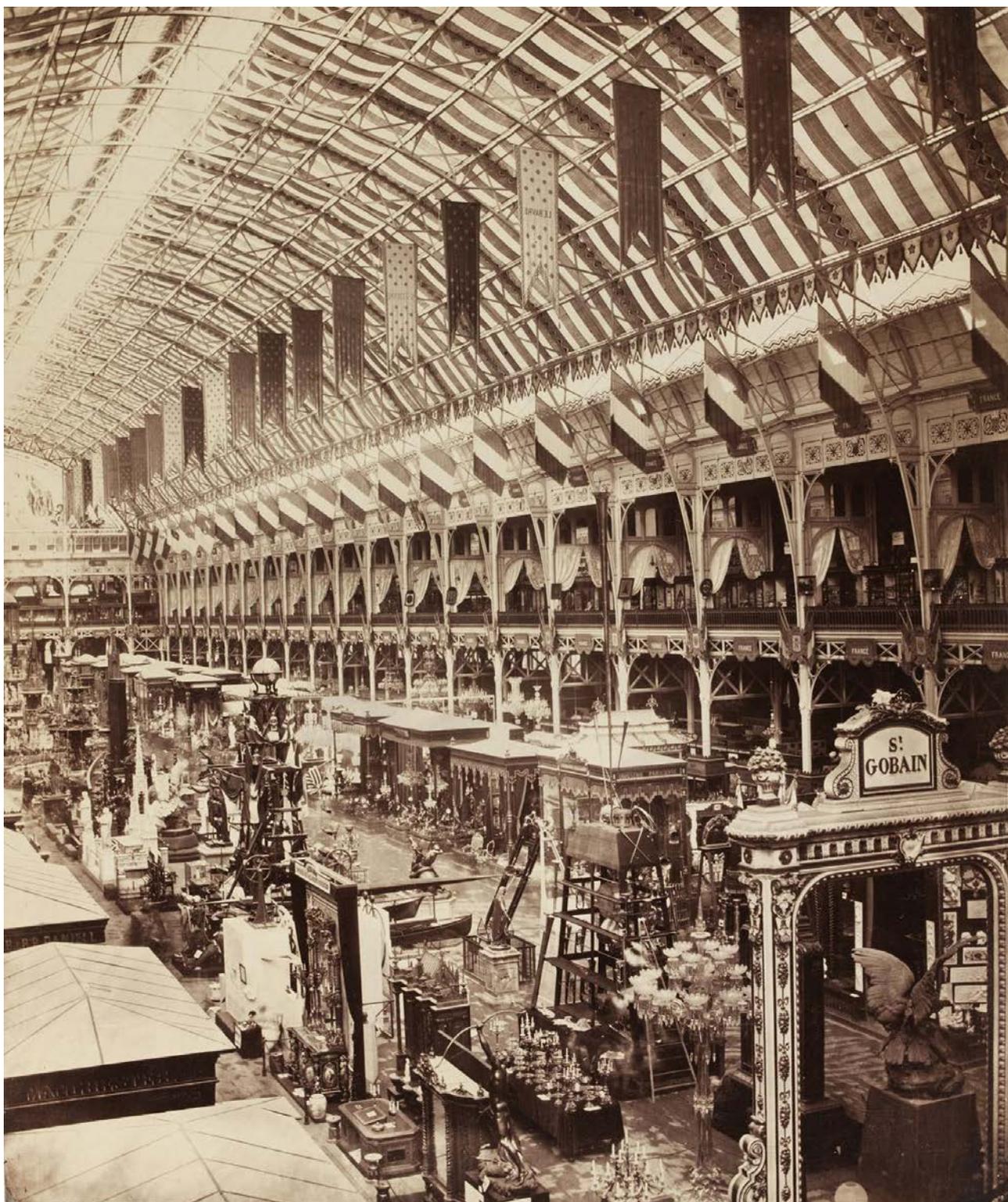




Franz Hanfstaengle, *Exposition des photographies de Franz Hanfstaengle, Allgemeine Deutsche Industrie-Ausstellung / Exposition industrielle générale allemande, Glaspalast, Munich, 1854*

"L'intérieur du bâtiment offre la vision d'un arrangement peu homogène, tout à fait caractéristique d'une exposition industrielle au 19^e siècle. Le cliché pris par Hanfstaengle de la présentation de ses propres pièces – quinze portraits de « L'Album des Contemporains » et les vues du Glaspalast lui-même – s'avère une efficace mise en scène publicitaire : en plus de la proximité de tapisseries, de meubles de jardin et d'œuvres de sculpteurs locaux, c'est surtout l'apparent patronage du roi de Bavière Maximilien II, dont la statue de marbre figure de manière démonstrative au premier plan de l'image, qui semble conférer au prospère entrepreneur le soutien de l'échelon suprême de l'Etat."

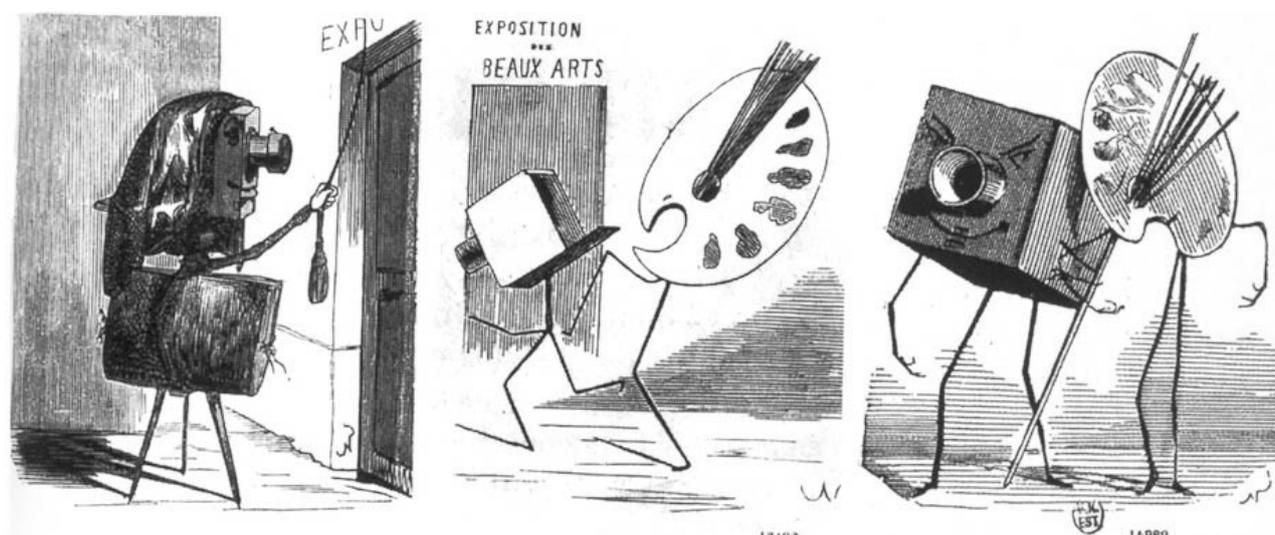
Ulrich Pohlmann, "« Harmonie entre art et industrie ». Sur l'histoire des premières expositions photographiques de 1839 à 1911", *op. cit.*, p.36



Robert Jefferson Bingham, *Vue du Palais de l'Industrie (trophées navals et meubles)*, Exposition universelle, Paris, 1855, épreuve sur papier albuminé, 33.2x28 cm. Coll. Victoria & Albert Museum, Londres



Charles Thurston Thompson, *Exposition de la Photographic Society of London et de la Société Française de Photographie*, South Kensington Museum, Londres, 1858, épreuve à l'albumine. Sur les tables, des stéréoscopes permettant la vue en relief



Trois gravures de Nadar parues dans le *Journal amusant*, janvier 1857 et avril 1859.

1. « La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts de 1855 », 17.1.1857
2. « Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place de son exposition à la photographie, à qui elle doit tant », 17.1.1857
3. « La peinture offrant à la photographie une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts. Enfin ! », 16.4.1859

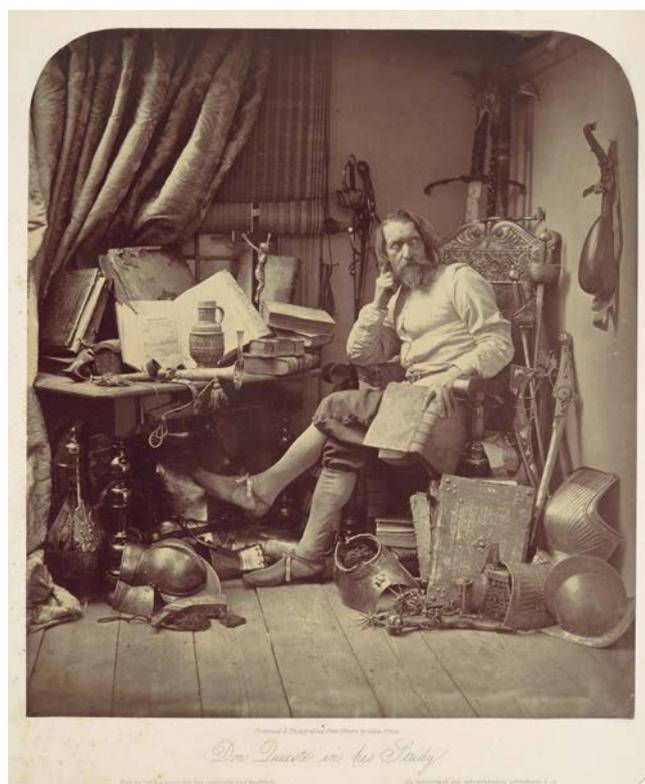
→ Lire la réaction d'un critique d'art de l'époque : BAUDELAIRE, Charles, " Le public moderne et la photographie " [compte rendu du Salon de 1859], *Études photographiques*, n°6, mai 1999 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/185>



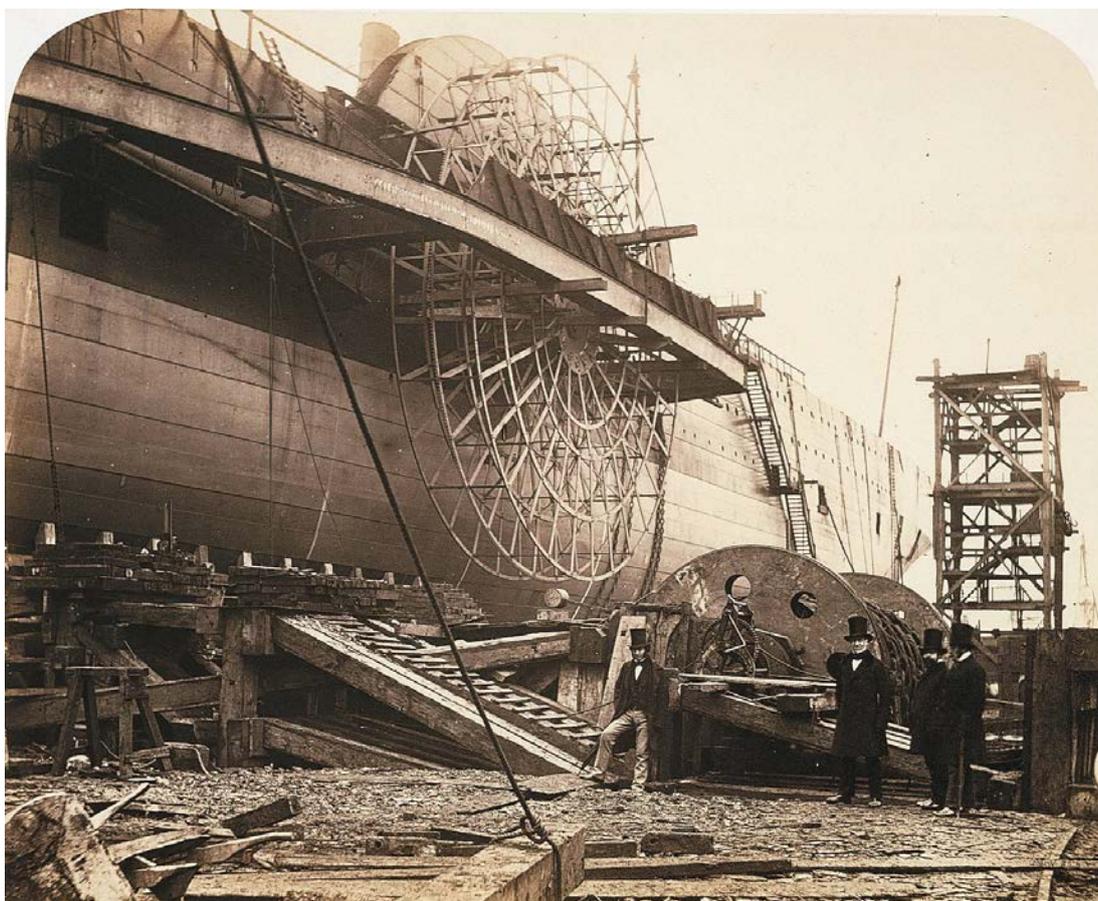
Francis Frith, *The Rameseum of El-Kurneh, Thèbes (Luxor), Égypte*, vers 1858, épreuve sur papier albuminé



Roger Fenton, *Head of Homer*, vers 1855, tirage papier salé



William F. Lake Price, *Don Quixote in his Study*, 1855, albumine



Robert Howlett, *The Great Eastern* [vaisseau à vapeur], 1857, épreuve sur papier albuminé



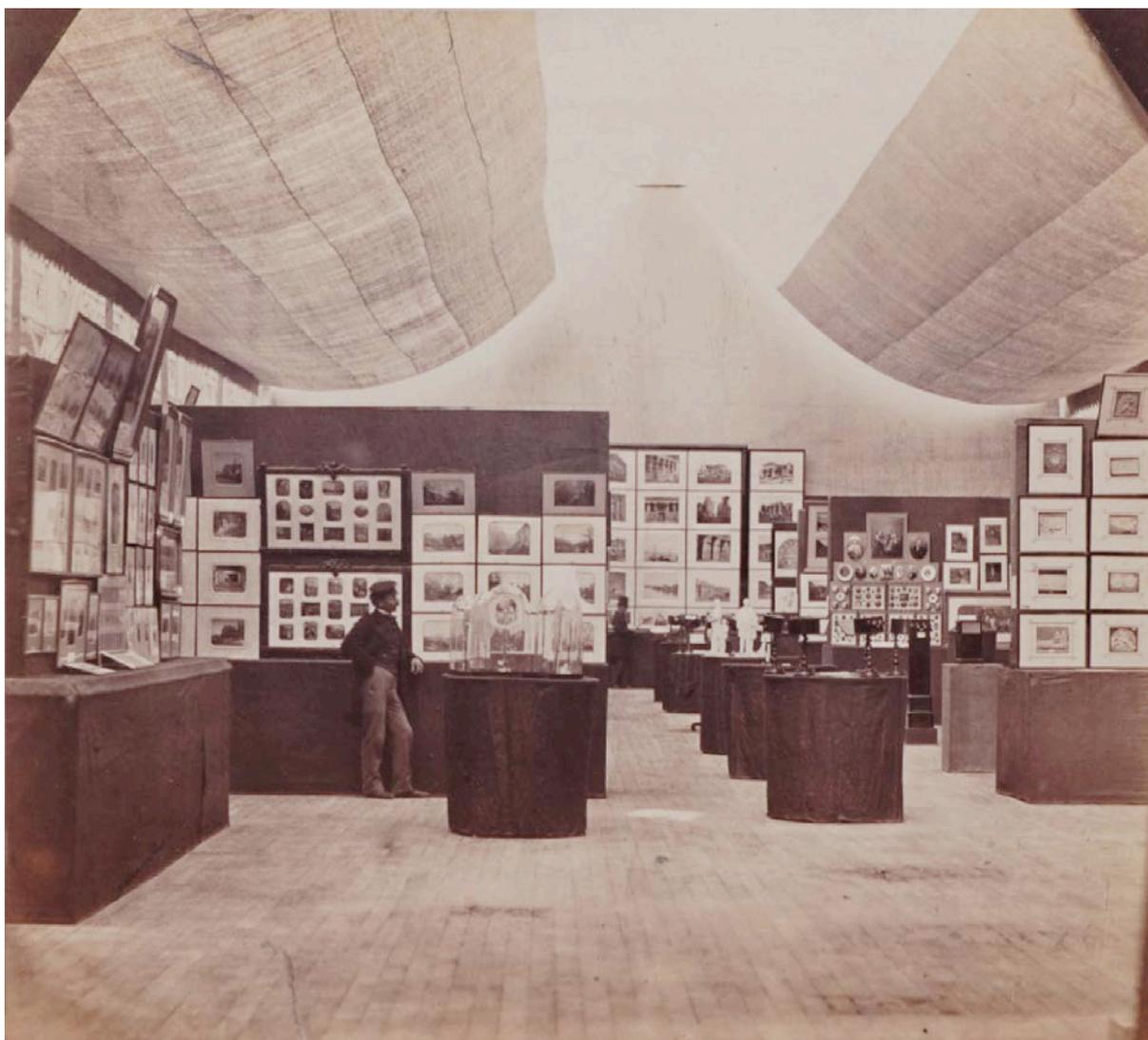
Gustave Le Gray, *La Grande vague*, Sète, 1856, épreuve sur papier albuminé



London Stereoscopic & Photographic Company, *La galerie photographique française, Exposition universelle, Londres, 1862, épreuve à l'albumine, détail d'un stéréogramme ou vue stéréoscopique (2 images permettant la vue en relief)*



London Stereoscopic & Photographic Company, *La nef vue depuis le dôme ouest, Exposition universelle, Londres, 1862, épreuve sur papier albuminé, vue stéréoscopique*



Charles Michelez, 5^{ème} exposition de la SFP, Pavillon Sud-Est, Palais de l'Industrie, 1863, tirage contact sur papier salé



Henry Cammas, *Les colosses de Memnon*, Egypte, 1859, tirage à l'albumine d'après un négatif papier (calotype), 25.1x30.8 cm ; exposé en 1863 ; tiré de l'album *L'Égypte photographiée*, 1864. Coll. BnF ; source : gallica.bnf.fr



Charles Michelez, *Galerie de peinture*, Exposition universelle, Paris, 1867, épreuve sur papier albuminé



Bisson jeune, *Présentation des Ateliers photographiques de Maximilien Fajans à Varsovie*, Exposition universelle, 1867



Léon & Lévy, *Photos de Yosemite Valley*, Stand du Minnesota, Exposition universelle, Paris, 1867, épreuve à l'albumine, 18x24 cm



Centennial Photographic Co., Stand Frederick Gutekunst, Photographic Hall, Centennial Exhibition / Exposition universelle, Philadelphia, 1876, épreuves sur papier albuminé, vue stéréoscopique



Centennial Photographic Co., Stand Trapp & Munch, Photographic Hall, Centennial Exhibition / Exposition universelle, Philadelphie, 1876, épreuve sur papier albuminé



Centennial Photographic Co., Stand Wilson, Hood, & Co., Photographic Hall, Centennial Exhibition / Exposition universelle, Philadelphie, 1876, épreuves sur papier albuminé, vue stéréoscopique, 11x18 cm



Anonyme, *Palais des Beaux-Arts et des Arts Libéraux, Exposition universelle, Paris, 1889*



Hippolyte Blancard, *Palais des Beaux-Arts et des Arts Libéraux, Exposition universelle, Paris, 1889, platinotype, détail*



Georges Balagny, *Photographie classe XII, Exposition universelle, Paris, 1889*, photo-collographie, 11.7x20.9 cm. Collection SFP. Image publiée dans le *Bulletin de la SFP*, 1890, p.175. La photographie est alors exposée dans une catégorie spécifique



Neurdein Frères, *Détail du Campanile, La Tour Eiffel, Exposition universelle, Paris, 1889*, épreuve à l'albumine, 21.5x27.8 cm. La construction de Gustave Eiffel est un événement majeur de la 10^e Exposition universelle

Le pictorialisme (années 1890 à 1920)

Le rôle des expositions et des clubs dans l'internationalisation du mouvement pictorialiste

La première exposition majeure du mouvement pictorialiste est organisée en 1891 à Vienne *. " Pour la première fois, une manifestation exclusivement réservée à la photographie artistique voit le jour. Sur ce modèle, le Linked Ring organise l'année suivante le premier *Photographic Salon* de Londres, exemple reconduit à Hambourg (1893), Paris (1894), Bruxelles (1895) puis aux Etats-Unis à Philadelphie (1898). La rapidité avec laquelle les structures s'élaborent autour du pictorialisme se vérifie encore lorsque l'on observe l'effervescence de la presse photographique et, plus précisément, celle des périodiques qui se consacrent à la photographie artistique. "

Michel Poivert

" La volonté d'art. De la photographie victorienne au mouvement pictorialiste ", in GUNTHER, André, POIVERT, Michel, eds., *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p.209-210

* L'*Internationale Ausstellung Künstlerischer Photographien* est organisée en mai 1891 au Musée autrichien pour l'art et l'industrie (k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) par le Club der Amateur Photographen, qui est renommé Wiener Kameraclub (ou Vienna Camera Club) en 1893. Le jury a sélectionné 600 photographies sur un total de 4000 œuvres.

→ Voir "Amateur-Kunst: 1891 Vienna Exhibition" ; en ligne : <https://photoseed.com/collection/group/amateur-kunst/>

Nouvelles formes de présentation autour de 1900

" Avec la valorisation générale du médium en tant qu'art, les formes de présentation se transformèrent en conséquence. Si, au départ, les tirages étaient juxtaposés sans considération de format, de thème ou d'auteur, de plus en plus, les photographies furent mises en valeur comme images singulières. Pour l'accrochage, on ne discutait pas seulement l'éclairage et les problèmes de réflexion occasionnés par les photos sous verre, on se montrait attentif au rapport harmonieux de la paroi, du sol et des photographies encadrées ; on recourait à des arrière-fonds précieux et à des ornements sophistiqués dans la décoration de la cimaise ; on variait les espaces entre les épreuves afin d'éviter des dispositions régulières trop monotones ; on s'efforçait de concentrer les tirages à hauteur des yeux et de couvrir le haut des murs à l'aide de bandes de tissus.

« La photographie offre de l'intimité et réclame elle aussi un traitement intime, elle ne supporte pas les grandes halles », jugeait ainsi le commissaire d'expositions allemand Fritz Matthies-Masuren qui, comme Heinrich Kühn à l'*Internationale Photographische Ausstellung* de Dresde en 1909, ou Alfred Stieglitz à l'*International Exhibition of Pictorial Photography* de Buffalo en 1910, avait occupé la fonction de responsable curatoriale de la section allemande à l'Exposition universelle de Saint-Louis en 1904 *. La présence d'un commissaire issu directement des cercles de la photographie d'art signifiait une transformation en profondeur de la scénographie des expositions, puisque l'aménagement n'était plus pris en charge par des intervenants étrangers à la branche, comme c'était encore souvent le cas dans les foires industrielles et commerciales ; désormais, les valeurs esthétiques de la photographie d'art pouvaient s'imposer jusque dans l'agencement des expositions. Au Linked Ring, on finit même par créer le poste de « hangman-in-chief », occupé dès 1901 par le photographe Frederick Evans. Evans avait contribué de manière décisive à la réforme des pratiques de l'exposition, dont les retombées se firent notamment sentir à l'exposition de Hambourg de 1903. Les lourds cadres en bois richement ornés hérités de l'historicisme cédaient la place à d'autres en caillebotis fin ; des tirages de grand format, ainsi que l'utilisation de larges bandes de tissu destinées à faire ressortir les images sur les parois, tendaient à renforcer l'impact visuel des épreuves. Comme Heinrich Kühn le résuma,

« par l'exposé généreux, la puissance décorative et enfin par un format provocant qui forçait à la contemplation et à la critique – un élément extérieur qui n'était pas entièrement indifférent à ce moment-là –, le mur fut conquis [...] et pour l'avenir de la photographie artistique, fut reconnue une fois pour toutes l'aptitude des photographes à pouvoir s'exprimer depuis les murs. » ** "

Ulrich Pohlmann

" « Harmonie entre art et industrie ». Sur l'histoire des premières expositions photographiques de 1839 à 1911 ", *op. cit.* ; p.61-62

* Fritz Matthies-Masuren, « Ausstellungswesen », *Photographisches Centralblatt*, 1898, p. 263.

** Heinrich Kühn, *Technik der Lichtbildnerie*, Halle a.d. Saale, Knapp, 1921, p.89

L'importance du mode de présentation pour les pictorialistes

" [La] soumission de la photographie aux canons de l'exposition d'art a souvent été identifiée à une subordination exclusive au modèle du peintre, instance prééminente dans la recherche d'une légitimité artistique. Dans le cas des pictorialistes, une autre figure professionnelle a pourtant eu une importance majeure dans la logique de leur production et dans leur quête de reconnaissance artistique, c'est l'architecte d'intérieur, le décorateur. Les pictorialistes ont en effet développé une conception très extensive du processus créatif en photographie. Non seulement il ne s'arrête pas à la prise de vue, s'étendant et s'épanouissant avant tout au tirage, mais il s'étire encore au-delà, incorporant l'encadrement, l'accrochage, jusqu'à, de proche en proche, déborder sur des domaines extérieurs au champ de compétence supposé des photographes : la décoration de la salle, les choix du mobilier, des tentures ou des fleurs. Les œuvres ne sont en somme achevées ni dans l'appareil, ni au laboratoire, mais seulement dans l'organisation de leur exhibition, soit dans ce qui est extérieur à elles. Fred Holland Day formule cela de façon très claire en 1898 : selon lui, la façon dont on encadre et met en scène les photos constitue « plus de la moitié de la bataille » – « mes photos montées par d'autres ne seraient plus mes photos³ ». En clair, la photographie d'art serait autant un art décoratif, architectural et spatial qu'un art graphique. "

Olivier Lugon

" « Kodakoration ». Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 ", *Études photographiques*, n°16, mai 2005, p.182-197 ; cit. p.185 ; en ligne: <https://etudesphotographiques.revues.org/730>

3. Fred Holland Day à Alfred Stieglitz, 1898, cit. in Carl SANDBURG, *Steichen the Photographer*, New York, Harcourt, Brace, 1929, p. 23.

Les Salons de photographie organisés par le Linked Ring à Londres : un nouvel accrochage

Le Linked Ring (1892-1910) est un groupe créé à Londres par des photographes souhaitant être reconnus comme artistes : Alfred Maskell, Henry Peach Robinson, Lyonel Clark, George Davison, Henry Hay Cameron, Alfred Horsley Hinton, Frank Sutcliffe, Frederick H. Evans, Paul Martin, Alvin Langdon Coburn, James Craig Annan, puis les Américains Alfred Stieglitz, Rudolf Eickemeyer Jr., Clarence H. White ; en 1900, Gertrude Käsebier est la première femme à devenir membre.

" Club assez fermé, le Linked Ring organisa un salon chaque année, de 1893 à 1904 à Dudley Gallery, et de 1905 à 1909 dans la galerie de la Société royale des aquarellistes. Le club attachait une importance particulière à l'accrochage des expositions, afin que toutes les photographies puissent être vues correctement ; des portfolios de photogravures furent publiés en guise de catalogue. "

Anne Hammond

" Le Linked Ring ", in FRIZOT, Michel, éd., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p.306

" Le Linked Ring est un regroupement de photographes d'art qui, en 1892, font dissidence au sein de la Royal Photographic Society, principalement autour de la question de l'exposition et en particulier autour de la coutume, selon eux désormais inacceptable, de faire cohabiter dans un seul espace les œuvres et les appareils, le régime de la production et celui de la contemplation⁸. Dès leur premier Salon annuel, en 1893, la qualité de leurs présentations est remarquée : parcimonie de la sélection, concentration des images à hauteur des yeux, soin apporté jusqu'au dessin des affiches, des catalogues et des tickets d'entrée. Mais c'est avec le cinquième Salon [1897] que, pour la première fois, le détail des modes d'accrochage devient un sujet de polémique qui occulte partiellement la discussion des images dans la presse spécialisée.

Le premier objet de grief est le fait même que des photographes, et qui plus est, ceux qui prétendent faire accéder leur discipline au rang d'art autonome, se soient livrés pieds et poings liés au pouvoir d'un tiers, le décorateur. [George] Walton a en effet reçu carte blanche pour l'aménagement de la salle, soit pour la décoration de l'espace comme pour le placement des images sur le mur, opération à haute responsabilité par les hiérarchies qu'il ne manque pas d'organiser au sein de la paroi [...]. Et les libertés prises par Walton ne s'arrêtent pas là : il va par exemple jusqu'à défaire de leur encadrement original les tirages envoyés par un membre aussi éminent que Frederick Evans pour mieux les adapter à l'ensemble, à la fureur publique du photographe⁹, lequel reprendra lui-même en main les accrochages du Salon à partir de 1901. " [...]

" Parmi les stratégies développées par Walton au Salon de 1897 afin de donner ainsi une chance aux images, l'une des plus remarquées consiste à neutraliser de façon inédite l'espace de vision. Il élimine tous les renforcements et les saillies des parois, évacue au-dessus d'une corniche de bois

une zone périphérique supérieure qui distrairait le regard, et surtout organise en dessous une continuité nouvelle du mur et du sol, unis par une suppression des lambris et par l'application d'une même couleur marron – sorte de "brown cube" de la photographie devant contribuer à un nouveau confort de vision. À partir de là – et c'est le point le plus controversé –, il desserre les images de façon inaccoutumée (les expositions de la Royal Photographic Society, par exemple, continuent jusqu'en 1899 à empiler les cadres bord à bord sur plusieurs rangées) et instaure entre les œuvres des intervalles irréguliers. Il rompt ainsi aussi bien avec l'ancien tapis continu d'images de la Royal qu'avec l'organisation purement formelle, de plus en plus fréquente sur le Continent, de groupes symétriques très hiérarchisés dans lesquels un ensemble de tirages secondaires servent de faire-valoir à une œuvre centrale.

Face à cela, le parti pris de Walton a plusieurs implications. Ce réseau d'images à la fois distendu et non hiérarchisé incarne d'abord un aspect aussi essentiel que problématique de la philosophie du mouvement amateur, Linked Ring en tête : son double discours du prosélytisme et du sens de l'élite, sa façon récurrente de prétendre tout à la fois démocratiser et exclure. [...] L'autre signal donné par son accrochage est l'instauration d'un idéal nouveau de la réception de la photographie : la contemplation, l'absorption intense et concentrée dans l'image individuelle exposée. "

Olivier Lugon

" « Kodakoration ». Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 ", *Études photographiques*, n°16, mai 2005, p.182-197 ; cit. p.187-188, p.189-190 ; en ligne: <https://etudesphotographiques.revues.org/730>

8. Sur le Linked Ring, voir Margaret Harker, *The Linked Ring. The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910*, Londres, Heinemann, 1979.

9. Frederick H. Evans, "The Salon", *The British Journal of Photography*, vol. 44, 19 novembre 1897, p. 751.

Echec du pictorialisme français lors de l'Exposition universelle de 1900

" [...La] mise en histoire des origines [du Pictorialisme] intervient à un moment précis, lors de l'exposition décennale organisée par le Photo-Club de Paris dans le cadre de l'Exposition universelle de 1900. Exposition décennale qui se révèle être un fiasco. Boycottée par toutes les écoles étrangères, sauf l'Angleterre qui alors vole la vedette aux Français, l'exposition de 1900 révèle un pictorialisme français déjà à bout de souffle, critiqué non seulement sur sa production mais aussi sur son combat en faveur de la photographie. Car que reprochent les étrangers aux Français ?, pourquoi ne viennent-ils pas ? Essentiellement parce que le Photo-Club de Paris n'a pas obtenu l'exposition des photographies au palais des Beaux-Arts. Et qu'il doit se contenter du palais de l'Éducation, ce qui en dit long sur la reconnaissance artistique du médium. Alors que l'année suivante, à l'Exposition universelle de Glasgow, la photographie est présentée au musée, à côté de la peinture au New Art Gallery and Museum Building, au moment même où, nous y reviendrons, s'amorce la mise en cause du pictorialisme européen face aux propositions américaines.

Les pictorialistes français s'autocrédisent ainsi de l'invention d'un art en photographie, au moment décisif d'une crise que traverse leur mouvement. L'invention d'un passé héroïque vient équilibrer le constat de la crise et surtout la remise en question des principes mêmes du mouvement amateur.

" L'âge d'or du *pictorial photographer* s'achève, déclare alors Robert Demachy, nous n'étonnons plus personne, la photographie pictoriale est admise [...] le progrès chez nous doit être *individuel*¹⁴ " Affirmer le caractère passé du combat en faveur de la légitimité artistique de la photographie, alors même que cette reconnaissance n'est pas effective au sein de l'Exposition universelle, pourrait surprendre. Mais l'argument n'a d'autre but que de sacrifier ce qui jusqu'alors avait été la base du mouvement, c'est-à-dire l'amateurisme. Cette crise est donc celle de l'aventure *collective* qui s'achève – celle du grand leurre de l'amateurisme brandi par les partisans d'une photographie élitaire qui avançait masquée – et dont il apparaît nécessaire de faire l'histoire ou plutôt la légende comme on paye le prix d'une immense contradiction. L'histoire du pictorialisme français après 1900 est surtout, et malgré le vœu de Demachy, celle d'un sacrifice qui n'aura pas lieu, car jamais le mouvement ne se délesta du poids des amateurs qui en avaient formé le socle. Ainsi, alors qu'émerge l'idée d'une autre photographie artistique en Angleterre (la photographie pure, défendue notamment par Frederick Evans), les pictorialistes français ne peuvent voir ni même comprendre le phénomène, bien trop occupés à faire et rêver une histoire quand d'autres *font* l'histoire. "

Michel Poivert

" Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité ", *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, p. 92-110 ; citation p. 98-100 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/227>

14. Robert Demachy, "Conclusion", *Bulletin du Photo-Club de Paris*, déc. 1900, p. 392-393

La Photo-Secession à New York ouvre un espace d'exposition pour la photographie : la galerie 291

La Photo-Secession (1902-1917) désigne un groupe de photographes basé à New York qui visait à faire reconnaître la photographie comme art à part entière en adoptant l'esthétique du pictorialisme. Chef de file du mouvement, Alfred Stieglitz (1864-1946) était entouré de Clarence White, Gertrude Käsebier, Alvin Langdon Coburn et Edward Steichen, quatre photographes américains majeurs. Alfred Stieglitz fonda *Camera Work* (1903-1917), luxueuse et célèbre revue trimestrielle, puis il ouvrit en 1905 les Little Galleries of the Photo-Secession (1905-1917), une galerie d'art privée commerciale surnommée "291", d'après son adresse sur la Fifth Avenue de New York.

"En 1905, sont ouvertes à New York The Little Galleries of Photo-Secession qui vont vite devenir célèbres auprès des intellectuels et des artistes comme un laboratoire de l'art moderne. [...]

[Rapidement, la galerie "291"] s'impose comme un lieu culturel incontournable dans un New York en pleine mutation. La ville s'affirme progressivement comme le berceau de l'art moderne américain et devient un pôle d'attraction pour les artistes européens. L'orientation de la galerie, qui a commencé par montrer de la photographie, évolue dès 1908. En janvier, Stieglitz expose des dessins de Rodin : de puissantes études de figures nues qui marquent les esprits. Le public de "291" peut ensuite découvrir Matisse, que Stieglitz parvient à faire apprécier à New York après trois expositions, ou encore Cézanne, dont l'influence est notable chez de jeunes peintres américains que Stieglitz expose également. [...]

Les expositions programmées entre 1908 et 1910 reflètent la conviction de Stieglitz et de Steichen qu'il était nécessaire de faire alterner l'avant-garde avec des œuvres plus classiques, et la photographie avec les autres arts. Ce rapprochement interdisciplinaire novateur remet en cause la hiérarchie établie en instaurant la parité entre la photographie et les arts traditionnels. "291" remplit alors pleinement le rôle de laboratoire [de l'art moderne] voulu par Stieglitz. Les expositions permettent d'ouvrir le débat sur les voies nouvelles que l'art doit emprunter. Ainsi l'idée que la photographie ne doit pas chercher à imiter la peinture et doit trouver sa propre identité est discutée par des artistes et des critiques liés à "291". [...]

Sources au 2022 08 02 : "New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)", Musée d'Orsay, Paris, 19.10.2004-16.1.2005, texte en ligne : <https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/presentation/new-york-et-lart-moderne-alfred-stieglitz-et-son-cercle-1905-1930>

"Photo-Secession", *Encyclopædia Universalis* ; en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/photo-secession/>

→ Voir SECKEL, Hélène, "La galerie 291", in SAYAG, Alain, LEMAGNY, Jean-Claude, éd., *L'invention d'un art*, cat. expo. Centre Georges-Pompidou, Paris, Adam Biro, 1989, p.78-99 [BCUD 77(091) TVB 4685]

Mise en valeur des photographies à la galerie 291 : le rôle de la décoration

La galerie 291 était constituée de trois petites pièces éclairées par une verrière zénithale. La lumière du jour était diffusée par un velum tendu sur un cadre fixé au plafond (visible au centre des pièces). Les œuvres pouvaient être stockées à l'abri de la lumière sur des étagères basses, derrière les rideaux, dans l'espace aménagé le long du mur, sous la tablette fixée à un mètre du sol.

"Jusqu'à maintenant, à deux ou trois exceptions près, on n'a pas montré les photographies sous leur meilleur jour ; l'affluence aux expositions, les lumières trop fortes ou, pire, trop faibles, les couleurs mal assorties, tout cela a certainement empêché le public d'étudier de façon satisfaisante les photographies d'art. Conscients de telles erreurs, les responsables de la galerie "Secession" aménagèrent les lieux d'exposition de sorte que chaque photographie soit présentée à son avantage. L'éclairage est fait de telle sorte que le visiteur se trouve dans une lumière douce et diffuse, tandis que les [œuvres] reçoivent la lumière du jour à travers une verrière ; les spots en dehors de leur usage propre ont aussi une valeur décorative. L'une des plus grandes pièces est dans les tons mats, vert olive, et la toile de jute gris-vert recouvrant les murs donne une impression de chaleur ; les boiseries et les moulures sont de même couleur, mais beaucoup plus sombres. Les rideaux sont en satinette dans les tons sépia et olive, le plafond et le velum sont d'un gris crème très soutenu. La petite pièce est spécialement conçue pour exposer des photos sur des supports très légers ou dans des cadres blancs. Les murs de cette salle sont recouverts de toile de jute blanchie ; les boiseries et les moulures sont d'un blanc pur ; les rideaux sont en toile écrue. La troisième pièce est décorée dans les tons bleu-gris, saumon foncé et gris-vert. Dans toutes les salles la couleur des abat-jour est assortie à celle des murs."

Editorial

[Alfred Stieglitz ?], *Camera Work*, n°14, avril 1906, p.48, extrait, in SECKEL, Hélène, "La galerie 291", *op.cit.*, p. 83

Edward Steichen scénographe d'exposition à la galerie 291 : la contemplation intime

Edward Steichen a non seulement proposé à Alfred Stieglitz de transformer en galerie son propre atelier situé au dernier étage du n°291 de la Cinquième Avenue mais il a aussi participé à sa décoration et à sa programmation au fil des expositions.

" L'intuition de l'importance primordiale de la scénographie en photographie, le jeune Steichen la développe dès 1900 – il a alors 21 ans –, au contact de son second mentor, rencontré quelques mois après Stieglitz : Fred Holland Day. [...] Dans les milieux de la photographie pictorialiste, Day s'est alors fait la réputation de « consacrer autant d'attention à l'encadrement et à l'accrochage de ses œuvres qu'à leur composition¹ ». Cette leçon, Steichen l'applique très tôt à ses propres œuvres, allant jusqu'à construire lui-même certains de ses cadres, mais surtout il la transmet au grand rival de Day, Stieglitz. [...] À l'ouverture de 291,] Steichen se voit confier l'aménagement des salles, et a ainsi la chance de concevoir jusque dans ses moindres détails l'un des premiers espaces créés expressément pour la contemplation optimale de la photographie.

Pour cela, il tire d'abord parti de l'exiguïté des lieux. Les trois petites pièces de l'atelier fragmentent en effet la visite en une série d'unités qui empêchent toute vision globale de l'exposition et toute sensation de masse des images, parcellisation encore renforcée par des couleurs distinctes pour chaque pièce. Par rapport à des Salons pictorialistes souvent surchargés, de tels espaces imposent un nouveau primat de la parcimonie dans la réception de la photographie, une stratégie de la rareté suggérant une sélection qualitative impitoyable : Steichen et Stieglitz prévoient dans l'idéal un maximum de trente à quarante œuvres par exposition. Les images sont non seulement isolées les unes des autres, mais ramenées pour l'essentiel à une rangée unique à hauteur des yeux (certains Salons pouvaient conserver jusqu'à trois ou quatre niveaux de cadres collés les uns aux autres), la partie supérieure de la cimaise étant condamnée par l'ajout d'un vélum qui rabaisse le plafond, pendant que sa partie inférieure est réservée au seul rangement. De plus, comme si l'espace n'était pas déjà assez confiné, une estrade est placée au centre de la plus grande salle, empêchant les oscillations du spectateur à travers la pièce et lui imposant une proximité avec les images. La réception idéale ainsi défendue est celle de la contemplation intime, de l'absorption intense et concentrée dans l'image individuelle. Cet idéal, Edward Steichen le met en scène de façon programmatique dans une photographie de 1900-1901 montrant Frederick H. Evans plongé dans l'observation d'une épreuve d'Holland Day, fiction d'exposition réalisée par l'ombrage au tirage des œuvres environnantes, afin d'isoler mieux encore le regardeur et l'œuvre représentés dans un face-à-face aussi solitaire qu'exclusif.

À New York, le principe d'intimité est encore appuyé par la prééminence des tissus – de l'estrade au plafond, tout est textile – et par l'ajout d'accessoires décoratifs, vases et plantes séchées, qui rapprochent la galerie de l'espace domestique, lui-même célébré dans nombre d'œuvres pictorialistes qui aiment à glorifier le foyer et la vie familiale. Dans les sujets comme dans la présentation, la reconnaissance publique de la photographie semble alors devoir passer par un repli vers l'intime et l'évocation d'un médium éminemment privé.

Ce rapport intime et personnel aux images est enfin mis en scène par la présence invisible du fonds [de photographies], dissimulé sous les rideaux, mais dont le spectateur sait, alors qu'il contemple la sélection présentée au-dessus, qu'il pourrait éventuellement le consulter de manière individualisée (Stieglitz était là en permanence pour dévoiler ses trésors cachés et les commenter). Le lieu de contemplation se donne aussi comme un lieu de conservation, un reliquaire qui, contrairement aux galeries actuelles où rien ne doit trahir la présence d'un stock et tout sembler se jouer dans une actualité absolue, suggère l'ancrage dans une forme de permanence, une durée autre que l'actualité, celle d'un patrimoine du lieu. "

Olivier Lugon

" Edward Steichen scénographe d'exposition ", in BRANDOW, Todd, EWING, William A., eds., *Edward Steichen. Une épopée photographique*, Minneapolis, FEP Editions / Lausanne, Musée de l'Elysée / Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 267-273 ; citation p.267-268 [BCUR RMC 2549]

1. « Exhibition of F.H. Day's Work », *Camera Notes*, vol. 1, n°4, avril 1898, p.119 [...]

International Exhibition of Pictorial Photography, Buffalo, 1910

En novembre 1910, la Photo-Secession organisa l'*International Exhibition of Pictorial Photography* à l'Albright Art Gallery de Buffalo, Etat de New York. Plus de 580 œuvres de ses membres et de photographes qui partageaient leurs préoccupations esthétiques y furent présentées. Cette exposition colossale, principalement conçue par Alfred Stieglitz, occupa plus de la moitié de l'Albright Art Gallery et constitua une étape décisive dans l'acceptation de la photographie comme une forme d'art autonome. Elle connut un grand succès et plusieurs musées y firent l'acquisition d'œuvres du groupe Photo-Secession.

" Stieglitz voit ainsi récompensé son combat pour la reconnaissance artistique de la photographie. Tous n'apprécient pas la position prédominante de Stieglitz. Plusieurs photographes de premier plan, dont Clarence White, Alvin Langdon Coburn ou Gertrude Käsebier quittent Photo-Secession. "

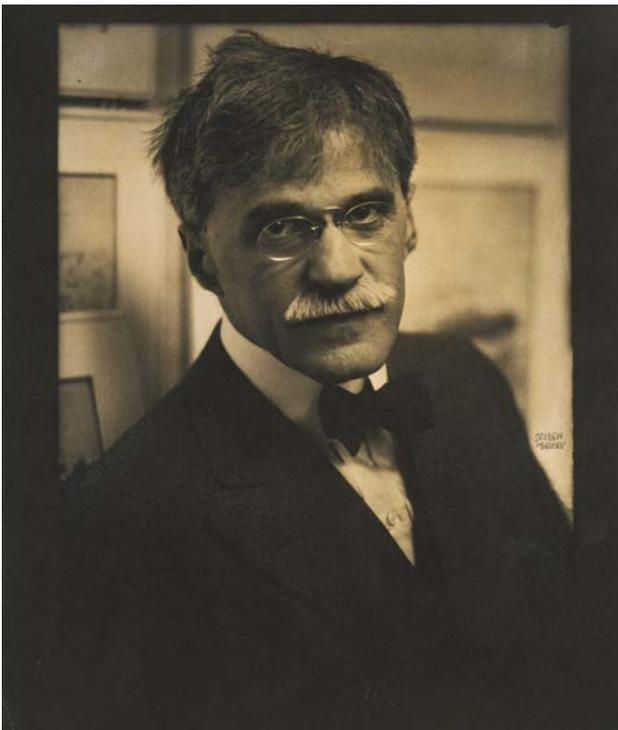
Sources : " New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930) ", Musée d'Orsay, *op. cit.*

"Photo-Secession", *Encyclopædia Universalis* ; en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/photo-secession/>

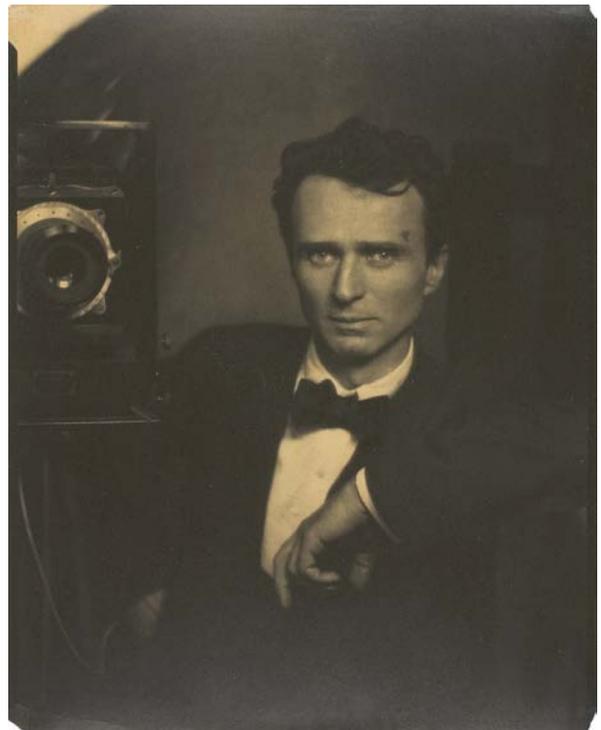
Alfred Stieglitz, galeriste dans les années 1920 – 1940

" Ce que l'on désigne par le "cercle de Stieglitz", c'est-à-dire les artistes qui gravitent autour de lui et auxquels il apporte son soutien, évolue et est moins ouvert sur le monde extérieur au cours de cette période. Le nouveau cercle est composé de quelques écrivains et d'un petit groupe d'artistes, exclusivement américains, qui avaient déjà exposé à "291". Stieglitz les appelle les "six plus x". Il s'agit de lui-même, Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin, Paul Strand et Georgia O'Keeffe. Le septième membre est variable mais il s'agit le plus souvent de Charles Demuth. Le groupe se fixe des objectifs esthétiques et moraux : faire émerger un art purement américain, débarrassé des influences européennes tout en luttant contre l'esprit puritain et matérialiste qui menace leur pays. Afin de promouvoir les œuvres des artistes appartenant à ce nouveau cercle, Stieglitz renoue avec ses activités de galeriste. Il occupe tout d'abord un espace aux Anderson Galleries (1921-1925) puis ouvre The Intimate Gallery (1925-1929) et enfin An American Place (1929-1946). Stieglitz expose également ses propres photographies. [...] L'intelligence et l'absence de préjugés avec lesquels il a su montrer un intérêt égal pour les différentes formes d'art, peinture, sculpture, photographie, en font un esprit pionnier et l'un des artisans de la naissance de l'art moderne aux Etats-Unis. "

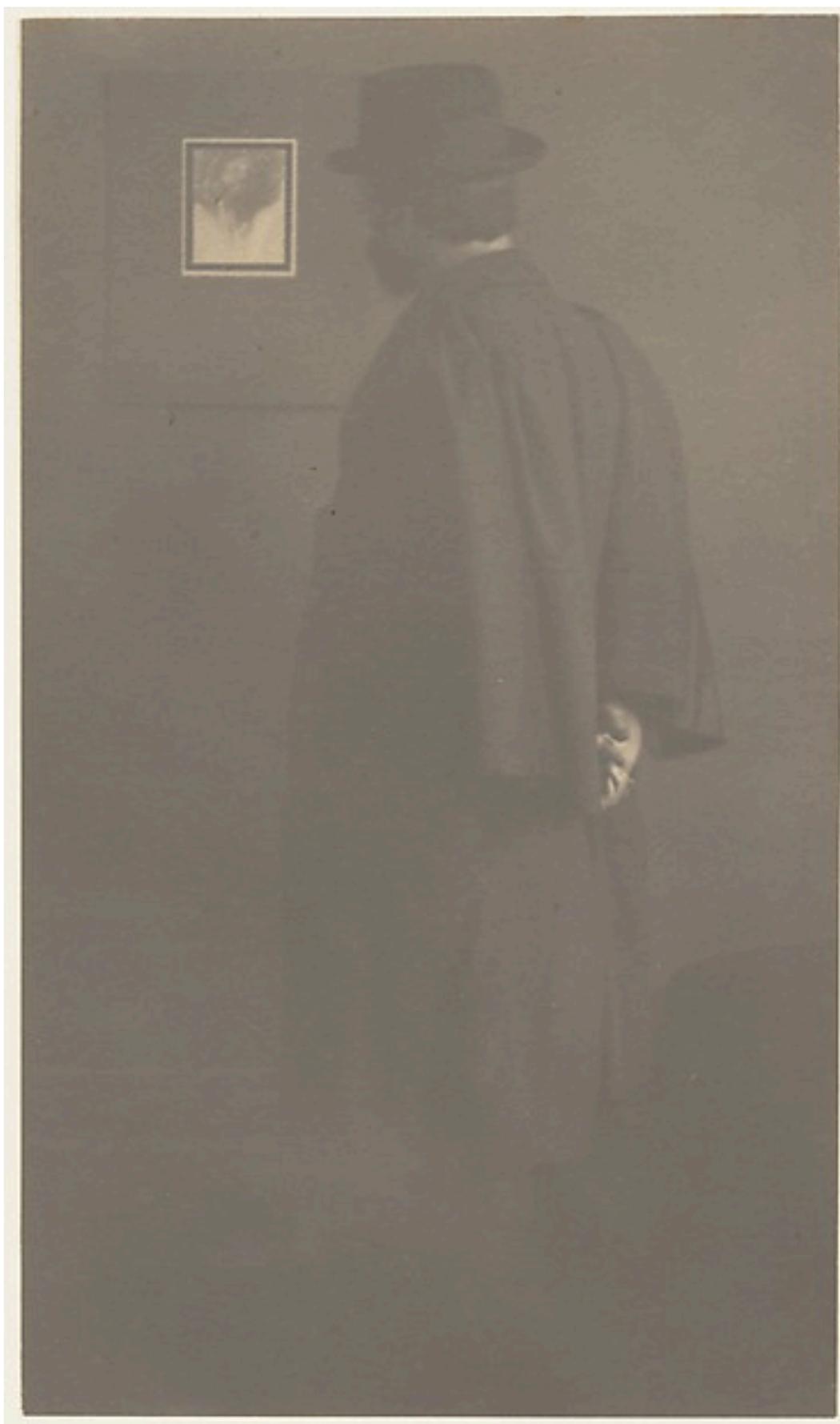
Source : " New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930) ", Musée d'Orsay, *op. cit.*



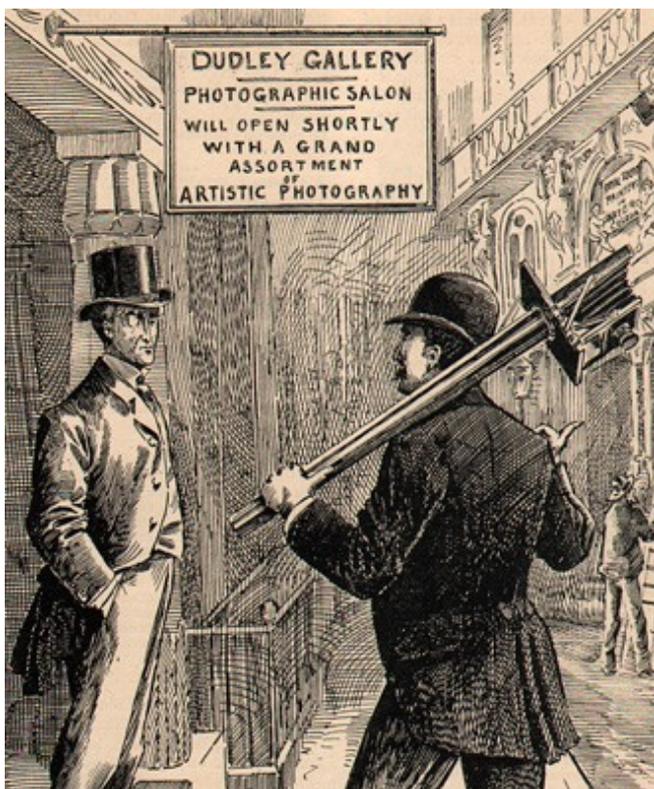
Edward J. Steichen, *Alfred Stieglitz at 291*, 1915, épreuve au platine et à la gomme bichromatée, 28.8x24.2 cm. The Met



Edward Steichen, *Self-Portrait with Studio Camera*, 1917, platinotype, 25x19.8 cm. The Art Institute of Chicago



Edward J Steichen, *Frederick H. Evans*, 1900-1901, épreuve au platine, 19.3x11.2 cm, encadrement réalisé par F.H. Evans (l'œuvre faisait partie de sa collection). Le photographe Frederick H. Evans est représenté devant une image de Fred Holland Day, une auto-représentation en Christ de la Passion



"No Rivalry": Mr. M--: "Opposition? Sir, you are quite mistaken. Our Salon is opened to help the P.S.G.B. Exhibition", gravure, *The Photographic Review of Reviews*, Londres, 15.6.1893, détail



Anonyme, *V^e Salon photographique du Linked Ring*, Dudley Gallery, Londres, 1897 ; mis en espace par George Walton



Anonyme, *V^e Salon photographique du Linked Ring*, Dudley Gallery, Londres, 1897 ; mis en espace par George Walton ; image publiée dans *The Photogram*, novembre 1897



Anonyme, *Entrée de l'exposition rétrospective de la photographie, Exposition universelle, Paris, 1900*, image publiée dans A. Davanne et M. Bucquet, *Musée rétrospectif de la photographie à l'Exposition universelle de 1900, 1903*. Coll. SFP

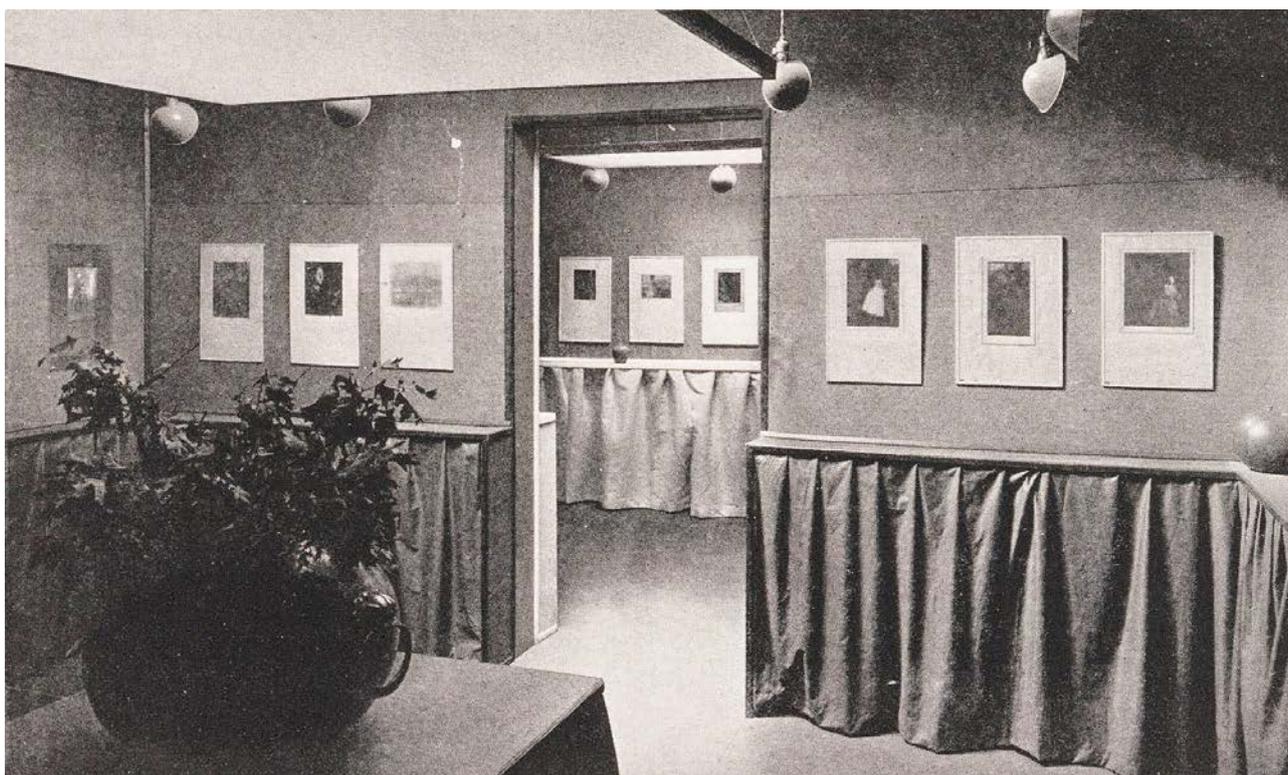


Anonyme, *Entrée de l'exposition rétrospective de la photographie, Exposition universelle, Paris, 1900*, détail de l'image ci-dessus ; on peut y lire les termes : Applications ; Photographie ; Chronophotographie

"Art à part entière désormais reconnu ou élément d'une culture de masse vivante ? La photographie Belle Époque, à l'heure de l'Expo, est traversée par cette interrogation. Les « pictorialistes » [français] veulent faire de l'élite des amateurs une avant-garde artistique. Confondant technique et esthétique, ils connaîtront l'échec au regard de l'historiographie des avant-gardes. Dès lors une nouvelle question est posée : que sera la modernité en photographie ? "

Michel Poivert

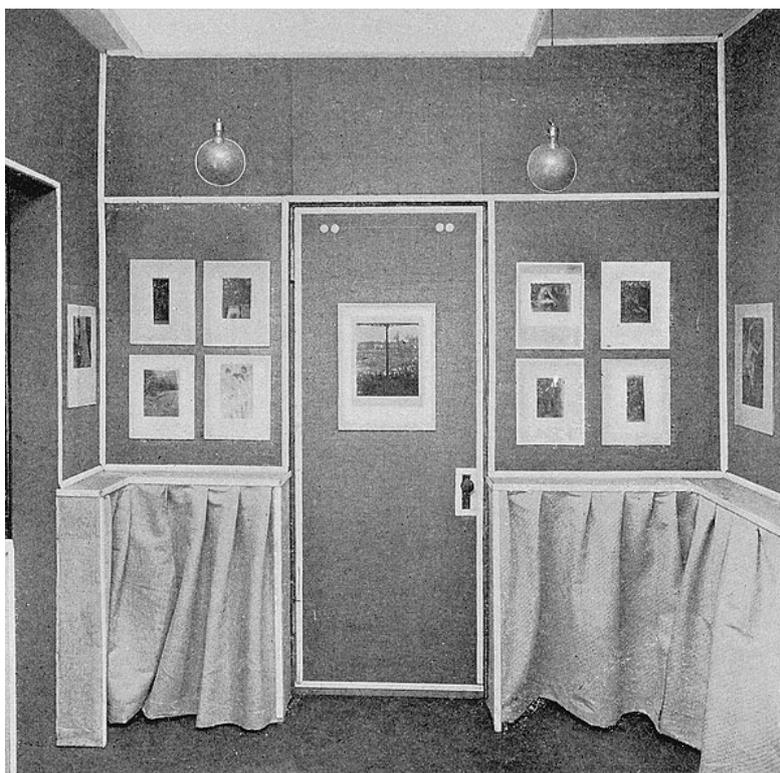
"La photographie française en 1900. L'échec du « pictorialisme »", *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°72, octobre-décembre 2001, p. 17-25 ; citation p.17 ; en ligne : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2001_num_72_1_1409



Exposition inaugurale, Little Galleries of the Photo-Secession (Galerie 291), New York, 25.11.1905 – 05.01.1906 ; photos : Alfred Stieglitz ; décoration conçue par Edward Steichen ; héliogravures publiées in *Camera Work*, n°14, avril 1906, p.42. Yale Collection of American Literature ; Beinecke Rare Book and Manuscript Library

Dans la photographie du haut, on reconnaît des œuvres célèbres d'Edward Steichen, qui a conçu la décoration de la Galerie 291 : *The Flatiron*, *Rodin – Le Penseur*, *In Memoriam*, *Portraits – Evening*. Dans cette exposition d'ouverture de la galerie, 100 photographies de 39 photographes de la Photo-Secession sont présentées, dont 11 images d'Edward Steichen, 9 photographies de Clarence White, 8 images de Gertrude Käsebier, 7 photographies d'Alfred Stieglitz et 7 de Joseph Keiley.

Source : NAEF, Weston, *The Collection of Alfred Stieglitz*, New York, The Metropolitan Museum of Art, coll. *Fifty Pioneers of Modern Photography*, 1978, p. 137-138



Exposition inaugurale, Little Galleries of the Photo-Secession (Galerie 291), New York, 25.11.1905 – 05.01.1906 ; photos : Alfred Stieglitz ; décoration conçue par Edward Steichen ; images publiées in *Camera Work*, n°14, avril 1906, p.43



Edward J. Steichen, *Rodin – The Thinker*, 1902, tirage à la gomme bichromatée, 39.6x48.3 cm

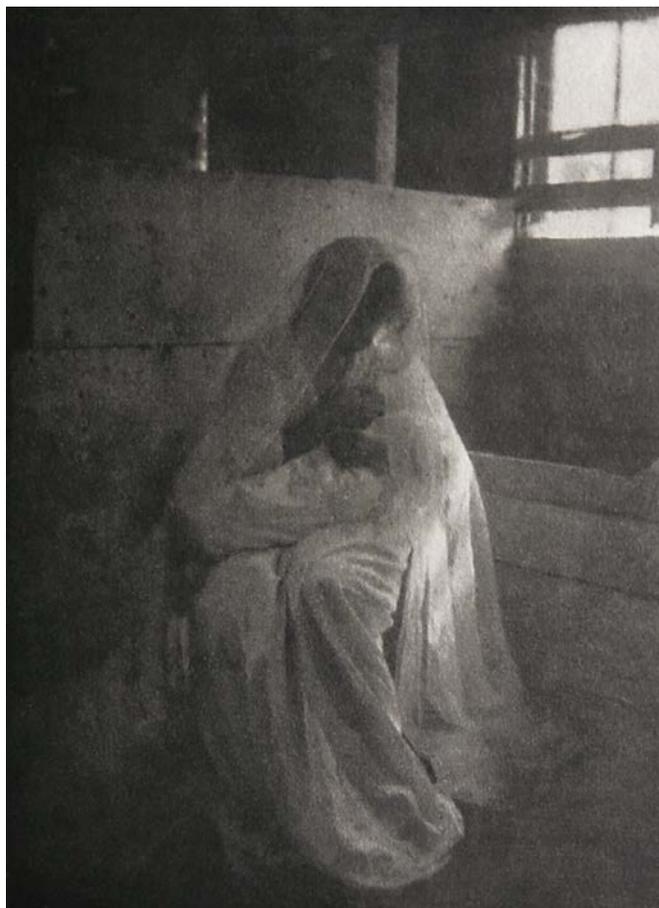


Edward J. Steichen, *In Memoriam*, 1902, photogravure, 20.7x15.9 cm, in *Camera Work*, vol. 55, page 19, 1906

Œuvres exposées à la Galerie 291, New York, 1905-1906 et publiées dans *Camera Work* (cette page et la suivante)



Alfred Stieglitz, *Miss S.R.*, photogravure, in *Camera Work*, 12 octobre 1905, planche VII



Gertrude Käsebier, *The Manger* [La crèche], 1899, tirage au platine (présentée en février 1906, après l'exposition inaugurale)



Clarence H. White, *The Kiss*, 1904, tirage au platine



International Exhibition of Pictorial Photography, Albright Art Gallery, Buffalo, New York, 1910, organisée par la Photo-Secession



International Exhibition of Pictorial Photography, Albright Art Gallery, 1910, catalogue (détail de la couverture)

Les avant-gardes (années 1910 à 1950)

" Plus encore que les publications, la présentation publique d'œuvres photographiques traditionnelles et de travaux d'avant-garde – séparément les uns des autres – a joué un rôle décisif dans l'émergence de la photographie moderniste [...]"

Martin Gasser

" La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930 ", in LUGON, Olivier, éd., *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2012, p.63-78 ; citation p.63

La photographie mise en espace : expositions didactiques et expositions photographiques artistiques

" C'est que l'exposition cristallise bien des espoirs du modernisme. Elle permet tout d'abord à ces artistes issus du constructivisme, très soucieux d'un dépassement de l'art pour l'art et d'un engagement plus actif de leur pratique dans la société, de quitter le monde de la pure délectation pour une activité plus en prise sur le monde réel et les enjeux du temps. Elle semble ensuite inaugurer un nouveau mode de communication qui, purement visuel, serait par là même plus efficace, plus intense et plus démocratique que le médium écrit, désormais condamné comme trop abstrait et trop distancié. [...] L'exposition aurait précisément cette capacité de développer une sorte de langue sans signes, de pouvoir élaborer, tout comme le livre, un discours cohérent, tout en restant ancré dans le visuel. C'est ce qu'affirme par exemple l'historien d'art Franz Roh en 1930, pour qui " ce n'est pas le livre qui offre le lien le plus fécond entre une expérience visuelle purement sensible et une nécessaire abstraction, c'est l'exposition " ³. Pour ce faire, celle-ci offrirait à la nouvelle transmission du savoir non seulement l'immédiateté du visuel, mais cumulerait de plus les forces de toutes les disciplines : l'architecture, le graphisme, la photographie, la couleur, la lumière et le mouvement, qu'elle unirait en un nouvel art total, d'une puissance inégalée. Enfin et surtout, elle permettrait à la communication de quitter les supports traditionnels de l'abstraction, le papier et la toile, pour gagner l'espace réel du spectateur.

Ce n'est pas là l'un de ses moindres attraits pour des artistes comme Lissitzky, Bayer ou Moholy-Nagy. Depuis le début des années 1920, ceux-ci cherchent justement à dépasser la peinture, à faire éclater l'œuvre d'art, traditionnellement plane et statique, dans l'espace, un espace débarrassé de toute hiérarchie, de tout axe perspectif, multidirectionnel et, ce faisant, dynamique. Cela était jusque-là passé par le recours à deux domaines privilégiés : d'une part, la création de pièces quasiment architecturales, comme les fameux "espaces Proun" et autres "espaces de démonstration" que Lissitzky réalise à Berlin, Dresde et Hanovre entre 1922 et 1927. L'œuvre d'art s'y étend désormais à l'ensemble des murs, au sol et au plafond, englobe le spectateur plutôt que de lui faire face, sollicitant ainsi toute la mobilité de son regard et de ses déplacements pour être perçue. C'est là un point essentiel : pour ces artistes, envahir l'espace, c'est aussi conquérir le temps – c'est prendre en compte la durée et la mobilité réelles de la vision, et par là transformer la contemplation en un processus physique, et le spectateur en un agent *actif*. Comme le note Lissitzky en 1926 : " À chaque mouvement du spectateur dans l'espace, l'effet des murs se transforme. De la marche humaine naît ainsi une dynamique optique. Ce jeu rend le regardeur actif. " ⁴

L'autre voie pour dépasser la peinture statique et déployer le geste artistique dans l'espace et le mouvement, c'est la photographie. Ces artistes la pratiquent tous au cours des années 1920. L'appareil photo est alors moins considéré par eux comme un moyen d'expression ou de reproduction que comme un outil de vision, l'agent d'une nouvelle perception de l'espace, libérée des carcans perspectifs de la Renaissance, multidirectionnelle et infiniment mobile. Comme le proclame Moholy-Nagy : " à travers la photographie (et plus encore le film), nous avons acquis de nouvelles expériences de l'espace, avec leur aide et celle des nouvelles écoles d'architecture nous avons atteint à l'élargissement et à la sublimation de notre appréciation de l'espace. Par la compréhension de la nouvelle culture de l'espace – grâce aux photographes – l'humanité a acquis le pouvoir de percevoir son entourage et sa vraie existence d'un œil neuf. " ⁵ Cette perception spatiale libérée et mobile s'exprime surtout dans les innombrables vues basculées, les plongées et contre-plongées tant prisées par le modernisme et permises alors par l'apparition des appareils de petit format [...]. Quel que soit leur motif, ces images se donnent toujours comme le résultat et le récit d'un mouvement : chacune d'entre elles témoigne d'abord du fait d'avoir été créée – comme dans la danse – par l'inscription réelle du sujet dans l'espace, par toute la mobilité de son corps, de sa tête et de son regard ⁶.

À partir de là, les commandes pour les expositions didactiques vont être pour ces artistes l'occasion d'associer ces deux voies, jusque-là séparées, de conquête de l'espace, l'architecture et la photographie, et leur permettre d'intégrer en un unique domaine d'activité art graphique et art spatial. Cette idée ne cesse de les fasciner, Bayer en particulier : " Dans le design d'exposition, les anciennes frontières entre l'art graphique [...], discipline opérant dans les deux dimensions, et l'architecture, soit le design spatial dans les trois dimensions, ont explosé pour former une nouvelle catégorie, dans laquelle plusieurs médiums sont combinés. "7 [...]

Cela étant, pour s'intégrer ainsi à l'architecture et à une technique d'exposition spatiale et dynamique, la photographie, art de cabinet s'il en est, va d'abord devoir opérer quelques mutations dans ses formes de présentation. C'est là la question qui se pose à ces artistes : comment arracher le médium photographique au mode de contemplation traditionnel des arts graphiques, marqué par la frontalité, l'immobilité et une distance fixe à l'image, pour l'adapter aux conditions réelles du regard dans l'espace – mobile et papillonnant ? Ces manifestations vont offrir pour cela un champ d'expérimentation infiniment plus libre que les expositions photographiques proprement dites, précisément parce qu'elles ne dépendent pas directement du domaine de l'art et n'ont pas à en respecter les codes. Les secondes au contraire, même les plus modernistes d'entre elles, comme *Film und Foto* (Film et photo) à Stuttgart ou *Fotografie der Gegenwart* (La Photographie du présent) à Essen, en 1929, se montrent encore majoritairement attachées aux modes traditionnels d'accrochage des arts graphiques. Lorsqu'il s'agit de mettre en valeur leurs propres œuvres photographiques, les mêmes artistes continuent pour l'essentiel à les présenter en petit format, encadrées et collées sur carton clair, clairement séparées les unes des autres et plus ou moins disposées à hauteur d'œil – toutes conventions dont les expositions didactiques vont précisément se dégager. "

Olivier Lugon

"La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945)", *Études photographiques*, n°5, novembre 1998, p.97-118 ; citation p. 98-101 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/168>

3. Franz Roh, "Ausstellungen von heute", *Das neue Frankfurt*, vol. 4, n° 6, juin 1930, p. 145.

4. El Lissitzky, "Demonstrationräume", s. d. (à propos de la salle d'art constructiviste à l'Exposition internationale d'art de Dresde en 1926), in *El Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf*, Sophie Lissitzky-Küppers (éd.), Dresde, Verlag der Kunst, 1992, p. 366-367.

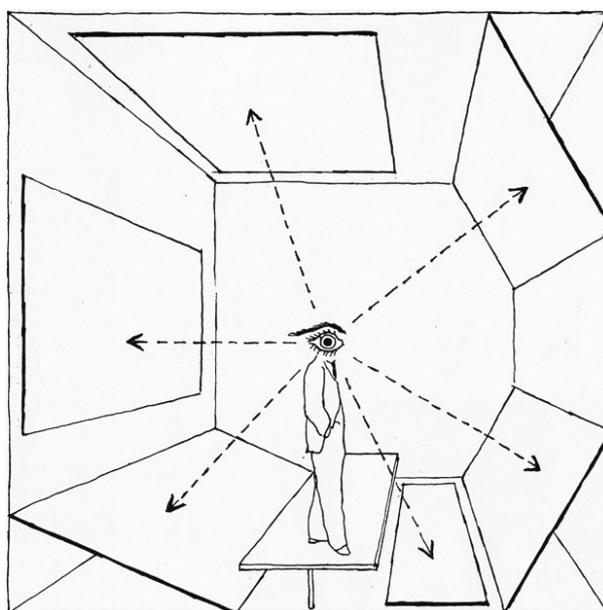
5. László Moholy-Nagy, " Photographie, forme objective de notre temps ", *Telehor*, n° 1-2, 1936, repris in *László Moholy-Nagy. Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1993, p. 195.

6. Sur l'importance théorique de la danse pour le modernisme allemand des années 1920, voir par exemple cette remarque de Moholy-Nagy dans *Material zu Architektur* (Bauhausbücher, n° 14, Munich, Albert Langen Verlag, 1929, p. 195) : " C'est ainsi à travers le mouvement que le sujet peut éprouver l'espace avec la plus grande immédiateté, et plus encore à travers la danse. La danse est en même temps un moyen élémentaire pour satisfaire les désirs de création spatiale de l'espace. Elle peut le densifier, le structurer : l'espace se dilate, s'évanouit, flotte – fluctuant dans toutes les directions. "

7. Herbert Bayer, préface à *Erberto Carboni. Exhibitions and Displays*, Milan, Silvana, 1957, p. 9.



El Lissitzky, *Espace Proun*, Grande Exposition d'Art de Berlin, 1923, reconstruction, 1971. Collection Van Abbemuseum ; photo : Peter Cox



Herbert Bayer, *Diagramme de la vision étendue*, 1935-1936

FiFo – Film und Foto, Stuttgart, 1929 : la Nouvelle Photographie

" La présentation historique des travaux de la Nouvelle Photographie eut lieu dans la grande exposition organisée du 18 mai au 7 juillet 1929 au Schlossgarten de Stuttgart par le Deutscher Werkbund sous le titre *Film und Foto* (FiFo), en même temps que la célèbre exposition d'architecture du Weissenhof. L'affiche de la FiFo, un photographe en contre-plongée audacieuse, a valeur de programme et d'emblème pour bon nombre des théories formelles et créatrices sur lesquelles la Nouvelle Photographie s'était constituée : l'appareil placé au centre de l'affiche paraît faire partie du corps du photographe, posé sur une de ses jambes comme sur un « pied photographique », la dynamique de la typographie soutient la perspective oblique de la photographie en contre-plongée. Un texte de Gustav Stotz, qui annonçait cette exposition dans la revue *Das Kunstblatt* en 1929, fournit une vue d'ensemble sur les positions de la Nouvelle Photographie :

« 1. De nouveaux instruments de création nous sont proposés, avec des caméras, des objectifs et de nouvelles plaques plus sensibles à la lumière et plus rapides.

2. Une époque optique s'est développée. Nous voyons les choses autour de nous autrement que naguère, sans visées picturales au sens impressionniste. Certaines choses sont devenues importantes pour nous alors qu'on les remarquait à peine autrefois : des sabots, une gouttière, des rouleaux de fil, des étoffes, des machines, etc. Elles nous intéressent dans leur substance matérielle, dans leur simple réité ; elles nous intéressent comme moyens de structurer l'espace à plat comme porteuses d'ombres et de lumières.

3. Fixation du temps. Les plaques plus rapides, les objectifs plus lumineux nous permettent de saisir dans leur temporalité propre les mouvements les plus rapides (photographie d'un projectile !). La photographie est redevenue maintenant, au vrai sens du terme, "actuelle" [...].

Les domaines en cause sont nombreux et importants : reportages photographiques, vues sportives, images de guerre, images de rues, photographies nocturnes, photographie judiciaire [...], zoologie, botanique, médecine (photographies aux rayons X), physique (microphotographie), vues aériennes, macrophotographie [...], photogrammes, solarisations, surexpositions, etc. [...], photomontages et photocompositions.

À côté des œuvres de reporters-photographes anonymes, on y verra les travaux des pionniers dans le domaine de la photographie moderne, avec des participations de : Man Ray (Paris), El Lissitzky (Moscou), Steichen (New York). L'Allemagne sera représentée par Lerski, Heartfield, Moholy-Nagy, Stone, Umbo et autres. Piet Zwart (La Haye) a rassemblé les documents hollandais. Des travaux russes, anglais, français, suisses et américains compléteront l'exposition. »

L'exposition ne concernait plus ce qu'il y a d' « artistique » dans la photographie ; elle couvrait en revanche le champ intégral du nouveau « moyen » de communication, en y incluant le film.

L'exposition présentait à la fois des photographes individuels, parfois réunis par nationalité, et des groupes constitués autour d'écoles d'art appliqué. La conception générale répondait principalement aux vues de Moholy-Nagy, la conception graphique était due à [Jan] Tschichold, El Lissitzky assurait la présentation du groupe soviétique ; la première salle était consacrée à des œuvres anciennes, dont celles d'Atget et à des catégories génériques, comme la radiographie, l'astronomie, les agrandissements. Les projections de films, organisées par Hans Richter, eurent lieu pendant deux semaines, en juin. Le groupe américain présenté par E. Weston et Steichen comprenait aussi Abbott, Bruehl, Cunningham, Outerbridge, Sheeler et Brett Weston. La participation française (sans doute réunie par Man Ray et Christian Zervos) comptait F. Henri, Hoyningen-Huene, Kertész, Krull, Lotar, Man Ray, Maximilien Vox et Tabard ; la Hollande figurait avec Schuitema et Zwart, l'URSS avec notamment Alpert, Klucis, Ignatowitch, Rodtchenko, Schaichet, El Lissitzky. Mais les photographes allemands étaient évidemment les plus nombreux : Baumeister, Bayer, Biermann, Burchartz, Erfurth, Andreas Feininger, Finsler, Grosz, Heartfield, Höch. Lerski, Lucia et László Moholy-Nagy, Peterhans, Alice et Oscar Nerlinger, Renger-Patzsch, Schwitters, Stone, Umbo, Paul Wolff, Zielke, le groupe du Bauhaus dont Marianne Brandt et Lux Feininger, ainsi que d'autres écoles. On notait aussi la présence de Cecil Beaton. La FiFo fut présentée ensuite à Munich, Vienne, Berlin et Zurich, sous une forme réduite, puis à Tokyo et Osaka en 1931. L'exposition marquait la fin des « expérimentations hardies », et les résultats indéniablement acquis furent acceptés et rangés sous le vocable de « style », devenu, qui plus est international. "

Andreas Haus

" *Film und Foto, Stuttgart, 1929* ", in FRIZOT, Michel, éd., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994, p.466

→ GRAEVE, Inka, " Internationale Ausstellung des Deutsches Werkbunds, *Film und Foto* ", in *L'invention d'un art*, op. cit., p.116-136
 Outre la réédition du catalogue (*Film und Foto*, Stuttgart, DVA, 1979 / New York, Arno Press, 1979), voir :
 U. Eskildsen et J. C. Horak, éd., *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart, Hatje, 1979.

Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930

Panorama et montage industriel : monumentalité et modernité

" Aux Etats-Unis, le photomural commercial prospère rapidement dans les années [...1930s]. Certains ateliers commencent à s'y spécialiser, comme Drix Duryea à New York ou Kaufmann & Fabry à Chicago. Dans cette même ville, une manifestation d'envergure marque une première consécration du médium à l'échelle (inter)nationale : l'Exposition universelle *A Century of Progress*. Elle n'accueille pas moins d'une cinquantaine de photomurals lors de sa première saison en 1933, plus encore pendant la seconde en 1934. Steichen et [Margaret] Bourke-White eux-mêmes s'y trouvent sollicités : en 1933, Steichen reçoit la commande d'une imposante composition murale de 5x42 m pour le pavillon de l'Etat de New York, et l'année suivante, Bourke-White est approchée par Ford pour prendre en charge ce qui était censé devenir le nouveau plus grand tirage du monde. [...]

" [... Le photomural] affiche tout à la fois l'unité de l'image panoramique et l'addition des segments argentiques verticaux qui la composent.

Le recours à ce procédé a alors de fortes déterminations techniques. Il est difficile d'obtenir au tirage une parfaite homogénéité tonale des différents lés et d'aucuns préfèrent maintenir un léger écart entre les parties pour masquer ces nuances : on surexpose la césure pour camoufler la dissemblance. Mais la méthode permet aussi, plus profondément, de rénover le vieux modèle panoramique en le mariant au régime industriel de l'assemblage standardisé. Ce mode paradoxal de « panorama monté », grandiose tout autant que « moderne », va rapidement s'imposer comme l'une des formes privilégiées des représentations de prestige, étatiques ou commerciales, et proliférer dans les Expositions universelles des années 1930. On le repère dès celle de Barcelone en 1929, où il est mis à profit, sous forme de damier cette fois, dans le Pavillon allemand de l'électricité de Ludwig Mies van der Rohe et Fritz Schüller pour l'architecture, et Eduard Blum pour la photographie. Précoce exemple d'une photographie d'échelle proprement monumentale, étonnamment peu discuté pourtant dans la presse photographique de l'époque, l'installation s'y réduit à un vaste cube quasiment vide dans lequel le photomural envahit les quatre parois de la pièce sur 8 m de hauteur. Le croisement entre le régime du montage et la continuité du panorama est assuré ici par des effets de fondus entre les divers fragments iconiques, ainsi que par la subordination de l'hétérogénéité des *motifs* à la grille parfaitement réglée des *tirages*. Ce panorama en grille aura une grande postérité dans les représentations nationales des pays occidentaux. On le retrouve dans la section suisse de Max Bill à la Triennale de Milan de 1936, dans le pavillon autrichien d'Oswald Haerdtl à l'Exposition universelle de 1937, immense boîte vitrée donnant sur un photomontage alpin de 8x23 m dû à Robert Haas et Günther Baszel, ou dans le Hall of Democracy du pavillon de Pennsylvanie à l'Exposition universelle de New York en 1939, dû aux exilés du Bauhaus Walter Gropius, Herbert Bayer, Marcel Breuer et Xanti Schawinsky.

Tous ces exemples incarnent alors l'idéal d'un photomural qui réussirait à être éminemment « moderne » – démonstrativement industriel, publicitairement efficace – et pourtant monumental, dans la lignée des précédents de Steichen, Bourke-White ou Kaufmann & Fabry, abondamment promus par la presse photographique européenne. En pleine vague de retour à l'ordre, il serait à même de faire revivre au sein de la communication publicitaire la magnificence du grand art ancien, de conférer aux objets techniques les plus contemporains, de la radio à l'automobile, une majesté inattendue, et de réconcilier ainsi exposition commerciale et musée, ou pour reprendre les mots de Bourke-White, d'intéresser « les industriels aussi bien que les critiques d'art »⁵⁰. Cette balance entre vertu publicitaire et régime monumental dans laquelle les photographes professionnels veulent voir l'avenir de leur médium va cependant être troublée par la prééminence d'un tout autre modèle, qui plus encore va finalement marquer l'image publique du photomural en Europe : le photomontage géant soviétique. Son ancrage dans l'agit-prop, dans une logique des *mass media* extérieure à tout modèle pictural, son refus d'une pure fonction esthétique ou décorative, ainsi que son ambition explicite de conquête des consciences vont perturber les visées commercialo-artistiques des milieux spécialisés et plus que tout sans doute empêcher le photomural de s'établir sur le long terme comme la simple perpétuation photographique et industrielle de la peinture monumentale. "

Le photomural contre le monument : El Lissitzky

" Du côté de l'URSS, la première extension remarquable du photomontage à l'échelle du mur a lieu en 1928, soit plusieurs années avant les réalisations new-yorkaises, mais s'opère alors selon des prémisses si différentes qu'elles rendent au départ l'appellation même de « photomural » problématique.

À l'été 1928, l'Union participe à la *Pressa*, grande exposition sur la presse à Cologne. La conception de son pavillon est confiée à El Lissitzky, doublement engagé depuis plusieurs années dans les domaines de la typographie et de la scénographie d'exposition, et qui trouve dans cette commande l'occasion idéale de faire converger ces deux champs de la communication de masse, puisqu'il s'agit de donner forme spatiale aux médias imprimés. Il imagine pour cela un espace médiatique saturé, fait de près de deux cent trente présentoirs et d'une multiplication de médias (sculptures, reliefs, affiches, cartes, graphiques, vitraux, slogans, livres et journaux), afin de prodiguer de la façon la plus prégnante possible une profusion d'informations et de mots d'ordre. Au milieu d'une telle débauche de sollicitations, véritable « tohu-bohu » ou « tumulte de foire » selon certains⁵¹, il n'est évidemment pas question de revendiquer pour la photographie de grand format le statut exceptionnel du monument, mais bien plutôt de la considérer comme un rouage parmi d'autres dans la grande machinerie de persuasion que représenterait l'exposition. Détracteurs comme responsables ne cessent en effet de comparer le pavillon à une usine :

« Le caractère spatial et dynamique de nos stands, qui donne à l'exposition un air d'atelier, n'incarne pas seulement l'idée de l'industrialisation et du progrès technique de notre pays (et cette idée est on ne peut mieux soulignée par la forme de l'exposition) ; nous nous sommes également appliqués à atteindre par là une *capacité d'expression et un pouvoir d'attraction* maximaux. »⁵²

Là où les photomurals américains de NBC ou de Ford se contentent de figurer ou d'évoquer symboliquement la machine, il s'agit ici de faire de l'exposition elle-même une véritable fabrique médiatique, capable de conférer à la communication politique toute l'efficacité de la production mécanisée : ici « l'art est devenu une technique au service de la politique »⁵³. " [...]

" Et c'est là que l'extension de la photographie joue un rôle essentiel. Elle prend ici la forme d'une vaste « frise photographique » (*Photo-Fries*) due à Lissitzky et Sergei Senkin, qui, courant sur toute la paroi du fond sur 23,50 m de long et 3,80 m de haut, ne manque pas de se voir attribuer, avant les exemples américains, le titre de « plus grande photographie du monde »⁵⁸. Elle est pourtant tout sauf une grande photographie, puisqu'elle se compose de l'addition de plusieurs dizaines d'épreuves séparées, chacune finalement peu agrandie et conservant une relative autonomie par rapport à l'ensemble. Ces tirages ne sont en effet pas intégrés à une composition unitaire prise dans l'homogénéité du mur, mais accrochés individuellement sur des bandes de gaze suspendues en avant de la paroi. Certaines photos se chevauchent, d'autres laissent au contraire apparaître des jours, lesquels dévoilent les éléments textuels et graphiques appliqués, eux, à même le mur. À travers ce feuilletage inédit du montage, le « mural » se défait en une agrégation dynamique d'images et de textes qui ne cesse de se modifier avec la marche du visiteur. L'idée même de « composition », avec tout ce qu'elle implique de stabilité, est remise en question au profit d'un effet de reconfiguration continue, métaphore d'une société que chaque individu serait susceptible de dynamiser par sa propre implication. Pendant que les ruptures entre motifs rappellent en permanence au visiteur sa responsabilité interprétative, son propre mouvement ne cesse de suggérer leur recombinaison potentielle et par là la transformabilité de la société soviétique⁵⁹. Et afin de prévenir mieux encore tout ce que le modèle traditionnel de la frise pourrait avoir d'autoritaire et de figé, Lissitzky et Senkin prennent même soin de ponctuer la bande de triangles de toiles verticaux, qui interdisent toute vision globale et obligent très concrètement le spectateur à la découvrir en mouvement. "

Olivier Lugon

" Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 ", in LUGON, Olivier, éd., *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2012, p.79-123 ; citations p.95-96, 97-100, 101-102

50. M. Bourke-White, lettre à Fred L. Black, Ford Motor Company, 26 février 1934 (M. Bourke-White Papers, Syracuse).

51. M. L. [Maks Ludwig], « Das Gesicht der Weltpresse », *Seidels Reklame*, vol. 12, n° 9, septembre 1928, p. 397. Même les plus enthousiastes reprochent souvent au pavillon sa confusion, à l'instar d'Herbert Bayer, qui, en dépit de son engouement, dira avoir regretté l'aspect « chaotique » de l'ensemble et cherché à en systématiser les acquis dans son propre travail. Voir Herbert Bayer, entretien avec Arthur A. Cohen, 1981, cité par Gwen Finkel Chanzit, *Herbert Bayer and Modernist Design in America*, Ann Arbor / Londres, UMI Research Press, Studies in the Fine Arts, The Avant-Garde, n° 58, 1987, p. 118.

52. M. Gus, « Das sowjetrussische Schrifttum auf der Pressa », *Osteuropa, Zeitschrift für die gesamten Fragen des europäischen Ostens*, vol. 4, n° 1, 1928, p. 34. Gus souligne.

53. Fl., « Die Sowjet-Ausstellung », *Kölner-Tageblatt*, 26 mai 1928, reproduit in *Früher Kölner Kunstausstellungen: Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928*, dir. Wulf Herzogenrath, Cologne, Wienand Verlag, 1981, p. 230.

58. Johnson, « Photomontage », *Wochenbericht der Gesellschaft für kulturelle Verbindung der Sowjetunion mit dem Auslande*, vol. 5, n° 33-34, 26 août 1929, p. 16 (Jan and Edlith Tschichold Papers, Special Collections, Getty Research Institute, Los Angeles).

59. Voir ici les remarques de B. Buchloh, " From Faktura to Factography ", *op. cit.*, p. 115 de la trad. française.

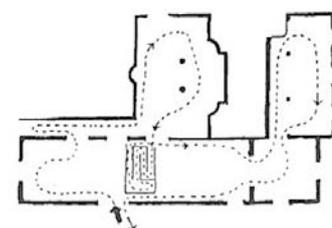
→ Voir également : RIBALTA, Jorge, éd., *Public photographic spaces. Exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man" 1928 – 1955*, Barcelone, MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008 [BCUD 77.04 UPB 7801]

Voir en marchant : le spectateur actif selon les artistes du Bauhaus

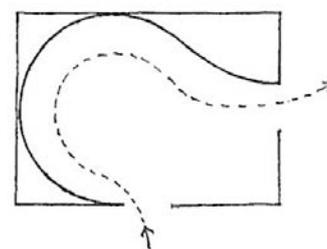
" [... Parfois] la monumentalité produit même un effet exactement inverse à celui que visait l'artiste dans son passage au grand format : dans le souci d'impressionner le visiteur, ces images géantes tendent au contraire à arrêter le pas et le regard du spectateur, et à instaurer une respectueuse distance avec lui.

Le grand format n'est donc pas en lui-même suffisant pour stimuler la mobilité de la perception et libérer le spectateur de sa passivité. Ces artistes mettent alors au point d'autres techniques de présentation photographique plus spécifiques, plus complexes et aussi plus ludiques pour atteindre ce but. Celles-ci connaîtront une postérité considérable dans les foires, les musées ou les présentations publicitaires jusque dans les années 1960, et même jusqu'à aujourd'hui pour ce qui est de l'idée centrale qui les anime : ce rêve de participation et d'interaction physique entre le visiteur et l'image – fût-il désormais essentiellement reporté sur le maniement de l'outil informatique. Lissitzky, dans la frise de *Die Pressa*, avait en fait déjà prévu un dispositif empêchant la fixité de la contemplation : la bande était en effet rythmée sur toute sa longueur par des triangles de toile qui interdisaient toute perception globale de l'image et obligeaient très concrètement le visiteur à la regarder en marchant.

Un autre moyen d'encourager ainsi la mobilité de la visite sera fourni par la paroi photographique incurvée. Moholy-Nagy l'utilise très tôt, en particulier dans la salle "Forme des lotissements" de Bruno Taut à la *Deutsche Bauausstellung* (Exposition allemande de la construction) de Berlin en 1931. Bien au-delà d'un pur jeu formel, elle répond clairement à la volonté d'adapter l'objet du regard lui-même à la fluidité du mouvement. C'est ce que souligne par exemple un double schéma explicatif de Bayer publié en 1939 [ci-contre]. Il reproduit d'abord, en haut, le plan de la section allemande à l'*Exposition des artistes décorateurs* de Paris en 1930, section due à Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer et Marcel Breuer. Comme toujours dans ces schémas d'expositions de la fin des années 1920, les traits noirs, qui représentent les parois existantes, orthogonales, sont accompagnés de pointillés qui symbolisent le parcours du visiteur et qui sont, eux, systématiquement sinueux. Dès lors, dans le schéma du bas, la paroi courbe est présentée comme l'adaptation logique de l'objet d'exposition à la marche du visiteur, une façon d'épouser au mieux ce mouvement qui ne connaît pas l'angle. Cette utilisation de la courbe est d'autant plus intéressante que cette forme est justement proscrite par l'architecture moderniste des années 1920, qui fait de l'orthogonalité un véritable dogme, et ne revient qu'au cours de la décennie suivante, pour connaître ensuite une formidable vogue avec la mode de la *streamline*, la forme aérodynamique, de la fin



plan of direction in wehrbund exhibition, paris, 1930. (gropius, moholy-nagy, breuer, bayer.)



Herbert Bayer, Deux schémas de circulation, non datés

des années 1930 aux années 1950. Cette ligne aérodynamique est d'abord appliquée, dès le début de la décennie, aux objets mobiles nécessitant effectivement une fluidité maximale des déplacements et une résistance minimale à l'air (voitures, locomotives, avions), mais, devenue un symbole de la vitesse et par là même de la modernité, elle est ensuite étendue à tous les objets ménagers, même les plus immobiles (radios, grille-pain, fers à repasser, aspirateurs). Or, l'exposition, domaine effectivement lié à la circulation, fût-elle singulièrement lente, semble l'un des secteurs où cette vogue se répand de la façon la plus précoce : l'un des premiers objets *immobiles* à lui être soumis, c'est l'image, pour laquelle on recherche pareillement un glissement sans entraves du corps et de l'œil le long de sa surface. Dès 1927, un commentateur désigne d'ailleurs explicitement la courbe comme un " toboggan du regard " ¹².

Empêcher une perception figée des images, briser la frontalité pour mettre le regard en mouvement est un but qui peut aussi être atteint par l'accrochage tridimensionnel, où les photos quittent le mur pour se déployer dans l'espace. Sa première occurrence apparaît à l'*Exposition des artistes décorateurs* de Paris en 1930, dans la salle des vues d'architecture conçue par Herbert Bayer ¹³. Les images y sont accrochées en avant du mur, du sol au plafond, chacune selon un angle différent afin d'épouser au mieux l'angle de vue du visiteur, et de se présenter toujours perpendiculaire à son regard. C'est ce que Bayer appelle le système de la " vision étendue ", dans la mesure où le champ de vision est élargi au-delà de la seule horizontalité dans laquelle se

confine traditionnellement l'exposition, le visiteur étant appelé à mouvoir sa tête du sol au plafond, voire, dans un développement ultérieur du procédé, jusqu'à 360°.

Pourtant, malgré les intentions de son créateur, la mobilité reste en fin de compte ici très relative, ou plus exactement paradoxale : pour que le système fonctionne parfaitement, c'est-à-dire que le regard tombe perpendiculairement sur chacune des images, le spectateur ne peut se placer qu'à un seul point et à une distance fixe de l'arc de cercle. En clair, que les clichés soient accrochés de façon très libre dans l'espace et encouragent le mouvement vertical du regard ne signifie pas pour autant une réelle liberté de déplacement du visiteur, au contraire appelé à se soumettre à une position imposée et figée pour en profiter. Cette contradiction entre liberté du regard et contrainte de la visite s'avérera d'ailleurs une caractéristique centrale du travail de Bayer.

L'instabilité des images

D'autres dispositifs s'efforcent toutefois de dépasser plus réellement cette perception fixe des images et de leur montage, et s'attachent à créer une sorte d'instabilité permanente de la perception des photographies. C'est le cas d'une autre invention de Bayer et Moholy-Nagy, inaugurée quelques mois après Paris : la présentation des photos sur lamelles verticales. Elle apparaît dans la *Salle des syndicats de la construction* à la *Deutsche Bauausstellung* de Berlin en 1931, importante commande à nouveau confiée à l'équipe Gropius, Moholy-Nagy, Bayer. Trois photographies différentes, découpées en bandes, y sont placées sur les tranches et sur le fond d'un panneau denté, de façon à ce qu'elles se composent et se décomposent successivement selon le positionnement du visiteur. Celui-ci se voit ainsi obligé de construire lui-même l'image en permanence en se déplaçant à la recherche du point de vue adéquat, de la faire naître sous ses yeux par ses propres mouvements. La vision devient véritablement une action, la visite d'exposition une "performance", selon le mot de Fritz Coerper, théoricien de la discipline, en 1929¹⁴. Ce faisant, Bayer et Moholy-Nagy étendent en quelque sorte à la réception des photographies le travail de cadrage propre à production de ces images, cette façon de les construire par déplacement de l'œil et du corps dans l'espace – cette façon de regarder et de composer pour ainsi dire avec les jambes. La mobilité tant exaltée dans les vues basculées modernistes n'est plus seulement *illustrée* dans des images qui au bout du compte, pour le spectateur, restaient statiques, elle est *pratiquée* dans leur perception même.

On retrouve cette sorte de travail de cadrage dans un autre dispositif d'accrochage élaboré pour cette même salle des syndicats. Le cliché se voit cette fois placé *dans* la paroi, en retrait derrière un oculus, de telle façon que, comme dans la visée photographique, les limites de l'image changent légèrement avec le point de vue du regardeur, à nouveau amené à prendre conscience de sa mobilité. L'analogie avec la photographie est ici d'autant plus patente que la découpe circulaire est souvent utilisée alors comme symbole du médium, par analogie avec la forme de l'objectif. Pour n'en donner qu'un seul exemple, citons simplement la couverture de *Es kommt der neue Fotograf!* (Voici venir le nouveau photographe !) de Werner Gräff, l'un des principaux manifestes de la Nouvelle Vision en 1929.

En s'étendant ainsi dans l'espace, l'accrochage de la photographie s'ouvre donc à toutes sortes de jeux, eux-mêmes très photographiques, sur la parallaxe. C'est encore eux qu'exploitent toutes les formes alors très populaires de "photomontage plastique"¹⁵, comme *La Route vers la vie nouvelle* du graphiste Hermann Seewald à l'exposition *Sonne, Luft und Haus für Alle!* (Soleil, grand air et maison pour tous !) de Berlin en 1932. Le montage s'y étire dans la profondeur jusqu'à composer une sorte de petit tableau scénique, dans la tradition du diorama ou des "Guckkasten"¹⁶. Le spectateur, invité à avancer lui-même sur cette route réelle et métaphorique, voit ainsi chaque saynète se mettre en place puis se défaire au fur et à mesure de sa progression.

Le modèle cinématographique

En résumé, tous les dispositifs présentés jusque-là ont pour ambition commune de travailler avec la dimension temporelle et dynamique de la vision, de telle façon que les images naissent au regard dans la durée. En cela, l'art d'exposition se rapproche évidemment beaucoup du cinéma, proximité soulignée à l'époque par de nombreux commentateurs¹⁷. C'est que le cinéma est alors, plus que tout autre médium, non seulement l'exemple par excellence de ces nouveaux arts de masse supposés plus puissants et plus démocratiques, mais surtout le symbole même de cette perception moderne caractérisée par la mobilité et le dynamisme. L'exposition devrait donc prendre modèle sur lui et intégrer une véritable dimension cinématique. C'est ce que laisse entendre

par exemple Siegfried Kracauer en 1932, dans sa critique d'un accrochage de photographies selon lui trop conventionnel :

"Elles [les photos] sont collées sur de sages cartons blanc. Qu'elles paraissent un peu raides, comme immobilisées, s'explique sans doute par le fait que notre mode de vision a été transformé par le cinéma. Celui-ci nous a habitués à ne plus considérer les objets depuis un point de vue fixe, mais à tourner autour d'eux et à choisir librement nos perspectives. Ce dont il est capable, la fixation des choses dans le mouvement, reste interdit à la photographie. Et c'est en cela que celle-ci, là où elle revendique encore son autonomie, apparaît comme une forme qui commence à devenir historique. Elle se détache lentement du présent pour prendre déjà un aspect démodé. Elle est en cela semblable au chemin de fer, lequel est à l'avion ce que la photographie est au film. Le chemin de fer et la photographie : tous deux sont contemporains et apparentés par le fait que leur développement est pour tous deux achevé et constitue depuis longtemps la base de nouveaux développements. Nous nous sommes aujourd'hui détachés des rails de la même façon que nous nous sommes détachés de l'immobilité jadis indispensable à l'appareil photo."¹⁸

Pour rester moderne, la présentation de la photographie devrait donc à son tour "quitter les rails" et se calquer sur la perception cinématographique. C'est ce qu'affirme aussi Fritz Coerper en 1929 : selon lui, "la forme dynamique de l'exposition" devrait chercher "non le repos, mais le mouvement", c'est-à-dire "non pas l'image ou les images, mais le film, avec ses accélérés et ses ralentis".¹⁹

La force de ce modèle cinématographique se fait sentir à plusieurs niveaux. Elle conduit d'abord à de pures imitations formelles, comme ces nombreux accrochages d'images en bande, où la succession des photographies tend à évoquer leur possible déroulement. Pour renforcer cette suggestion, ces séries s'appliquent d'ailleurs souvent à mimer explicitement la pellicule film, en reprenant de façon décorative ses perforations caractéristiques. Xanti Schawinsky, parmi d'autres, s'en fait une spécialité. De là, certains dispositifs s'attachent logiquement à animer ces séries, à les faire défiler effectivement devant les yeux du visiteur selon le principe des *moving panoramas*. Ella Briggs, designer d'exposition à Berlin, propose par exemple en 1931 un système où la bande, placée dans un espace circulaire obscurci, serait lentement balayée par un projecteur, dévoilant ses images les unes après les autres. Il s'agirait encore une fois d'insuffler une dimension dynamique au photomontage, afin de donner au spectateur l'impression que les images naissent sous ses yeux et d'accroître ainsi son sentiment de participation²⁰. Un résultat semblable, renforcé encore par l'intervention physique du visiteur, est atteint par les systèmes de déroulement par manivelle, comme à la salle des syndicats de Berlin en 1931.

On flirte ici vraiment avec le film et de fait, la plupart des grandes expositions chercheront à associer franchement les deux arts, en intégrant une salle de projection au sein de la visite. Cette union reste pourtant problématique, car fondée sur un hiatus fondamental. Autant les images que propose le cinéma sont mobiles, autant l'activité de réception qu'il impose reste, elle, comme dans tout spectacle, statique. C'est l'inverse du but visé par l'exposition, qui, à partir d'images statiques, entend engager une perception mobile, une promenade. Ponctuellement, certains cherchent dès lors à mieux adapter le cinéma à la circulation. D'une part, on tend à miniaturiser l'espace de projection jusqu'à en faire un petit meuble, une "armoire à cinéma" (*Kinoschrank*), que l'on peut disposer ici et là dans les salles, sans obscurcissement majeur. On peut ainsi fractionner la projection en plusieurs séquences courtes qui, proposées en boucle, n'interrompent plus longuement la visite. D'autres cherchent au contraire à faire de la salle de cinéma elle-même un véritable lieu de passage : on la maintient la plus ouverte possible, on ne l'obscurcit que partiellement, et surtout on permet, par des rangées de sièges très larges et un écran placé en hauteur, un flux permanent du public en cours de projection, voire une vision debout²¹.

Ces tentatives restent toutefois boiteuses, et le cinéma demeure quoi qu'il en soit un corps étranger dans ces grandes manifestations fondées sur la circulation. C'est en conséquence de façon plus indirecte que le modèle cinématographique va marquer en profondeur ces expositions. Ce qu'on jalouse en fait par-dessus tout dans le film, c'est la possibilité qu'il a de contrôler un enchaînement des images, d'imposer au visiteur un déroulement planifié des clichés et de construire ainsi un véritable langage visuel. Le défi est dès lors celui-ci : comment étendre ce principe du défilement des images à l'espace, comment associer succession réglée des photographies (ce qu'aucun des accrochages présentés jusqu'ici n'avait réussi à faire) et circulation ? "

Olivier Lugon

"La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945)", *Études photographiques*, n°5, novembre 1998, p.97-118 ; citation p. 103-112 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/168>

→ Suite de l'article dans la rubrique "MoMA", section consacrée à *Road to Victory*, 1942

Notes de l'article d'Olivier Lugon

- 12 Heinz Giebelhausen, "Der Augen Lust", *Seidels Reklame*, vol. 11, n° 4, avril 1927, p. 161. Le succès de ces parois incurvées n'est sans doute pas étranger non plus au fait qu'elles soient, contrairement aux panneaux droits, largement autoportées.
- 13 Xanti Schawinsky, ami de Bayer, utilise en fait au même moment un dispositif semblable, bricolé le long d'une échelle à l'exposition itinérante *Die Schule* (L'école) de Magdebourg (fig. 12). Il ne nous a malheureusement pas été possible jusqu'à aujourd'hui de dater exactement la première étape de cette exposition et d'attester ainsi qui de Bayer ou de Schawinsky a réellement inauguré la formule.
- 14 Fritz Coerper, "Die Deutsche Bauausstellung Berlin 1931 als Ausstellungsreform", *Bauwelt*, vol. 20, n° 5, 31 janvier 1929, p. 91.
- 15 H. K. Frenzel, "Hermann Seewald", *Gebrauchsgraphik*, vol. 9, n° 11, novembre 1932, p. 36.
- 16 Malgré les nombreux points communs – grande dimension, immersion du spectateur dans l'image, mobilité du regard –, ces grands médias du 19^e siècle comme le diorama ou le panorama ne sont jamais évoqués par les artistes des années 1920. Il peut s'agir d'une occultation volontaire, du désir de présenter leur travail comme entièrement neuf, de ne pas l'embarrasser de souvenirs désuets. Mais ce silence peut aussi provenir d'une méconnaissance réelle du sujet. La grande redécouverte du domaine en Allemagne ne se fera en effet qu'en 1938 avec l'ouvrage de Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*.
- 17 Voir en particulier Herbert Starke, "Neue Wege zum monumentalen Photo", *Deutscher Kamera Almanach*, vol. 28, 1938 (1937), traduction française in Olivier Lugon (éd.), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes 1919-1939*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 427-430.
- 18 Siegfried Kracauer, "Photographiertes Berlin", *Frankfurter Zeitung*, 15 décembre 1932, repris in Inka Mülder-Bach (éd.), *Siegfried Kracauer. Schriften 5.3. Aufsätze 1932-1965*, Francfort, Suhrkamp, 1990, p. 168-169.
- 19 F. Coerper, *op. cit.*, p. 91.
- 20 "Le fait que le public suive la naissance des images lui donnera l'impression psychologique de participer, et entraînera ainsi un intérêt accru pour le thème représenté" (Ella Briggs, "Ausstellungs-Gestaltungen", *Bauwelt*, vol. 22, n° 19, 7 mai 1931, p. 650).
- 21 C'est ce que réalise par exemple Moholy-Nagy à Paris, en 1930, et que l'architecte Egon Eiermann poussera à son paroxysme dans la salle de cinéma prévue pour 2000 personnes mobiles à l'exposition "Gebt mir vier Jahre Zeit" de 1937.
- À propos de l'Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931, voir aussi : ROCCO, Vanessa, "Activist Photo Spaces: "Situation Awareness" and the Exhibition of the Building Workers Unions", *Journal of Curatorial Studies*, vol. 3, n°1, février 2014, p. 26-48 ; en ligne : https://doi.org/10.1386/jcs.3.1.26_1

Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, 1938

" En 1938, avec la participation déterminante de Marcel Duchamp, André Breton et Paul Éluard ont monté une extraordinaire exposition surréaliste à la Galerie des Beaux-Arts du Faubourg Saint-Honoré. Adoptant des formes de présentation absolument uniques en leur genre, elle est entrée dans la légende. Elle se caractérisait notamment par la présence d'une série de mannequins de vitrine, dont chacun avait été confié à l'un des artistes exposants. Des panneaux de rues de Paris avaient été attribués à ces mannequins. Certains de ces noms de rues correspondaient effectivement à des rues existantes (comme la « Rue de la Glacière »), d'autres étaient inventés, mais presque tous renvoyaient à des références importantes pour les surréalistes. C'était également le cas de la « Rue Nicolas-Flamel » qui existe effectivement et porte le nom d'un alchimiste médiéval qu'André Breton avait déjà célébré dans le premier de ses deux manifestes surréalistes. Ces noms de rues (13 au total) figurent également sous le titre de « La Ville surréaliste » dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, un petit glossaire du surréalisme que Breton et Éluard avaient édité à l'occasion de l'exposition. "

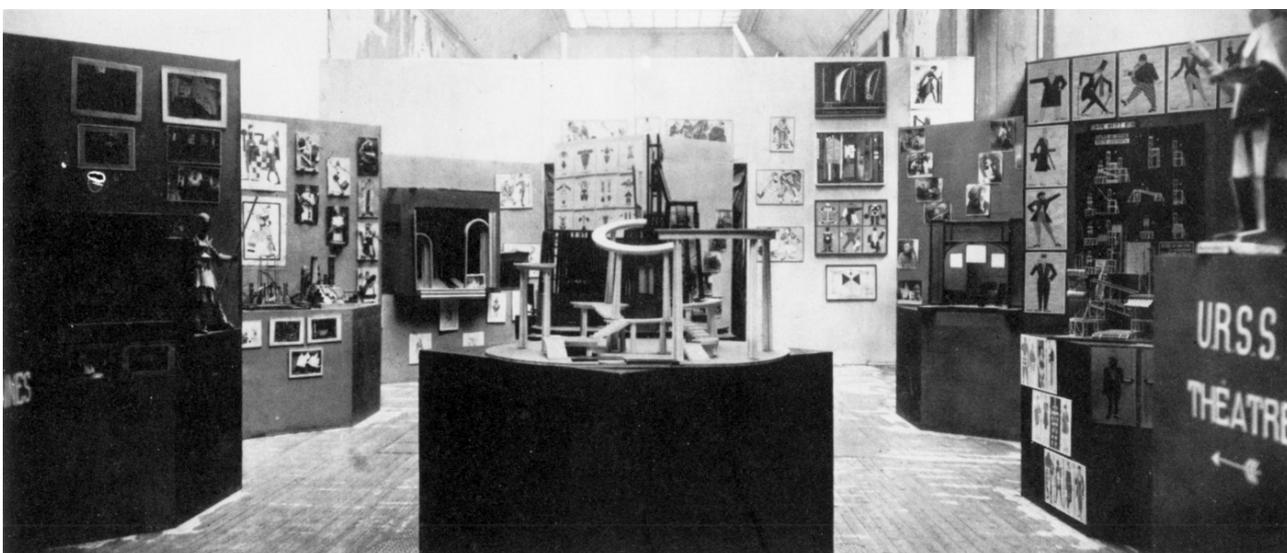
Source au 2022 08 06 : Dalí, Magritte, Miró. *Surréalisme à Paris*, Fondation Beyeler, Bâle, 2011-2012, Notices de salles ; en ligne : <https://www.rodoni.ch/SURREALISMO/sale-esposizione.pdf>

L'importance de Marcel Duchamp dans l'histoire des expositions

" Entre 1938 et 1961, Marcel Duchamp fut sollicité par André Breton pour la conception scénographique de cinq expositions surréalistes internationales organisées à Paris et à New York. Pour ces expositions considérées aujourd'hui comme des jalons dans l'histoire du surréalisme, Duchamp créa des scénographies spectaculaires. Immergeant les spectateurs dans des environnements déroutants, les mises en scène de Duchamp font aussi partie de l'histoire des expositions. "

Source au 2022 08 06 : VAN UYTVANCK, Margaux, "L'Exposition Internationale du Surréalisme de 1938. Étude de la première scénographie surréaliste de Marcel Duchamp", *Koregos*, n°77, 9.12.2013 (cité sans les notes) ; en ligne : https://koregos.org/fr/margaux-van-uytvack_l-exposition-internationale-du-surrealisme-de-1938

→ Voir également : HOPKINS, David, "Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942", *Tate Papers*, n°22, automne 2014, en ligne : <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>



Pavillon URSS, Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Grand Palais, Paris, 1925 ; architecte : Konstantin Melnikov



Maurice-Louis Branger, Pavillon URSS, Paris, 1925, détail



Entrée du Pavillon de l'URSS, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky



El Lissitzky, Plan de l'exposition, Catalogue du Pavillon de l'URSS, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky



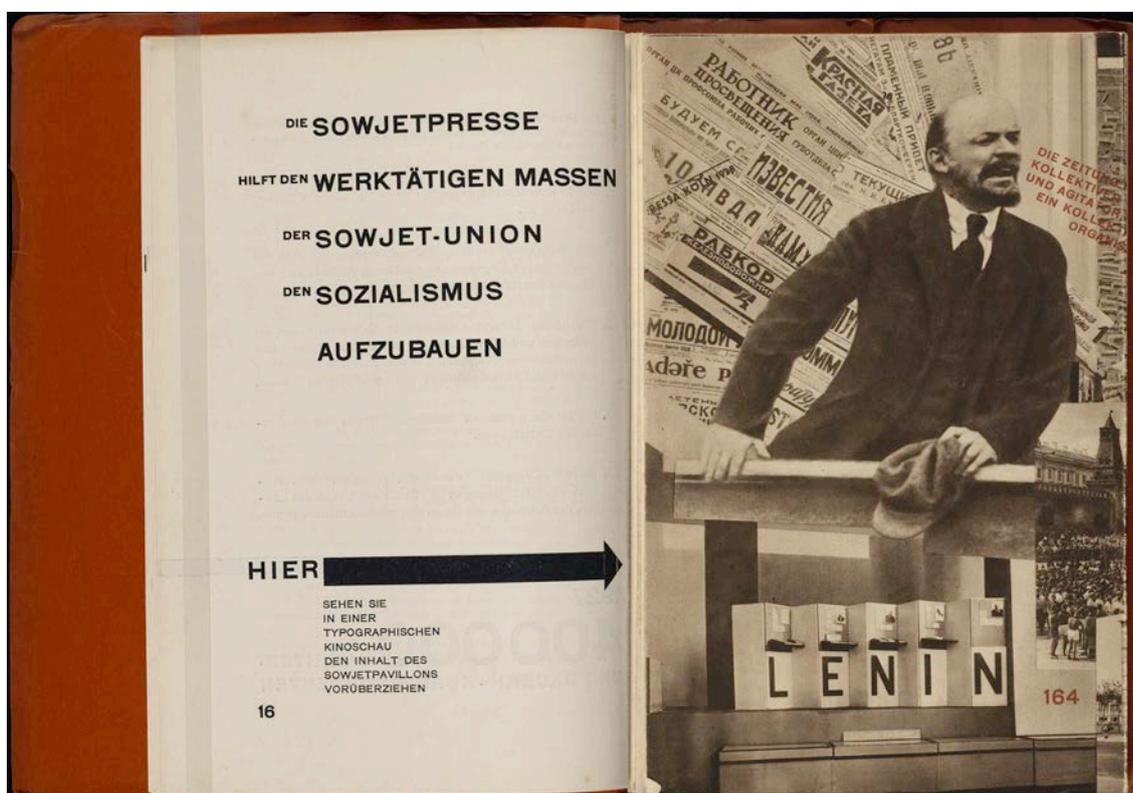
El Lissitzky, *Catalogue du Pavillon de l'URSS*, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky. On observe qu'au premier plan de la photographie de l'entrée du pavillon se trouve un groupe de personnes assises, ajouté à l'aide d'un photomontage



El Lissitzky, *Catalogue du Pavillon de l'URSS*, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky. Il contient un leporello qui se déploie comme un accordéon et qui reprend le principe de la frise photographique présentée dans le pavillon soviétique



Frise photographique d'El Lissitzky et Sergei Senkin, Pavillon de l'URSS, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky



El Lissitzky, Catalogue du Pavillon de l'URSS, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky. Texte à gauche : "La presse soviétique aide les masses laborieuses de l'Union soviétique à construire le socialisme. ICI → Voyez défiler le contenu du pavillon soviétique comme dans un film typographique." (texte au début du leporello)



Frise photographique d'El Lissitzky et Sergei Senkin, Pavillon de l'URSS, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky



Frise photographique d'El Lissitzky et Sergei Senkin, Pavillon de l'URSS, Pressa, Cologne, 1928



Pavillon de l'URSS, Pressa, Cologne, 1928 ; scénographie : El Lissitzky



Fotografie der Gegenwart, Dresde, 1929 ; curateur : Kurt Wilhelm-Kästner, conservateur au Folkwang-Museum, Essen. Exposition organisée initialement à Essen en janvier-février 1929 puis présentée dans neuf villes allemandes et à Londres



Fotografie der Gegenwart / La Photographie du présent, Magdeburg, 1929 ; scénographie : Xanti Schawinsky

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN WERKBUNDS

FILM

UND

FOTO

STUTTGART 1929

FOTO-AUSSTELLUNG VOM 18. MAI BIS 7. JULI

IN DEN NEUEN AUSSTELLUNGSHALLEN AUF DEM INTERIMTHEATERPLATZ

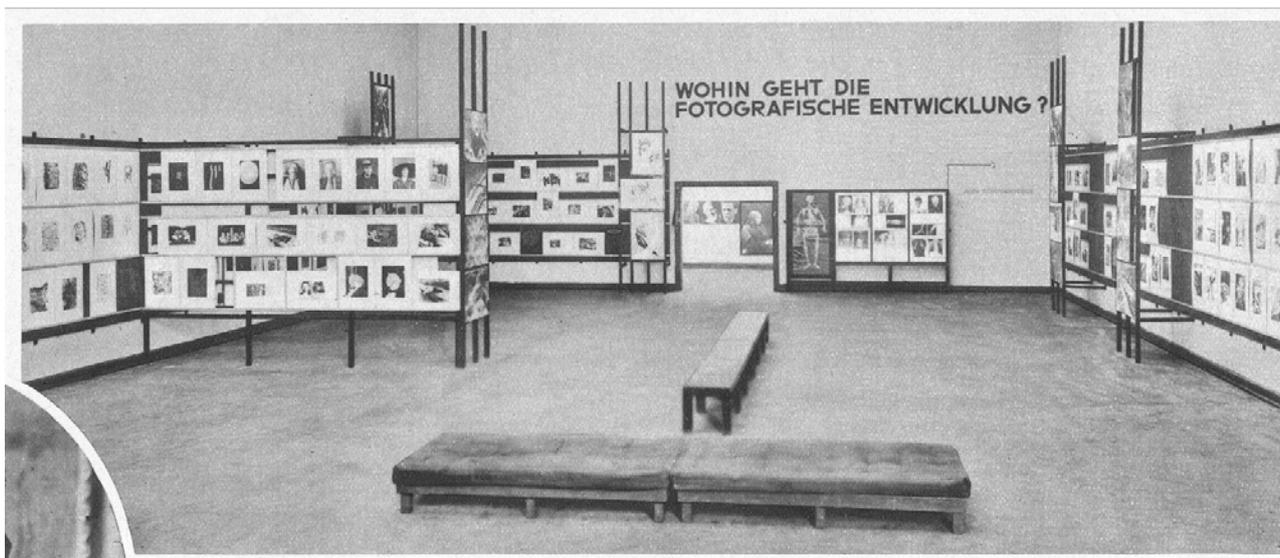
FILM-SONDERVORFÜHRUNGEN VOM 13. BIS 26. JUNI

IN DEN KÖNIGSBAULICHTSPIELEN

OFFSETREPRODUKTION DER FA. G. REISACHER STUTTGART

DRUCK DER UNION STUTTGART

Film und Foto, affiche de l'exposition internationale organisée par le Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1929



Film und Foto, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1929. Salle 1 : "Où va le développement photographique ?"; scénographie : László Moholy-Nagy, publié dans Schwäbisches Bilderblatt-Wochenschrift zum Stuttgarter Neuen Tagblatt, n°23, 7.6.1929



Film und Foto, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1929. Vernissage. Salle 1 ; scénographie : László Moholy-Nagy, publié dans Schwäbisches Bilderblatt-Wochenschrift zum Stuttgarter Neuen Tagblatt, n°22, 31.5.1929



Film und Foto, Stuttgart, 1929. Salle 3 : " Utilisez la photo comme une arme"; scénographie : John Heartfield



Film und Foto, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1929. Salle 3 : "Photo Consolidations"; scénographie : John Heartfield



Film und Foto, Stuttgart, 1929. Salle 4 : U.R.S.S. ; scénographie : El Lissitzky ; design des visionneuses de films : S.M. Eisenstein



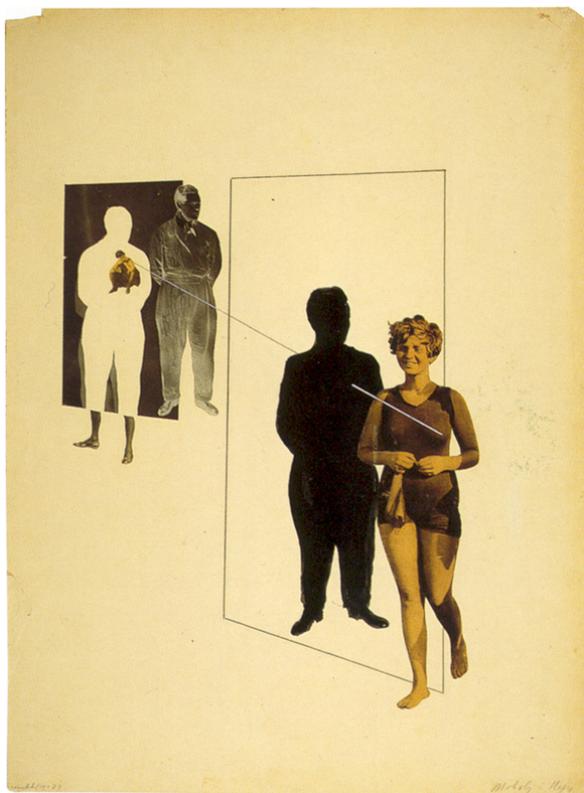
Film und Foto, Medien- und Informationszentrum, Zürcher Hochschule der Künste, Zurich, 1929. Salle U.R.S.S.



Film und Foto, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1929. Salle U.R.S.S. ; à droite, des œuvres de László Moholy-Nagy (cf. page suivante)



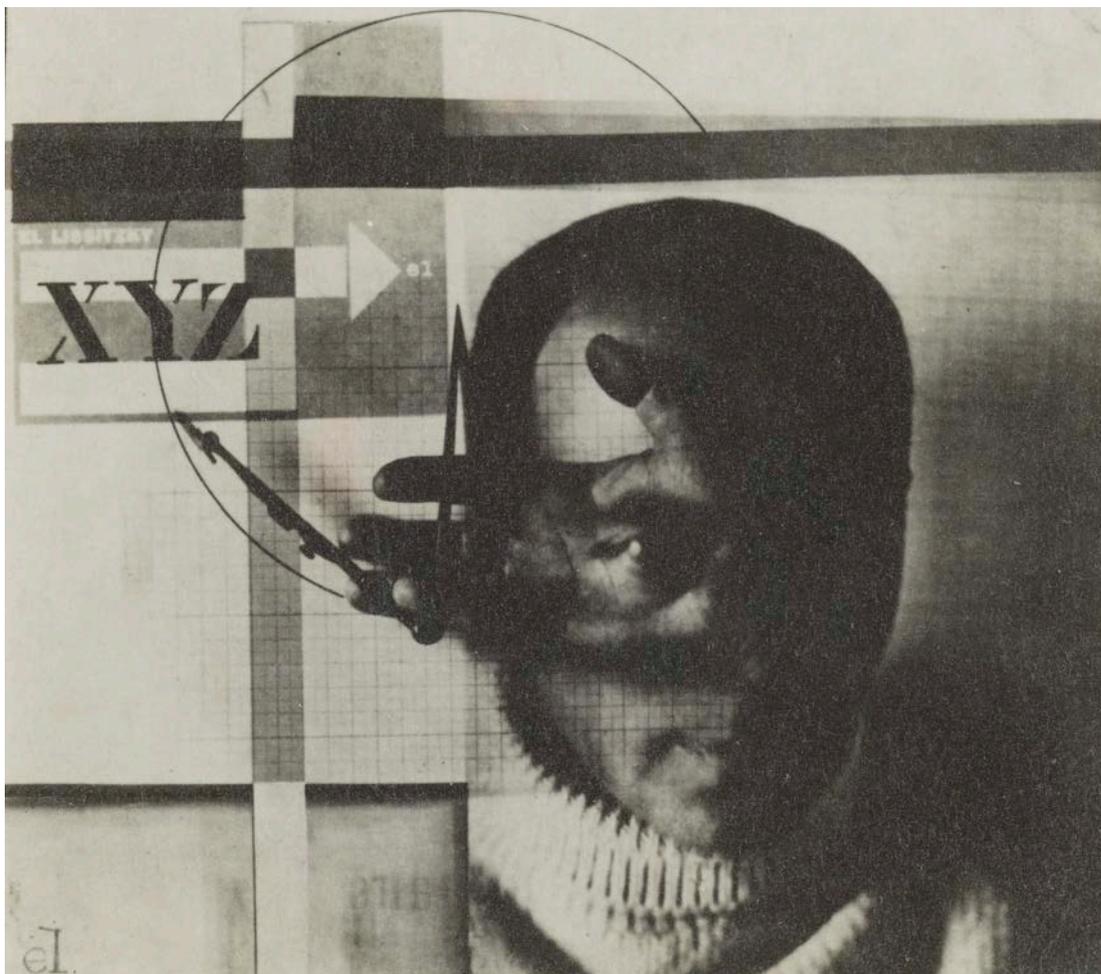
Film und Foto, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1929. Salle U.R.S.S. : Le Constructeur d'El Lissitzky est visible en haut à gauche.



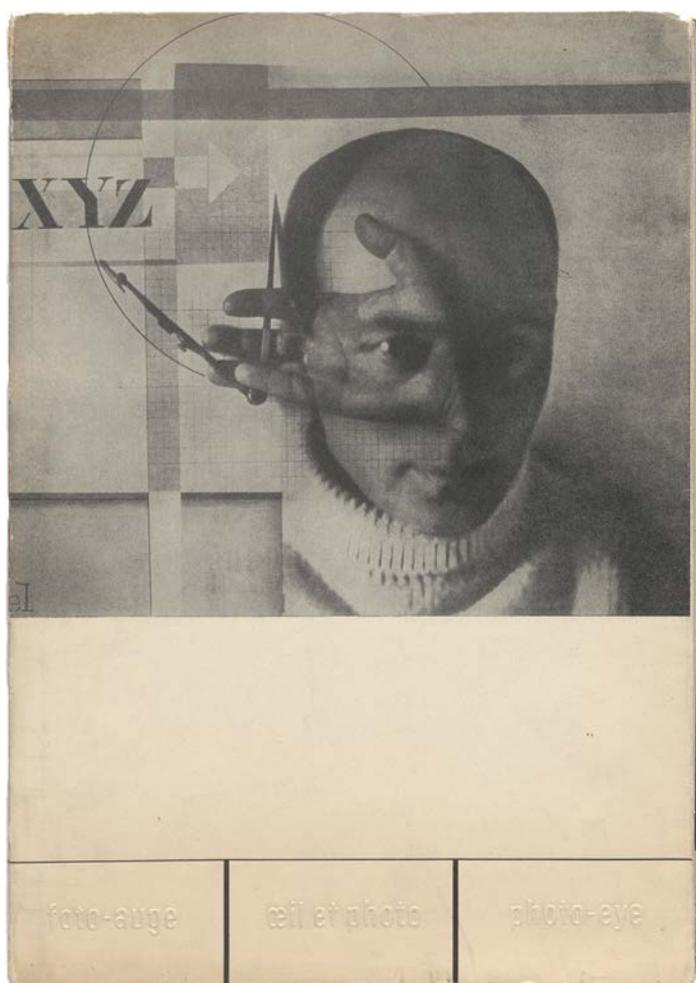
László Moholy-Nagy, *Eifersucht (Jalousie)*, 1927, "photoplastique" : photos collées, encre de Chine



László Moholy-Nagy, *Portrait (Ellen Frank)*, 1929, tirage argentique, 37x27.7 cm



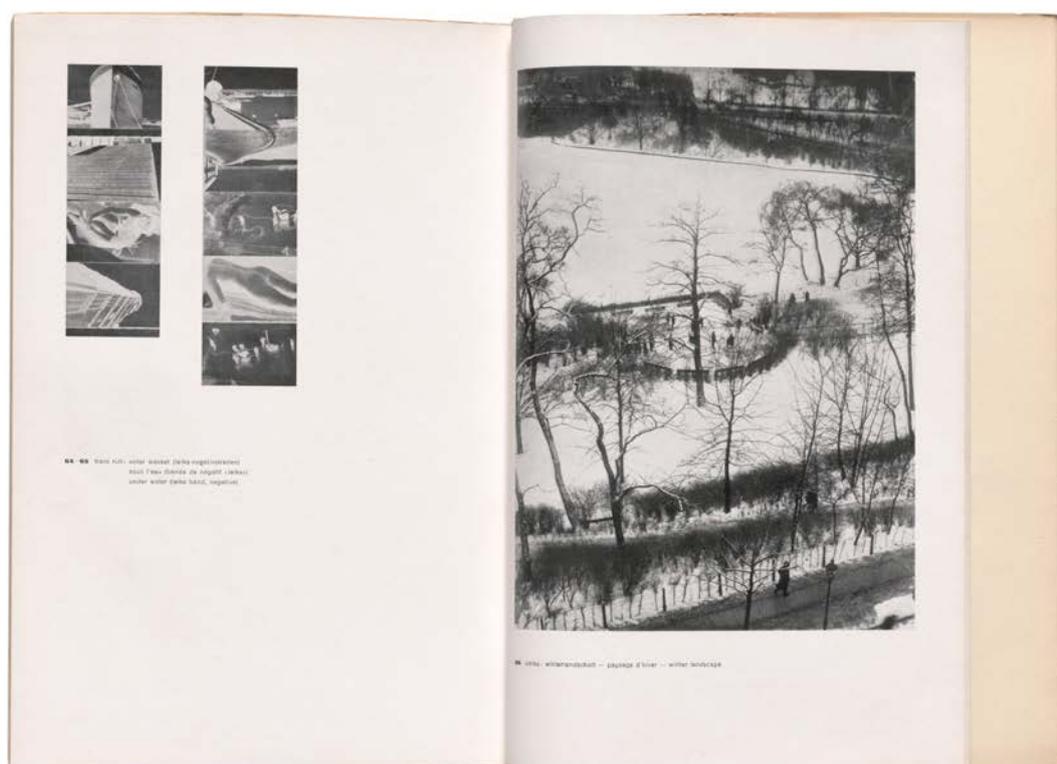
El Lissitzky, *Autoportrait (Le Constructeur)*, 1924, tirage gélatino-argentique, 7.7x8.8 cm, photomontage



Franz Roh, *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit / Œil et photo / Photo-Eye*, Stuttgart, F. Wedekind, 1929, couverture : F. Roh et Jan Tschichold



Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf !*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929, couverture



Franz Roh, *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, 1929, figures 64-65 : Franz Roh, figure 66, à droite : Umbo



Fotomontage, Staatliche Museen, Berlin, 1931, catalogue ;
curateur : César Domela-Nieuwenhuis



Hannah Höch, *Liebe im Busch*, 1925, collage



Das Lichtbild, exposition internationale de photographie, Essen, 1931 ; scénographie : Max Burchartz



Das Lichtbild, exposition internationale, Essen, 1931 ; scénographie : Max Burchartz ; détail de l'image ci-dessus



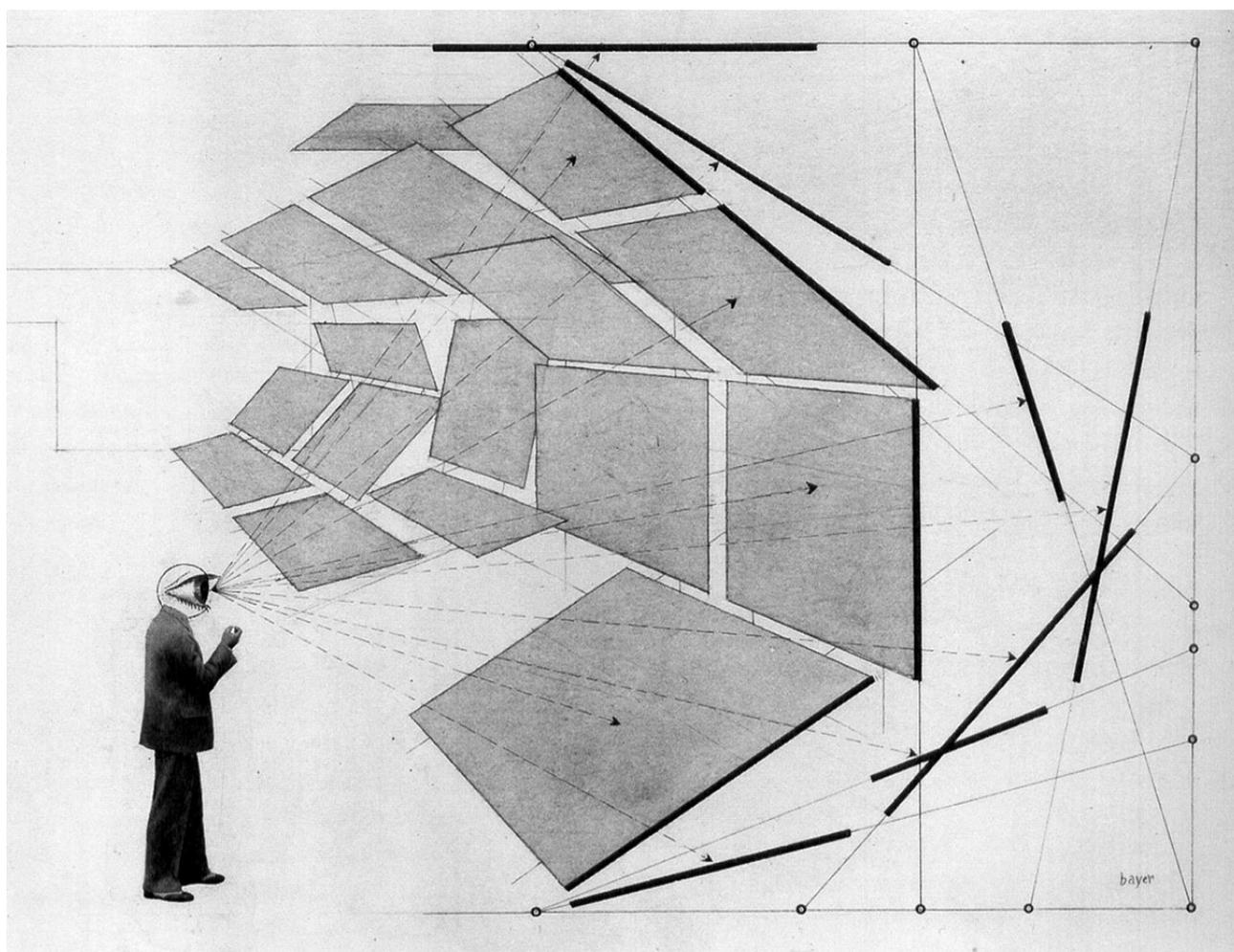
Max Burchartz, *Lotte [Auge]*, 1928, tirage argentique, 30.2x40 cm



Georg Trump, Poster pour l'exposition *Das Lichtbild*, Münchner Stadtmuseum, Munich, 1930



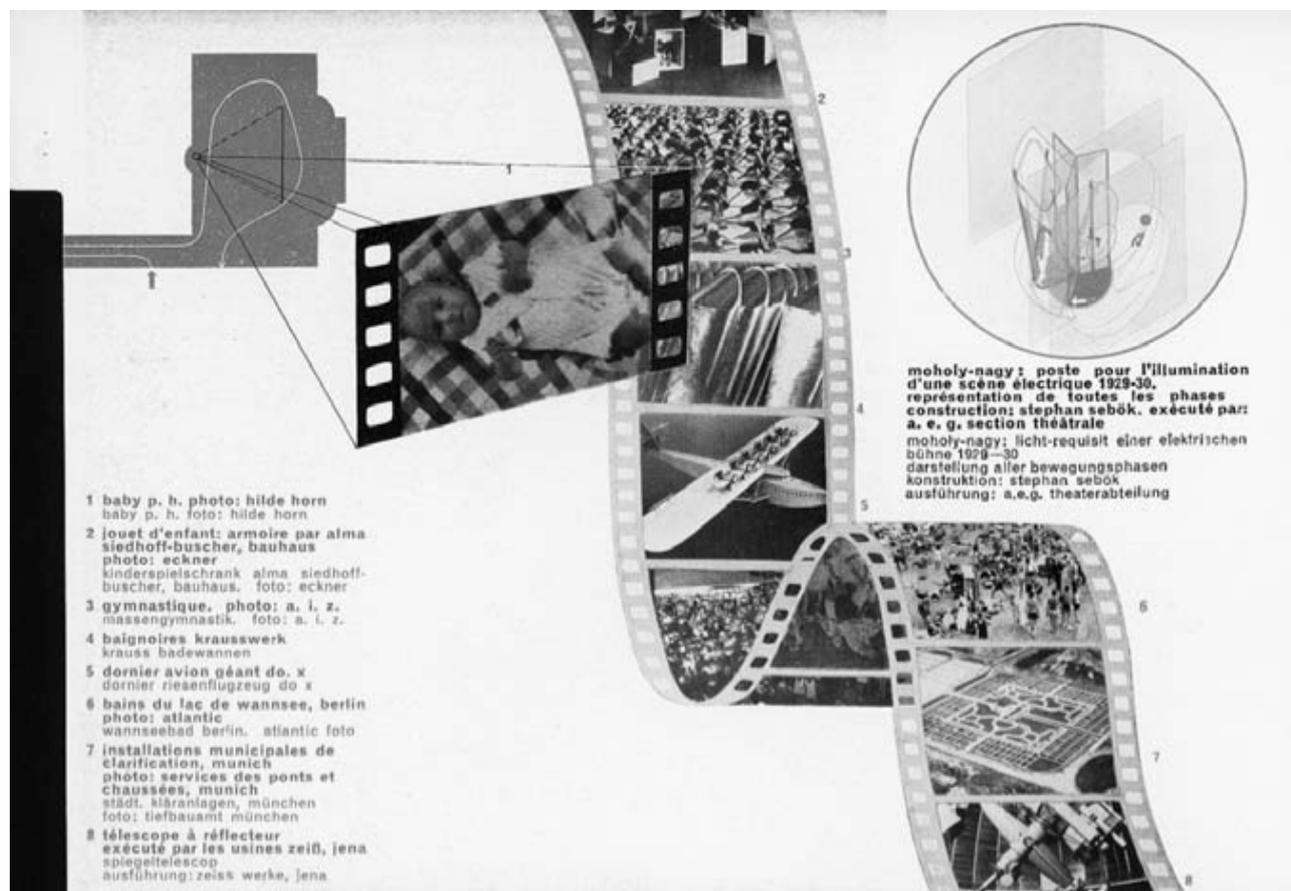
Herbert Bayer, *Salle 5, Le Werkbund allemand, Exposition internationale des arts décoratifs, Paris, 1930*, tirage argentique, 12.6x21.6 cm. Coll. Bauhaus-Archiv Berlin. Vues d'architectures modernes en Allemagne, avec des maquettes du Bauhaus de Dessau (Walter Gropius) et de la banque régionale de Stuttgart (Ludwig Mies van der Rohe) ; scénographie : Herbert Bayer



Herbert Bayer, *Dessin pour une exposition de photos d'architecture*, in *Perspective und Schnitt*, Bauhaus, 1930, détail



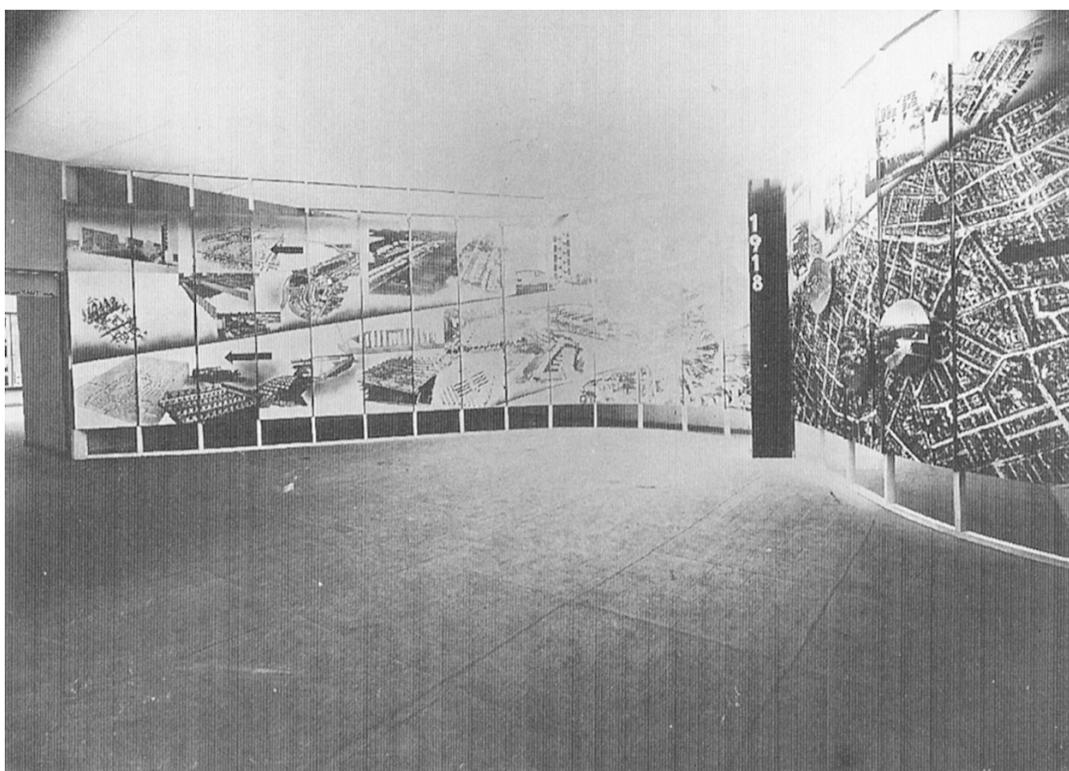
Salle 2, Le Werkbund allemand, Exposition internationale des arts décoratifs, Paris, 1930 ; scénographie : L. Moholy-Nagy



Herbert Bayer, détail d'une page du catalogue décrivant le contenu de la Salle 2 conçue par Moholy-Nagy, 1930



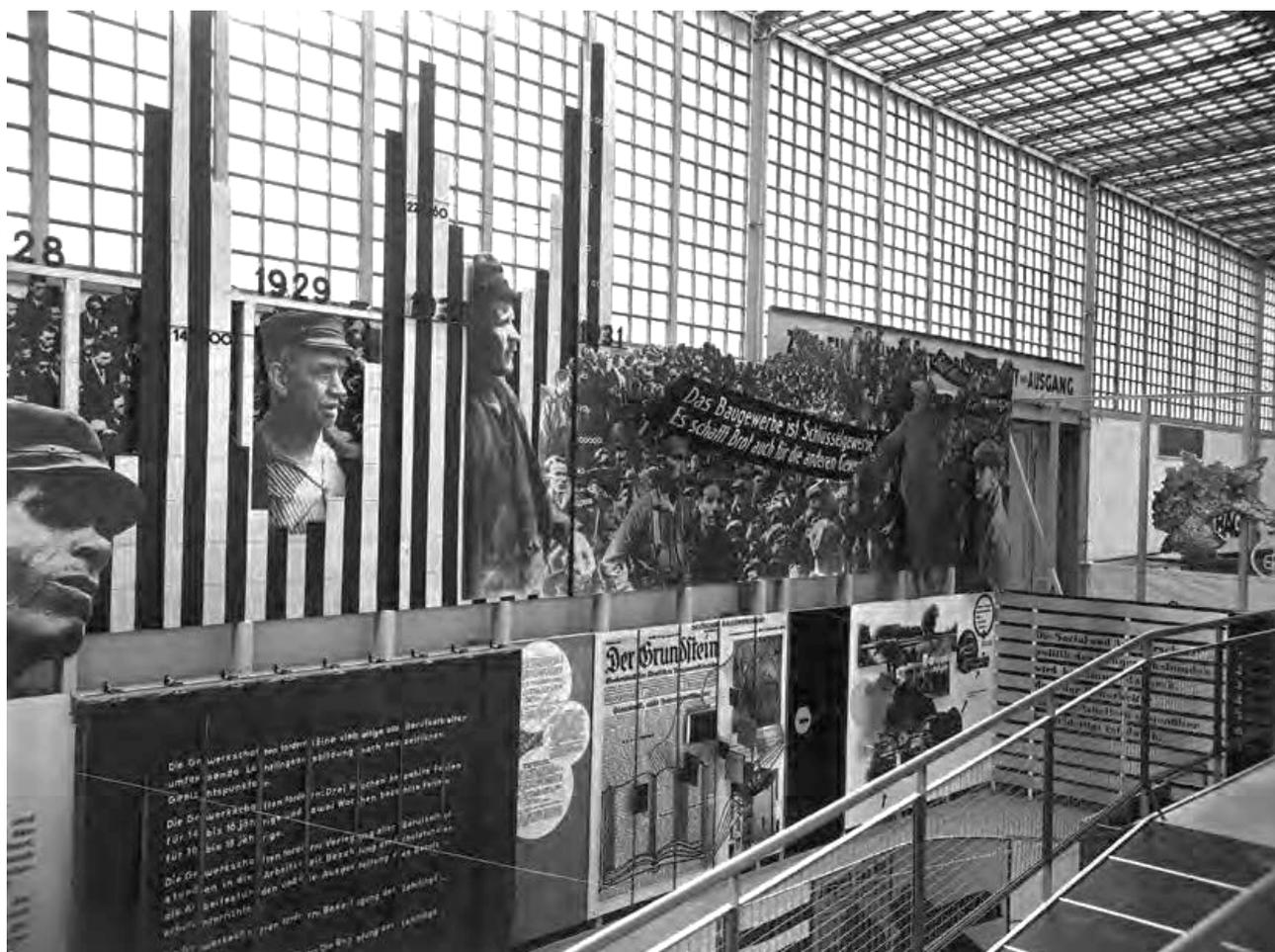
L'école, Magdebourg, 1930, exposition itinérante : scénographie : Xanti Schawinsky. Le graphiste Alexander Schawinsky (1904-1979, CH) avait pris pour nom d'artiste Xanti ; il étudia au Bauhaus et était proche d'Herbert Bayer et de Marcel Breuer



Salle Forme des lotissements [de l'architecte Bruno Taut], Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : László Moholy-Nagy. Pour encourager la mobilité de la visite, Moholy-Nagy utilise très tôt la paroi photographique incurvée (Olivier Lugon, " La photographie mise en espace ", op. cit.)



Ausstellungsstand der Baugewerkschaften, Deutsche Bauausstellung / Stand d'exposition des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Walter Gropius ; photo : Walter Christeller. Coll. Bauhaus-Archiv



Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Walter Gropius ; photo : Walter Christeller. Coll. Bauhaus-Archiv



Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : H. Bayer, L. Moholy-Nagy, W. Gropius ; photo : W. Christeller. Coll. Bauhaus-Archiv



Vue frontale des lamelles verticales, Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Walter Gropius ; photo : Walter Christeller. Coll. Bauhaus-Archiv



Vue oblique des lamelles verticales, Salle des syndicats de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : H. Bayer, L. Moholy-Nagy, W. Gropius ; photo : Walter Christeller. Coll. Bauhaus-Archiv



Vue oblique des lamelles verticales, Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Walter Gropius ; photo : Walter Christeller. Coll. Bauhaus-Archiv



Manivelle encastrée dans un miroir et permettant de faire défiler les images, Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : Herbert Bayer, László Moholy-Nagy, Walter Gropius



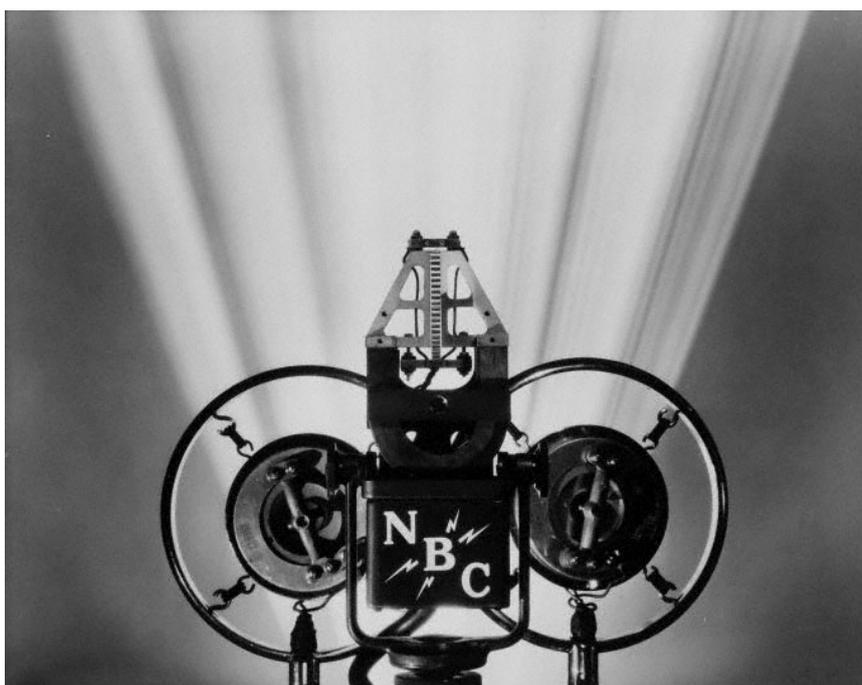
Hermann Seewald, *La Route vers la vie nouvelle*, photomontages plastiques, exposition *Sonne, Luft und Haus für Alle ! / Soleil, grand air et maison pour tous !*, Berlin, 1932



Margaret Bourke-White, photomural dans le foyer des studios NBC, RCA Building, Radio City, New York, 1933



Margaret Bourke-White, photomural dans le foyer des studios NBC, RCA Building, Radio City, New York, 1934



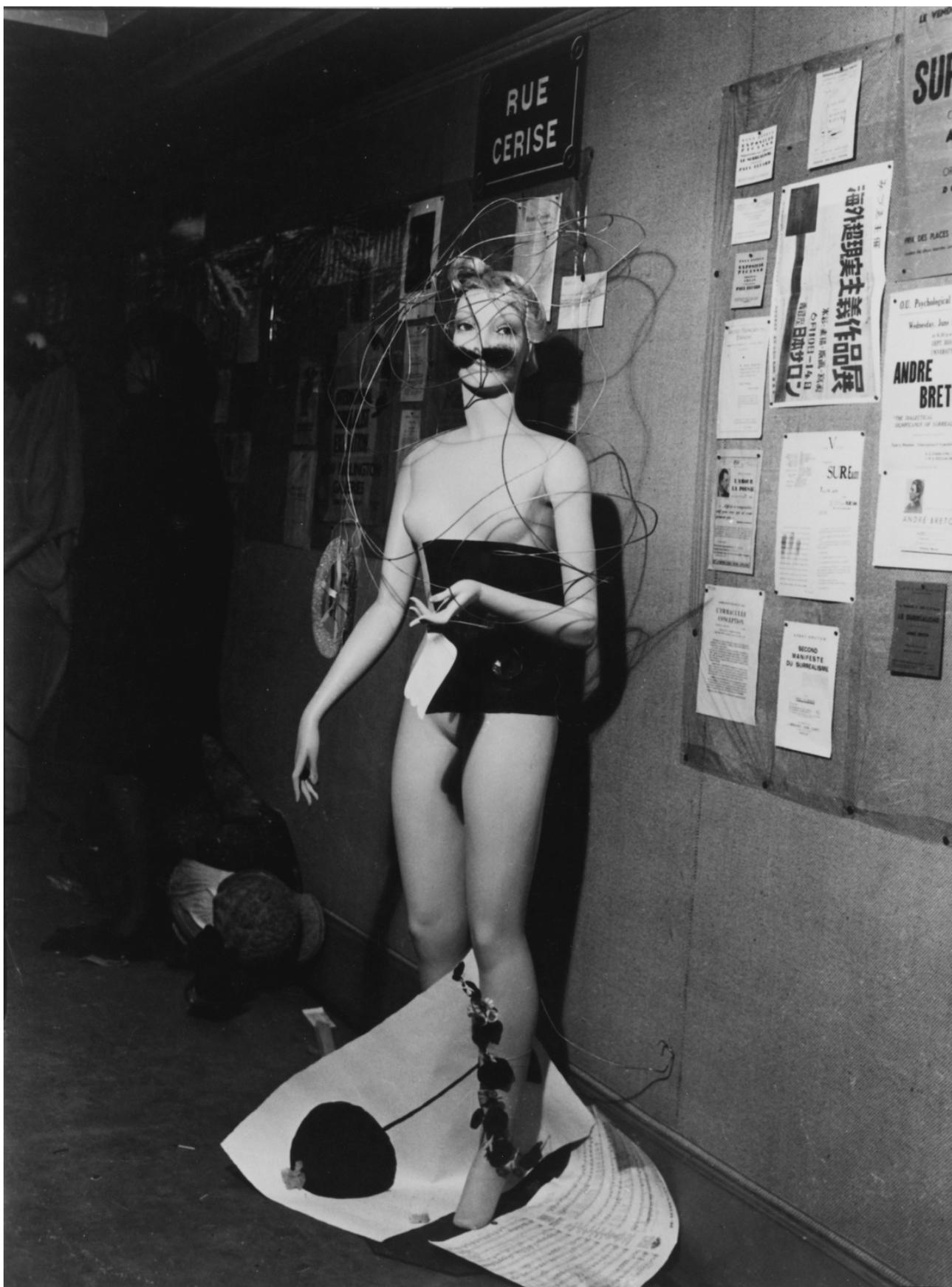
M. Bourke-White, NBC Radio-Microphone, 1935, tirage argentique, 26.7x33.7 cm



Edwin Rosskam, *Farm Security Administration*, photomural pour la promotion de l'achat d'obligations pour l'effort de guerre, Grand Central Station, New York, 1941 ; photo : Arthur Rothstein



Charlotte Perriand et Fernand Léger, *Pavillon du ministère de l'Agriculture*, Porte Maillot, Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Paris, 1937, photomontage.



Man Ray, *Mannequin par Joan Miro*, Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938 ; curateurs : André Breton et Paul Eluard



Man Ray, *Mannequin par Yves Tanguy*, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, tirage argentique, 23x14.5 cm ; curateurs : André Breton et Paul Eluard



Josef Breitenbach, *Exposition internationale du surréalisme*, Paris 1938 ; curateurs : André Breton et Paul Eluard. De gauche à droite : les mannequins d'Oscar Domínguez, de Léo Malet et de Marcel Jean. Au mur, dans un cadre, on voit six photographies d'Hans Bellmer tirées de sa série *La Poupée*

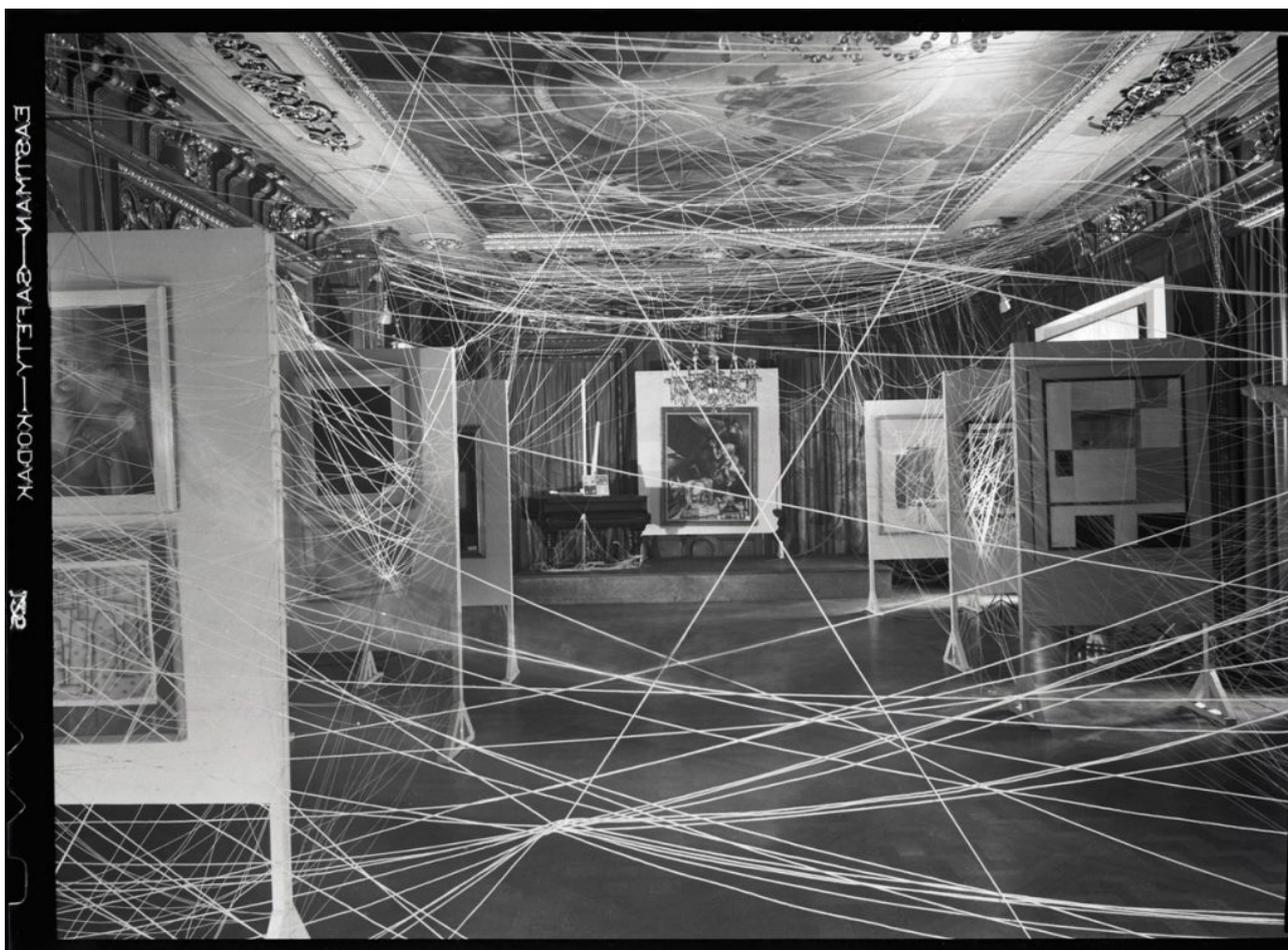


Hans Bellmer, *Deux demi-soeurs*, de la série *La Poupée*, 1933-1935, tirage gélatino-argentique colorisé à l'aniline, 25x22.5 cm. Coll. André Breton. Image publiée en 1949 dans *Les Jeux de la Poupée*, accompagnée d'un poème de Paul Éluard (ci-dessous). En 1938, lors de l'*Exposition Internationale du Surréalisme*, Hans Bellmer a exposé des dessins et des photographies de *La Poupée*, notamment cette image (voir page précédente).

" La nuit rayonne à sa manière, des yeux au cœur.
La nuit annule le sensible, le seul espace pur. "
Paul Éluard



Marcel Duchamp, *Ciel de roussettes* (1200 sacs de charbon suspendus au plafond au-dessus d'un poêle), installation avec sacs à charbon set brasero, salle centrale, *Exposition Internationale du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938 ; curateurs : André Breton et Paul Eluard



Marcel Duchamp, *Le Fil (Mile of string)*, 1942, installation dès le vernissage de l'exposition comportant des kilomètres de fil, *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New-York, 1942 ; curateur : André Breton ; photo : John D. Schiff



Arnold Newman, *Marcel Duchamp*, New York, 1942, tirage gélatino-argentique, 71.4x57.5 cm



Arnold Newman, *Marcel Duchamp*, New York, 1942

New York : Julien Levy Gallery et MoMA (années 1930 à 1950)

Un marchand d'art sans marché : Julien Levy Gallery, New York (1931-1949)

" Le galeriste américain Julien Levy (1906-1981) est généralement connu du monde de l'art pour son rôle dans la promotion du surréalisme aux États-Unis. En 1969, le célèbre galeriste Leo Castelli déclare ainsi que son premier contact avec le milieu artistique se fait en 1941 à New York en visitant le lieu dirigé par Julien Levy¹. Pour les spécialistes d'histoire de la photographie, Levy reste celui qui gère avec Berenice Abbott une partie du fonds Atget, acheté quelque temps après sa mort en 1927 par la photographe. Mais loin de se contenter de diffuser les images d'Atget aux États-Unis², le marchand joue un rôle fondamental dans les prémices de la reconnaissance de la photographie dans les années 1920 et 1930. Il expose régulièrement et souvent pour la première fois aux États-Unis les tenants de la photographie moderniste, comme Man Ray, Berenice Abbott, Walker Evans ou encore Luke Swank ainsi que quelques pionniers historiques parmi lesquels Eugène Atget, Nadar, David Octavius Hill ou Mathew Brady³. Désireux de prendre la relève d'Alfred Stieglitz et de développer le marché de la photographie, Levy se distingue de son modèle en misant notamment sur une collaboration active avec les institutions muséales américaines. Levy appartient à la jeune génération d'historiens d'art formés à l'université de Harvard par Paul J. Sachs, devenus pour la plupart conservateurs ou directeurs de musée⁴. En associant ses activités à celles des structures de légitimation, il tente de créer un marché encore inexistant dans un pays dévasté par les conséquences de la crise de 1929. Malgré ses démarches, le galeriste est rapidement contraint de se détourner de la photographie. La volonté de construire un système d'échanges entre le marché et l'institution se révèle insuffisante pour assurer la pérennité de son entreprise. Concentré sur quelques années, le récit de cette tentative montre qu'un échec économique peut néanmoins se révéler une indéniable réussite historique comme l'indique la liste des photographes défendus, exposés et collectionnés par Julien Levy. " [...]

" Contrairement au système de la rareté en vigueur dans le marché de l'art, le galeriste met à la disposition du public et des acheteurs potentiels de nombreux clichés. Il fonde même son association avec Abbott sur le principe de la vente de tirages d'Atget réalisés par la photographe d'après les négatifs en sa possession. Apparue dans un climat économique catastrophique – une critique parle même du « courage » d'ouvrir un tel lieu dédié à la photographie dont les tirages coûtent moins chers que des gravures –, la galerie doit se distinguer. Comme le prétend Peter Barberie, le choix de la photographie est une manière de s'assurer une certaine originalité fondée sur la modernité du médium¹³. Imposant de ne voir qu'une image à la fois, un mur incurvé décoratif devient la « signature¹⁴ » scénographique de l'espace et Levy met également en place tout un arsenal publicitaire afin d'affronter la concurrence de lieux exposant eux aussi de la photographie contemporaine, comme les Delphic Studios dirigés par Alma Reed¹⁵. Se succédant tous les quinze jours à un rythme effréné, les expositions sont inaugurées par des vernissages et des cocktails, et annoncées par l'envoi de dossiers de presse complets, des cartons d'invitation et des catalogues dont le graphisme est réalisé par les artistes.

Pour l'inauguration, Levy présente une exposition baptisée *A Retrospective Exhibition of American Photography* organisée en collaboration avec Stieglitz dont il montre certaines photogravures publiées dans *Camera Work*. L'exposition offre un panorama historique national, allant des images de Mathew Brady sur la guerre civile à la "straight photography" en passant par le pictorialisme (Gertrude Käsebier, Charles Sheeler, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Clarence White). Cette collaboration avec Stieglitz établit ainsi une filiation prestigieuse, mais, comme l'écrit Olivier Lugon, si cette « exposition inaugurale fait la part belle à Stieglitz et à son cercle, l'hommage est à double tranchant : pour la première fois, comme le titre l'indique, ces grandes figures sont en même temps que louées, rejetées dans l'histoire¹⁶ ». Cependant, l'exposition lui permet de sortir immédiatement de l'anonymat et d'être ainsi intronisé, Stieglitz jouissant depuis plusieurs décennies d'une grande célébrité dans le milieu de l'art. L'association avec le photographe assure au galeriste une couverture médiatique importante, la critique ne manquant pas d'insister sur le rôle joué par le maître. Enfin, la décision de Levy de mettre à l'honneur la photographie américaine lui permet de mimer la démarche générale des institutions artistiques naissantes aux États-Unis. " [...]

" Cette volonté de travailler en accord avec les institutions artistiques se matérialise très tôt par la réalisation de projets communs, le prêt ou encore la vente d'œuvres. À plusieurs reprises au début des années 1930, les institutions muséales relaient et valorisent les activités du galeriste. En 1932, la première exposition comprenant de la photographie est organisée au MoMA. Intitulée *Murals by American Painters and Photographers*, elle est dirigée par Lincoln Kirstein, alors président du comité

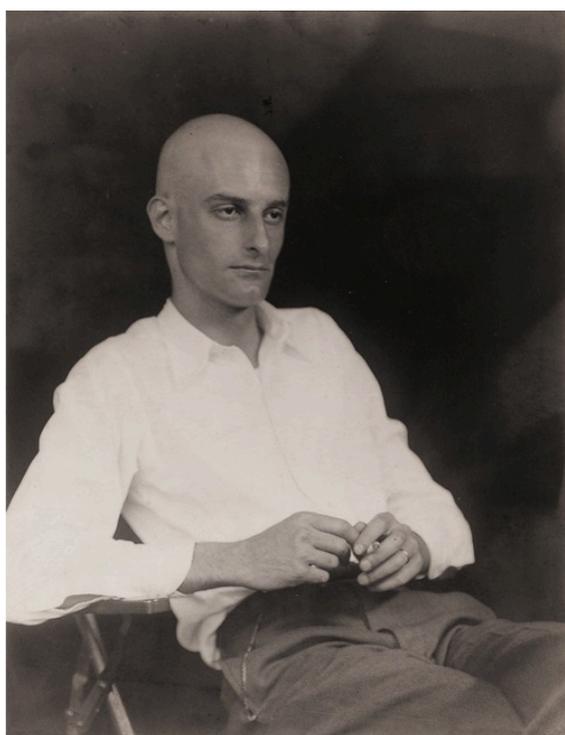
d'exposition. Kirstein demande au galeriste de prendre en charge la réalisation de la section photographique. " [...]

" L'étude des activités de Julien Levy montre un écart majeur entre l'échec économique de son ambition première concernant la photographie et son indéniable inscription dans l'histoire du médium. La défense de la photographie comme art en lien avec les musées ne lui a pas permis de motiver un marché inexistant et d'établir une nouvelle forme d'art dans un contexte d'effondrement général de l'activité économique. Pour le marchand, la « bataille idéologique ⁴¹ » est gagnée lorsque le MoMA décide d'ouvrir son département de Photographie en 1940. Cette reconnaissance institutionnelle arrive alors qu'il a peu à peu délaissé son activité concernant la photographie. Après une dernière exposition consacrée au médium en 1940 montrant des tirages en couleurs de David Hare, Levy ferme sa galerie en 1949. "

Gaëlle Morel

" Un marchand sans marché. Julien Levy et la photographie ", *Études photographiques*, n°21, décembre 2007, p. 6-29 ; citations p. 7, 9-11, 13, 18-19 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/909>

1. Interview de Leo Castelli, par Barbara Rose, juillet 1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, p. 1.
2. Cf. Olivier Lugon, "L'histoire de la photographie selon Eugène Atget", in Sylvie Aubenas(dir.), *Atget: Une rétrospective*, cat. exp., Paris, Bibliothèque nationale de France/Hazan, 2007, p. 104-117.
3. La reconnaissance de l'action de Julien Levy se manifeste dès les années 1970, mais elle est toujours liée à sa propre collection et aux dons reçus par les différentes institutions qui accueillent ses images : cf. David Travis, *Photographs from the Julien Levy Collection. Starting with Atget*, cat. exp., Chicago, The Art Institute, 1976 ; Peter Barberie, *Looking at Atget*, cat. exp., Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2005 ; Katerine Ware et P. Barberie, *Dreaming in black and white. Photography at the Julien Levy Gallery*, cat. exp., Philadelphia, Philadelphia Museum of Art/Yale University Press, 2006. Il faut cependant mentionner l'exposition qui s'est tenue en 2004 à la fondation Henri Cartier-Bresson qui reconstituait l'exposition *Documentary and anti-graphic photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans and Alvarez Bravo* tenue à la galerie Julien Levy en 1935. Cf. *Documentary and anti-graphic photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans and Alvarez Bravo*, cat. exp., Göttingen, Steidl, 2004.
4. Cf. George M. Goodwin, "A New Jewish Elite : curators, directors, and benefactors of American Art Museums", *Modern Judaism*, vol. 18, n° 1, p. 47-79.
13. P. Barberie, "Found objects, or a history of the medium to no particular end", in K. Ware et P. Barberie, *Dreaming in black and white.*, op. cit, p. 123.
14. K. Ware, "Between Dadaism and MoMA-ism at the Julien Levy Gallery", in *Dreaming in black and white.*, op. cit, p. 25.
15. À titre d'exemple, les Delphic Studios exposent Edward Weston (1930, 1931 et 1932), László Moholy-Nagy (1931) et Ansel Adams (1933). En 1931, Levy renonce à organiser une exposition individuelle de Moholy-Nagy, déjà exposé aux Delphic Studios. Cf. correspondance entre Julien Levy et László Moholy-Nagy, traduite par Hattula Moholy-Nagy, Archives Julien Levy, Connecticut.
16. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 77-78.
41. Lettre de Julien Levy à John Szarkowski, 8 octobre 1964, Archives Julien Levy, Connecticut.



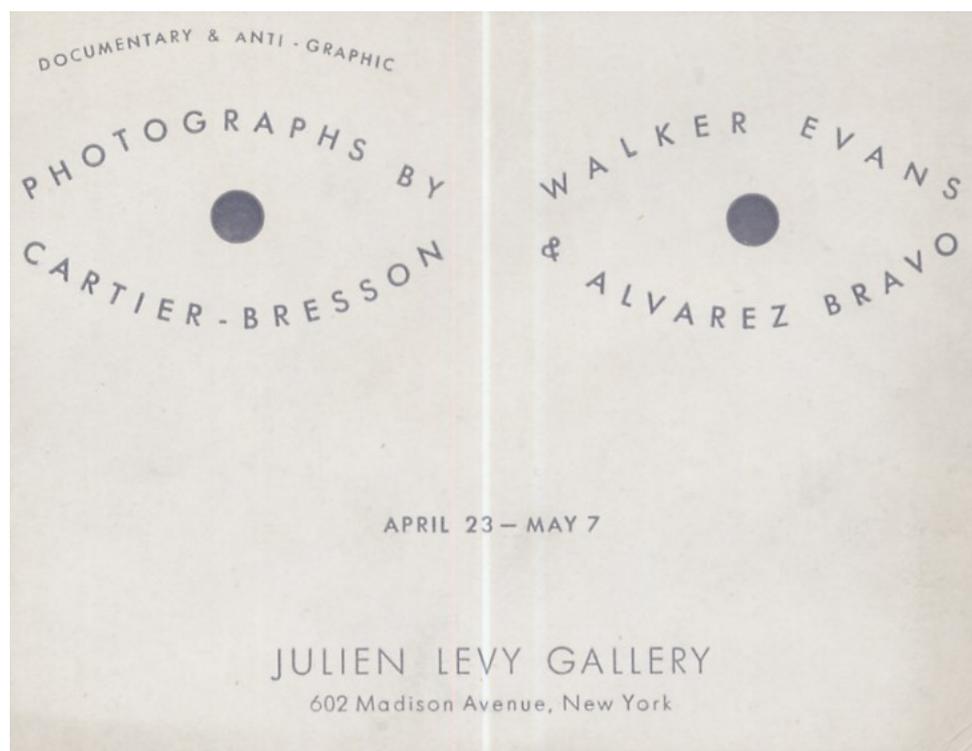
Berencie Abbott, *Julien Levy*, 1927, tirage gélatino-argentique, 24.8x19 cm



Anonyme, *Julien et Joella Levy ouvrent leur galerie*, 602 Madison Avenue, New York, novembre 1931



F. M. Demarest, *Murs courbes*, Julien Levy Gallery, 15^e East 57^e Rue, New York, vers 1937-1942, tirage argentique, 9.5x20 cm. Coll. Jean and Julien Levy Foundation for the Arts, Inc.



Documentary & Anti-Graphic, Julien Levy Gallery, New York, 1935, carton d'invitation

La signification que Julien Levy donnait à "anti-graphic" est d'une modernité étonnante : il questionne de manière très précise la nature, la place et le rôle de la photographie à une époque où cette forme d'art n'en était qu'à ses balbutiements, anticipant un débat qui est on ne peut plus d'actualité. " [...] Des photographies brutes contre la popularité grandissante d'une photographie aseptisée ? Dites que c'est une exposition de photographie immorale [...] de photographie équivoque, ambivalente, antiplastique, fortuite. Oui ! Appelez-la photographie anti-graphique. Cela exige un énorme courage car, depuis les débuts de votre galerie, vous avez relevé le défi de faire reconnaître la photographie comme art. " LLOYD, Peter [pseudonyme de Julien Levy], 1933, in LEVY, Julien, *Memoir of an Art Gallery*, Putnam, 1977, p.49

Source au 2022 08 06 : *Documentary and anti-graphic photographs. Reconstitution de l'exposition de 1935 à la galerie Julien Levy, New York. Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans*, Fondation Henri Cartier-Bresson, 8.9.-19.12.2004, dossier de presse ; en ligne : <https://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2014/09/dossier-levy.pdf>

MoMA, New York : le premier département de photographie dans un musée d'art (1940)

Quelques repères chronologiques

- 1929 Museum of Modern Art (MoMA), musée privé créé à New York à l'instigation d'Abby Aldrich Rockefeller, collectionneuse d'art moderne ; directeur (1929-1943) : Alfred H. Barr, historien d'art
- 1930 Début d'une collection de photographies modernes au MoMA**
- 1932 *Murals by American Painters and Photographers*, curateurs : Lincoln Kirstein, Julien Levy
- 1933 *Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses*, curateur : Lincoln Kirstein
- 1935 Beaumont Newhall, historien de l'art, est désigné bibliothécaire du MoMA
- 1937 *Photography 1839-1937*, curateur : Beaumont Newhall
- 1938 *Walker Evans: American Photographs*, curateurs : Lincoln Kirstein, Thomas Mabry
- 1939 *Seven American Photographers*, curateur : Beaumont Newhall
- 1940 Création du département de photographie**
- 1940-1947 Beaumont Newhall**, responsable du département de photographie, conservateur et curateur
- 1942-1945 Nancy Newhall, critique de la photographie, remplace son mari parti servir à l'armée
- 1942 *Road to Victory : A Procession of Photographs of the Nation at War*, curateur : Edward Steichen ; scénographie : Herbert Bayer
- 1943-1944 **Willard Morgan**, 1^{er} directeur du département de photographie et du Photography Center
- 1945 *Power in the Pacific: Battle Photographs of our Navy in Action on the Sea and in the Sky*, curateur : Edward Steichen
- 1947-1962 Edward J. Steichen**, photographe, directeur du département de photographie
- 1950 *Color Photography*, 1^{ère} exposition entièrement consacrée à la photographie couleur
- 1951 *Abstraction in Photography*, curateur : Edward Steichen
- 1955 *The Family of Man* (24.1. – 8.5.1955), curateur : Edward Steichen ; tournée mondiale jusqu'à 1964
- 1960 *The Sense of Abstraction in Contemporary Photography*, curatrices : G.Mayer et K.Haven
- 1961 *Steichen the Photographer*, 300 tirages choisis parmi 30'000 négatifs
- 1962-1991 John Szarkowski**, photographe, directeur du département de photographie
- 1963 *The Photographer and the American Landscape*, curateur : John Szarkowski
- 1964 *The Photographer's Eye*, curateur : John Szarkowski
- 1967 *The New Documents* (D. Arbus, L. Friedlander, G. Winogrand), curateur : J.Szarkowski
- 1970 *Photography Into Sculpture*, curateur : Peter C. Bunnell, conservateur du MoMA
- 1973 *From the Picture Press*, curateur : J.Szarkowski, assisté de Carole Kismaric
- 1976 *Color Photographs by William Eggleston*, curateur : John Szarkowski
- 1977 *Photographs by Stephen Shore*, curatrice : Maria Morris, stagiaire
- 1978 *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, curateur : John Szarkowski
- 1980 *Pablo Picasso: A Retrospective* organisée par le département de peinture et sculpture
- 1981 *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, curateur : P. Galassi
- 1983 *Big Pictures by Contemporary Photographers*, curateurs : John Szarkowski, John Pultz
- 1985 *Self Portrait: The Photographer's Persona 1840-1985*, curatrice : Susan Kismaric, conservatrice ass.
- 1990 *Photography Until Now*, curateur : John Szarkowski
- 1991-2011 Peter Galassi**, historien de l'art, directeur du département de photographie
- 1996 *Pictures of the Times: A Century of Photography from the New York Times*, curateurs : Peter Galassi, conservateur en chef et Susan Kismaric, conservatrice
- 1997 *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*, curateur : Peter Galassi
- 2000 *Ideal Motif: Stieglitz, Weston, Adams, and Callahan*, curateur : Peter Galassi
- 2004 *Fashioning Fiction in Photography Since 1990*, curatrices : Susan Kismaric, Eva Respini
- 2007 *Jeff Wall*, curateurs : Peter Galassi et Neal Benezra, directeur du SFMoMA
- 2009 *Into the Sunset: Photography's Image of the American West*, curatrice : Eva Respini
- 2010 *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, curatrice : Roxana Marcoci
- 2011 *Staging Action: Performance in Photography Since 1960*, curatrices : R. Marcoci et E. Respini
- 2012 *The Shaping of New Visions: Photography, Film, Photobook*, curatrice : Roxana Marcoci
- 2013-2018 Quentin Bajac**, historien de l'art, directeur du département de photographie
- 2014 *A World of Its Own: Photographic Practices in the Studio*, curateurs : Quentin Bajac, Lucy Gallun
- 2015 *Ocean of Images: New Photography 2015*, curateurs: Q. Bajac, L. Gallun, R. Marcoci, K. Gaylord
- 2020-... Clément Chéroux**, historien de l'art, directeur du département de photographie

→ Archives des expositions en ligne : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history>

STANISZEWSKI, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts / Londres, MIT Press, 1998

BAJAC, Quentin, GALLUN, Lucy, MARCOCI, Roxana, MEISTER, Sarah, éd., *Photography at MoMA. 1960 to Now*, New York, MoMA, 2015 ; *Photography at MoMA. 1920 to 1960, ibid.*, 2016 ; *Photography at MoMA. 1840 to 1920, ibid.*, 2017

La photographie au MoMA – Museum of Modern Art : art pour l'élite ou média de masse ?

" L'inauguration, au MoMA de New York, d'un département lui étant dédié, marque une étape importante dans le processus de légitimation de la photographie. Ce musée des beaux-arts est en effet le premier à lui reconnaître un statut d'art à part entière. La difficulté de cette reconnaissance se révèle tant dans l'intensité des débats que dans les multiples changements administratifs et curatoriaux qu'elle engage. Entre 1940 et 1947, pas moins de quatre directeurs¹ se succéderont dans trois espaces différents, exposant les tirages tantôt comme des objets précieux, conservés selon les méthodes de l'estampe, tantôt comme des vecteurs d'information, reprenant les codes de la presse à grand tirage. [...]

Si de nos jours, le département est reconnu pour son rôle pionnier dans une définition formaliste de l'art et de la photographie notamment², cette facette semble occulter un champ d'expérimentation détaché de toute préoccupation esthétique, intéressé par le pouvoir de communication et l'impact de l'image sur un public de masse [sous la direction d'Edward Steichen]. Entre les années 1940 et 1950, l'administration va fortement soutenir cette tentative autant financièrement qu'idéologiquement, pour s'en détacher et la désavouer à partir des années 1960 [sous la direction de John Szarkowski], au moment où le marché de la photographie prend son envol et que la nécessité de valoriser la préciosité du tirage devient un atout de vente essentiel.

Une définition prise en étau

Si les deux premières expositions de photographie du MoMA – *Murals by American Painters and Photographers* en 1932 [curateurs : Lincoln Kirstein et Julien Levy] et *Photography 1839-1937* en 1937 [curateur : Beaumont Newhall] –, montraient conjointement les applications artistique et technique du tirage photographique, la définition de sa qualité muséale va rapidement se cristalliser autour de codes esthétiques rigides élaborés à partir d'une production essentiellement noir-blanc, réalisée par un nombre compté de grands maîtres – *Walker Evans : American Photographs*, 1938 ; *Seven American Photographs*, 1939 (avec Berenice Abbott, Ansel Adams, Harold Edgerton, Walker Evans, Man Ray, Ralph Steiner et Brett Weston)³ ; *Charles Sheeler*, 1939. Calquée sur les critères d'évaluation propre à l'histoire de l'art, cette définition respecte et utilise les notions traditionnelles de forme, d'époque et de style. Les normes établies sont issues d'une expertise élaborée par une poignée de connaisseurs : Alfred Barr, directeur du musée, David McAlpin, collectionneur et *trustee* du musée, Lincoln Kirstein, collectionneur, Ansel Adams, photographe, ainsi que le couple Nancy et Beaumont Newhall, commissaires d'exposition. Les membres de ce cercle, à l'origine du département, ne figurent pas seuls au sein des défenseurs de la photographie ; d'autres s'investissent tout autant, bien que leurs visées se situent à rebours de cette lecture académique. Des personnalités aussi actives que Nelson Rockefeller, président du comité d'administration du MoMA, John E. (" Dick ") Abbott, vice-président, Henri Allan Moe, *trustee* du musée, Willard Morgan, éditeur, Thomas Maloney, éditeur et Edward Steichen réfléchissent eux aussi au destin du tirage. Ici, il n'est plus question de collectionneurs, mais plutôt de " gens de l'image " faisant carrière dans la presse illustrée, la politique ou la finance et dont le discours s'accorde à mettre en valeur le caractère accessible de la photographie afin de court-circuiter la tradition des beaux-arts qu'ils estiment élitiste. [...]

" Dès 1942, un grand nombre de collaborateurs partent pour le front, à l'instar de Beaumont Newhall, qui se fait remplacer par son épouse Nancy. Des personnalités extérieures sont invitées à organiser des expositions, comme le photographe Edward Steichen, lui-même capitaine dans la Navy à ce moment. Il élabore deux projets : *Road to Victory* en 1942 et *Power in the Pacific* en 1943. Sur *Road to Victory*, il collabore avec un ancien professeur du Bauhaus, le graphiste et scénographe Herbert Bayer, qui le sensibilise aux idées qu'il a développées depuis une dizaine d'années : l'utilisation de la photographie comme vecteur de messages, médium de réception collective, et dont la spatialisation génère des architectures d'images, mises en mouvement par la déambulation du visiteur¹². Ces expositions remporteront un grand succès populaire, grâce au sujet évoqué et à l'efficacité du dispositif scénographique. "

Ariane Pollet

"La face cachée d'une institution : la photographie au MoMA (1940-1947)", in GISPERT, Marie, MURPHY, Maureen, dir., *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, 4-5 juin 2012, Paris, HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne, pdf mis en ligne en décembre 2013 ; citations p.2-4, 6 ; en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Pollet.pdf>

→ Voir également : POLLET, Ariane, " Mass media et musée d'art : le MoMA en crise, 1940-1947 ", in LUGON, Olivier, éd., *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2012, p.125-142

1. Avant la nomination de Willard Morgan à la direction du département de photographie, le couple Beaumont et Nancy Newhall se chargent de la programmation du département en tant que " commissaire d'exposition ".

2. Voir Beaumont Newhall, *Photography, 1839-1937*, New York, MoMA, 1937. Rapidement épuisé ce catalogue est réédité en 1939, sous le titre *A Short Critical History of Photography* qui deviendra en 1949 le fameux : *The History of Photography From 1839 to the Present Day* ; Christopher Phillips, "The Judgement Seat of Photography", *October*, n° 22, automne 1982 (traduction française : "Le tribunal de la photographie", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35, printemps 1991) ; Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1988 ; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., Londres, MIT Press, 1998 ; François Brunet, "Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie", *Études photographiques*, n°30, 2012.
3. Organisée par Beaumont Newhall, *Seven American Photographers* expose 51 tirages du 10 mai au 30 septembre 1939.
12. Sur *Road to Victory*, voir notamment Christopher Phillips, « Steichen's Road to Victory », *Exposure*, vol. 18, n° 2, 1981 ; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass./Londres, MIT Press, 1998 ; Olivier Lugon, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes, 1925-1945 », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 et « Des cheminements de pensée. La gestion de la circulation dans les expositions didactiques », *Art Press*, n° spécial "Oublier l'exposition", octobre 2000.

Entre accrochage classique (photographie d'art) et scénographie dynamique (média de masse)

Accrochage classique, formaliste : " À un degré remarquable, le programme des quelque trente expositions montées par le [couple Beaumont et Nancy Newhall au] département de Photographie du MoMA de 1940 à 1947 anticipe sur ce qui ne deviendra pratique courante dans d'autres musées américains qu'au cours [des années 1970]. [...] De façon typique, on exposait les photographies précisément de la même manière que les estampes ou les dessins – entourées de passe-partout, encadrées, sous verre, accrochées à hauteur du regard. On leur attribuait exactement le même statut : celui d'objets d'admiration et de délectation autorisés. "

[...]

Scénographie dynamique : "Voici comment on pourrait grossièrement résumer les procédures mises en œuvre par Steichen [entre 1947 et 1962, en particulier dans l'exposition *The Family of Man*, 1955] : d'abord extraire les photographies de leur contexte originel, les priver de leur légende ou les doter d'une légende altérée, les recadrer pour en unifier la signification, les retirer [en grand format] afin d'en augmenter l'impact dramatique, enfin les redistribuer en des chaînes narratives compatibles avec une thèse prédéterminée. De plus, dès 1942 avec *Road to Victory*, chacune de ces expositions thématiques fut conçue, non pour une seule présentation, mais pour donner lieu à un ensemble d'« éditions » multiples, de dimensions variables, distribuées – à la manière des films ou des magazines cinématographiques – dans tous les Etats-Unis et le monde entier. [...]

Sous Steichen, l'installation type d'une galerie ressemblait, avant tout, à une mise en page de magazine surdimensionnée et conçue de façon à permettre un survol rapide de l'exposition plutôt qu'une contemplation prolongée. Trop fréquemment, la main du concepteur était plus avantagée que l'œil du photographe. Même dans les expositions de photographie « créative », le caractère précieux de l'épreuve d'art était spectaculairement minimisé. Les tirages étaient typiquement présentés sur le même plan, sur des supports épais (incompatibles avec l'archivage), sans passe-partout ni verre protecteur. En outre, on pouvait de temps en temps s'attendre à rencontrer des transparents géants en couleur, des pages de la presse commerciale et des épreuves bon marché réalisées à partir de diapositives. "

[...]

Accrochage formaliste : " [Dès sa nomination en 1962, John Szarkowski souhaite] redéfinir la nature esthétique du médium afin de le placer sur une voie irrévocablement autonome. [...]

Son projet a suivi, me semble-t-il, trois fils principaux :

- (1) l'introduction d'un vocabulaire formaliste théoriquement capable d'appréhender la structure visuelle (la « charpente ») de toute photographie existante ;
- (2) l'isolement d'une poétique visuelle supposée inhérente à l'image photographique ;
- (3) l'éloignement de la « tradition principale » de la ligne (épuisée) du modernisme noble à la Stieglitz/Weston et le retour à des sources auparavant perçues comme marginales par rapport à la photographie d'art. "

Christopher Phillips

"The Judgement Seat of Photography", *October*, n°22, automne 1982, p.27-63 ; traduction française de Claire Brunet : "Le tribunal de la photographie", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 35, printemps 1991, p.19-47 ; citations p.27, 31-32, 35-36 ; texte anglais en ligne : https://phototheoria.ch/b/Phillips_Christopher_1982.pdf

→ MOORE, Kevin, "La nostalgie du moderne. 1937 – 2000. Le MoMA : institution de la photographie moderniste", in GUNTHER, André Gunthert, POIVERT, Michel, eds., *L'Art de la photographie. Des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. L'art et les grandes civilisations, 2007, p.508-527

→ Voir aussi, partie 2, les sections intitulées "L'espace d'exposition" et "Scénographie et parcours"

Road to Victory : A Procession of Photographs of the Nation at War, MoMA, 1942

Edward Steichen est le commissaire de *Road to Victory* en 1942 et de *Power in the Pacific* en 1945. Il conçoit la scénographie en étroite collaboration avec Herbert Bayer, artiste et graphiste issu du Bauhaus, qui a notamment travaillé à des projets d'exposition avec l'artiste László Moholy-Nagy et l'architecte Walter Gropius dans les années 1930. Ce qui importe pour Bayer est de trouver des réponses à certaines questions mises en évidence par Olivier Lugon (1998, *op. cit.* ; voir *supra* la section "Les avant-gardes") :

"[...] comment étendre ce principe du défilement des images à l'espace, comment associer succession réglée des photographies [...] et circulation ?

Bayer en particulier s'y applique dans les années 1940 et tout spécialement dans l'exposition *Road to Victory* (La Route vers la victoire) au Museum of Modern Art de New York en 1942. L'artiste, qui travaille en Allemagne jusqu'en 1938, y compris pour les catalogues de grosses expositions nationales-socialistes, finit en effet par s'exiler aux États-Unis cette même année, y rejoignant Gropius, Moholy-Nagy et Schawinsky. Il conçoit alors plusieurs expositions pro-américaines pendant la guerre, dont cette *Route vers la victoire*, destinée à défendre auprès de l'opinion publique l'entrée en guerre des États-Unis un an plus tôt.

D'une certaine façon, cette exposition constitue une apothéose des recherches sur l'accrochage dynamique de la photographie. En regard des dispositifs toujours très ponctuels et souvent un peu compliqués développés depuis les années 1920, cette solution s'avère d'une extrême simplicité et d'une redoutable efficacité, si l'on en juge par l'intensité avec laquelle elle est accueillie. Le photomontage y est comme déconstruit pour être déroulé dans l'espace, et le visiteur invité à "marcher à l'intérieur de la composition", selon un parcours prescrit d'avance [voir une photo de la maquette plus loin]²². Bayer réussit ici un coup de maître. D'une part, le dispositif a la force du montage sans en avoir la confusion, puisque les images s'additionnent les unes après les autres, sans se concurrencer. Il tend d'autre part à allier la liberté d'un accrochage spatial virtuose (les tirages sont suspendus à angles et hauteurs variés, certains flottant dans l'air) à la maîtrise de leur enchaînement, à cumuler pour ainsi dire les atouts de l'espace architectural moderne, infiniment ouvert et multidirectionnel, et ceux du cinéma. Enfin, il pousse à son comble cette conception de la présentation des photographies comme promenade du corps et de l'œil. L'exposition n'est plus en effet qu'un vaste trajet, réel et intellectuel, à travers les clichés, le cheminement physique du spectateur équivalant exactement au cheminement de pensée qu'on entend lui faire suivre. En clair, le déplacement du visiteur se retrouve désormais, autant que les images, l'objet du travail du graphiste-designer, la matière même de son art : composer un montage, organiser un *layout*, c'est gérer une circulation ; créer un scénario, c'est construire un circuit. Art graphique et art spatial ne font réellement plus qu'un et la maquette au sens typographique peut se métamorphoser en maquette au sens architectural du terme²³.

Pourtant, cette apothéose est aussi un constat d'échec au regard des rêves originaux de ces mêmes artistes modernes. Dans les années 1920, libérer les images du mur pour les déployer dans l'espace et stimuler la mobilité visuelle, cela voulait simultanément et obligatoirement dire émanciper le spectateur, l'extraire de sa passivité pour le rendre *actif*. Or ici, comme souvent chez Bayer, c'est loin d'être le cas. Certes, les photographies sont disséminées dans l'espace avec beaucoup de souplesse, mais cette apparente liberté des images a une nécessaire contrepartie : l'extrême rigidité du parcours fixé au visiteur, lequel se voit guidé à travers elles de façon très contraignante par tout un système de barrières et de rampes. Au terme de "promenade", le sous-titre de l'exposition préfère d'ailleurs explicitement celui de "procession" (*Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War*), soit une marche strictement ordonnée, un cheminement sans liberté. En fait, le mariage des deux idéaux fondateurs de l'exposition moderne – la conquête de la liberté spatiale d'une part, la maîtrise d'une succession visuelle digne d'un langage de l'autre – se révèle très problématique. L'un et l'autre présupposent en effet deux conceptions fondamentalement antagonistes de l'espace. Créer un langage cohérent, un discours, c'est, qu'on le veuille ou non, organiser une séquence linéaire, unidirectionnelle et close sur elle-même, peu compatible avec l'éclatement spatial et l'infinie ouverture rêvés par le modernisme. Dans *Road to Victory*, cette nécessité d'une *lecture* strictement linéaire du montage était d'ailleurs soulignée, de façon significative, par l'ajout d'un texte courant par fragments tout au long du parcours. Dans ces conditions, la mobilité à laquelle on convie le visiteur n'est plus guère que l'évocation tout à fait illusoire et symbolique d'une liberté active, en aucun cas son instrument.

Bien plus, c'est précisément dans le mouvement physique lui-même que se reporte désormais la nécessaire rigidité d'un discours de propagande, d'une séquence argumentative et émotionnelle déterminée à l'avance.

Cette contradiction en recoupe en réalité une seconde, plus large encore, logée dans le rêve même d'une nouvelle langue visuelle qui serait à la fois libératrice et d'une efficacité accrue. En effet, si ces artistes cherchent tant à déployer la communication dans l'espace réel du spectateur, à solliciter son engagement physique et sa participation, c'est bien pour rendre cette communication plus performante, c'est-à-dire accroître la fiabilité de la réception, s'assurer un contrôle psychologique plus grand du visiteur, gagner une meilleure maîtrise de ses réactions et de ses idées. Comme Bayer le proclame dans un texte publié aux États-Unis en 1939, mais rédigé en Allemagne en 1937, une exposition devrait le "pénétrer, démontrer, le persuader même et le conduire à une réaction directe et planifiée"²⁴. Dix ans plus tard, en 1947, dans son livre sur l'artiste, *The Way Beyond "Art"*, l'historien d'art Alexander Dorner parle même de l'exposition comme d'"une énergie agressive cherchant à transformer le visiteur"²⁵. En résumé, si l'on cherche tant à libérer ce spectateur, c'est d'une certaine façon pour l'avoir encore mieux en main. Les artistes d'avant-garde portent d'ailleurs un grand intérêt à la science publicitaire qui se développe au cours des années 1920, et aux multiples expériences psychotechniques destinées à mesurer et à améliorer la qualité de la réception de ses différents procédés. Il n'est donc pas étonnant que leurs diverses techniques d'exposition, fussent-elles inventées au nom de rêves participatifs et émancipateurs d'une extrême générosité, aient pu si facilement croiser les attentes de la propagande, qu'elle soit communiste, nazie ou démocratique, et que les idéaux modernistes d'une vision élargie et dynamique aient pu être finalement mis au service des messages les plus étroits et les plus inflexibles.

Cela dit, il est important de noter que, si les régimes totalitaires s'emparent un temps de ces techniques, ils tendront vite à revenir à des formules plus conventionnelles de l'expression du pouvoir dans leurs pavillons de propagande, à de grandes machines monumentales visant plus à impressionner le visiteur qu'à le convaincre. De grandes mises en scène axiales y remplaceront les jeux subtils sur la circulation, et les arts décoratifs les plus traditionnels la qualité sémantique flottante de la photographie. Ces parcours de pensée organisés à travers les images resteront plutôt l'apanage des nations démocratiques, qui semblent trouver en eux une forme de propagande douce parfaitement adaptée à leurs prétentions libérales²⁶. Le sujet y a l'impression d'avancer de lui-même, avec toute la liberté de son corps, dans l'argumentation proposée, sans que rien ne lui soit imposé. Cette forme de propagande feutrée se perpétuera largement durant la Guerre froide, et constituera par exemple le fondement de l'exposition photographique la plus célèbre du siècle, *The Family of Man* en 1955. À partir des années 1960 toutefois, l'importance et le prestige de ces manifestations commenceront à décliner, parallèlement à l'avènement de la nouvelle "armoire à cinéma": la télévision – médium qui, s'il suscitera lui aussi l'intérêt des gouvernements, des industriels et des publicitaires, bénéficiera nettement moins des faveurs des artistes d'avant-garde. "

Olivier Lugon

"La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes (1925-1945)", *Études photographiques*, n°5, novembre 1998, p.97-118 ; citation p. 112-116 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/168>

22 Barbara Morgan, "Photomontage", *The Complete Photographer*, éd. Willard D. Morgan, 1942-1943, p. 2863.

23 Cette maquette, qui semble avoir exercé une grande fascination, est très souvent reproduite dans la promotion de l'exposition. C'est qu'elle illustre mieux que tout autre objet cette capacité des concepteurs à construire un récit en construisant l'espace.

24 Herbert Bayer, "Fundamentals of Exhibition Design", *PM*, vol. 6, n° 2, décembre-janvier 1939-1940, p. 17.

25 Alexander Dorner, *The Way Beyond "Art". The Work of Herbert Bayer*, New York, Wittenborn, Schultz, 1947, p. 198.

26 À l'exception notoire de l'Italie, ce sont surtout les petites démocraties comme les pays scandinaves ou la Suisse qui continueront à se distinguer très tard dans les années 1930 par la qualité et l'inventivité de leurs représentations nationales.

***The Family of Man*, MoMA, 1955 : une exposition humaniste ou un outil de propagande ?**

Photographe américain d'origine luxembourgeoise, Edward J. Steichen [1879-1973] a commencé en 1951, en pleine guerre froide, à préparer son grand projet d'exposition expliquant l'homme à l'homme par le langage "universel" de la photographie. Son idée, qui faisait appel à des photographes professionnels et amateurs, à des auteurs renommés ou inconnus du grand public, fut accueillie avec enthousiasme et, parmi les deux millions d'envois en provenance du monde entier, Steichen en sélectionna 10'000 dans une première étape, pour retenir finalement 503 photographies de 273 auteurs différents originaires de 68 pays. Elles composaient *The Family of Man* à travers 37 thèmes présentés par des accrochages impressionnants allant de l'amour à la foi en l'être humain, en passant par la naissance, le travail, la famille, l'éducation, les enfants, la guerre et la paix. L'exposition connut un succès extraordinaire. Elle fut vue par plus de 9 millions de visiteurs au cours des années 50 et 60 (Berlin, 1955 ; Paris, 1956 ; Moscou, 1959 ; Amsterdam, Munich, le Japon). En 1964, à la fin de son périple mondial, la version itinérante de l'exposition la plus complète existant encore à l'époque fut donnée par le gouvernement américain au Grand-Duché de Luxembourg. Steichen désirait y voir "l'œuvre la plus importante de sa vie" installée de façon définitive. Dans ce projet, l'idée était née de réinstaller la collection au château de Clervaux. D'ailleurs, Steichen s'était exprimé lui-même en faveur de ce site en 1966. Ayant ouvert ses portes le 3 juin 1994, le nouveau musée du château de Clervaux, accueille l'exposition qui est maintenant installée de façon permanente. En 2004, *The Family of Man* a été inscrite au Registre Mémoire du Monde de l'UNESCO.

La conception de l'exposition : un travail d'équipe

L'élaboration de *The Family of Man* va nécessiter près de trois années avant qu'elle n'ouvre ses portes au public en 1955 au sein du MoMA à New York. On attribue le titre donné à ce témoignage sur l'humanité à un discours d'Abraham Lincoln. L'idée de l'exposition trouve son fondement dans la jeunesse de Steichen, lorsque sa mère lui enseigne la tolérance et le respect envers les minorités ethniques. Cette pensée va suivre une évolution fortement influencée par la participation de Steichen aux deux Guerres Mondiales, à la Grande Dépression économique que va traverser l'Amérique, ainsi qu'à son expérience de la Guerre de Corée. Il s'agit d'expériences très négatives, marquées par la misère et la douleur. Elles vont engendrer chez Steichen le projet d'exprimer au travers de *The Family of Man* les singularités de la vie humaine et les analogies entre les divers groupes ethniques existants. Pour concrétiser ce projet, Steichen s'entoure de collaborateurs qui lui sont proches et dont les compétences sont unanimement reconnues. L'architecte Paul Rudolph élabore la structure de l'installation. Le photographe Wayne Miller est nommé premier assistant, le photographe Homer Page est responsable de l'agrandissement des épreuves. Carl Sanburg (beau-frère de Steichen) rédige le prologue et Dorothy Norman fournit les textes pour chacun des thèmes (amour, mariage, naissance, enfants, travail, famille, manger, boire, danser, relations humaines, mort, guerre, etc.). *The Family of Man* devait pour son créateur laisser une impression inoubliable auprès du public, non seulement par les images, mais également par l'architecture. Pour ce faire, Steichen renonça à l'accrochage linéaire traditionnel et présenta les photographies sous divers formats dans une installation tridimensionnelle.

L'itinérance des années 1950 et 1960 : le cas de Berlin, 1955

En 1955, l'exposition s'arrête pour une première étape européenne à la Hochschule für Bildende Künste à Berlin. Berlin vit, à cette époque, une situation particulière : nous sommes dix ans après la prise de la capitale du Reich par l'Armée Rouge et la capitulation de l'Allemagne nazie. La ville est divisée en quatre secteurs soumis à l'autorité des alliés. *The Family of Man* représente, en quelque sorte, la promesse des Américains de respecter la démocratie et l'inviolabilité de la dignité humaine. Le concept de l'exposition de Steichen est accueilli avec gratitude à Berlin. Les Allemands peuvent traverser l'exposition sans rien craindre, les photographies ne les accusent pas, ne les confondent pas avec les crimes horribles perpétrés par l'Allemagne nazie. Une seule image, celle du ghetto de Varsovie, prise par un photographe anonyme. Cette photographie ne montre pas réellement ce qui s'est passé, elle ne fait que laisser entrevoir l'affreuse vérité.

D'après l'essai de NOTHHELFER, Gabriele et Helmut, "1955 – « Nous tous » – *The Family of Man* [...] Berlin", in BACK, Jean, BAURET, Gabriel, édés., *The Family of Man. Témoignages et Documents*. Luxembourg: CNA 1994, p.141-146

→ Voir le site pédagogique bien documenté, en particulier : <https://www.thefamilyofman.education/fr/contexte-historique>

La réaction critique de Roland Barthes à la présentation de l'exposition *The Family of Man* à Paris

" On a présenté à Paris une grande exposition de photographies, dont le but était de montrer l'universalité des gestes humains dans la vie quotidienne de tous les pays du monde : naissance, mort, travail, savoir, jeux imposent partout les mêmes conduites ; il y a une famille de l'Homme.

The Family of Man, tel a été du moins le titre originel de cette exposition, qui nous est venue des États-Unis. Les Français ont traduit : *La grande Famille des Hommes*. Ainsi, ce qui, au départ, pouvait passer pour une expression d'ordre zoologique, retenant simplement de la similitude des comportements, l'unité d'une espèce, est ici largement moralisé, sentimentalisé. Nous voici tout de suite renvoyés à ce mythe ambigu de la « communauté » humaine, dont l'alibi alimente toute une partie de notre humanisme.

Ce mythe fonctionne en deux temps : on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité : l'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon ; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une « nature » identique, que leur diversité n'est que formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune. Ceci revient évidemment à postuler une essence humaine, et voilà Dieu réintroduit dans notre Exposition : la diversité des hommes affiche sa puissance, sa richesse ; l'unité de leurs gestes démontre sa volonté. C'est ce que nous a confié le prospectus de présentation, qui nous affirme, sous la plume de M. André Chamson, que « ce regard sur la condition humaine doit un peu ressembler au regard bienveillant de Dieu sur notre dérisoire et sublime fourmilière ».

Le dessein spiritualiste est accentué par les citations qui accompagnent chaque chapitre de l'Exposition : ces citations sont souvent des proverbes « primitifs », des versets de l'Ancien Testament ; ils définissent tous une sagesse éternelle, un ordre d'affirmations évadé de l'Histoire : « La Terre est une mère qui ne périt jamais, Mange le pain et le sel et dis la vérité, etc. » ; c'est le règne des vérités gnomiques, la jonction des âges de l'humanité, au degré le plus neutre de leur identité, là où l'évidence du truisme n'a plus de valeur qu'au sein d'un langage purement « poétique ». Tout ici, contenu et photogénie des images, discours qui les justifie, vise à supprimer le poids déterminant de l'Histoire : nous sommes retenus à la surface d'une identité, empêchés par la sentimentalité même de pénétrer dans cette zone ultérieure des conduites humaines, là où l'aliénation historique introduit de ces « différences » que nous appellerons tout simplement ici des « injustices ».

Ce mythe de la « condition » humaine repose sur une très vieille mystification, qui consiste toujours à placer la Nature au fond de l'Histoire. Tout humanisme classique postule qu'en grattant un peu l'histoire des hommes, la relativité de leurs institutions ou la diversité superficielle de leur peau (mais pourquoi ne pas demander aux parents d'Emmet Till, le jeune nègre assassiné par des blancs, ce qu'ils pensent, eux, de *la grande famille des hommes* ?), on arrive très vite au tuf profond d'une nature humaine universelle. L'humanisme progressiste, au contraire, doit toujours penser à inverser les termes de cette très vieille imposture, à décaper sans cesse la nature, ses « lois » et ses « limites » pour y découvrir l'Histoire et poser enfin la Nature comme elle-même historique.

Des exemples ? Mais ceux-là même de notre Exposition. La naissance, la mort ? Oui, ce sont des faits de nature, des faits universels. Mais si on leur ôte l'Histoire, il n'y a plus rien à en dire, le commentaire en devient purement tautologique : l'échec de la photographie me paraît ici flagrant : *redire* la mort ou la naissance n'apprend, à la lettre, rien. Pour que ces faits naturels accèdent à un langage véritable, il faut les insérer dans un ordre du savoir, c'est-à-dire postuler qu'on peut les transformer, soumettre précisément leur naturalité à notre critique d'hommes. Car tout universels qu'ils soient, ils sont les signes d'une écriture historique. Sans doute, l'enfant naît *toujours*, mais dans le volume général du problème humain, que nous importe l'« essence » de ce geste au prix de ses modes d'être, qui, eux, sont parfaitement historique ? Que l'enfant naisse bien ou mal, qu'il coûte ou non de la souffrance à sa mère, qu'il soit frappé ou non de mortalité, qu'il accède à telle ou telle forme d'avenir, voilà ce dont nos Expositions devraient nous parler, et non d'une éternelle lyrique de la naissance. Et de même pour la mort : devons-nous vraiment chanter une fois de plus son essence, risquer ainsi d'oublier que nous pouvons encore tant contre elle ? C'est ce pouvoir encore tout jeune, trop jeune, que nous devons magnifier, et non l'identité stérile de la mort « naturelle ».

Et que dire du travail, que l'Exposition place au nombre des grands faits universels, l'alignant sur la naissance et la mort, comme s'il s'agissait tout évidemment du même ordre de fatalité ? Que le travail soit un fait ancestral ne l'empêche nullement de rester un fait parfaitement historique. D'abord, de toute évidence, dans ses modes, ses mobiles, ses fins et ses profits, au point qu'il ne sera jamais loyal de confondre dans une identité purement gestuelle l'ouvrier colonial et l'ouvrier occidental (demandons aussi aux travailleurs nord-africains de la Goutte d'Or ce qu'ils pensent de *la grande famille des hommes*). Et puis dans sa fatalité même : nous savons bien que le travail est « naturel » dans la mesure même où il est « profitable », et qu'en modifiant la fatalité du profit, nous modifierons peut-être un jour la fatalité du travail. C'est de ce travail, entièrement historifié, qu'il faudrait nous parler, et non d'une éternelle esthétique des gestes laborieux.

Aussi, je crains bien que la justification finale de tout cet adamisme ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une « sagesse » et d'une « lyrique » qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer. "

Roland Barthes

" La grand famille des hommes " [1956], in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.173-176

Un message humaniste de paix en pleine guerre froide : les photos comme illustrations d'un discours

"[...] Pour visualiser l'emplacement de chaque œuvre et définir leur format (du 13x18 cm à la totalité d'un mur), une maquette générale de l'exposition avait été réalisée, figurant la circulation des spectateurs, la mise en espace de chaque section, qui possédait ainsi son unité et racontait une histoire s'intégrant dans le discours global.

La présentation des photographies, montées à bords vifs, sans cadre, ignorait la renommée de leurs auteurs pour n'obéir qu'à la force des images et à leur intégration dans le thème choisi. Quant à l'accrochage, il bénéficiait d'une véritable mise en scène : œuvres parfois posées sur des cimaises circulaires, sur des panneaux articulés, agrandissements muraux suspendus à des fils ou à des tringles. La mise en place minutieuse était complétée par un choix de légendes puisées dans les œuvres littéraires, proverbes et adages de diverses civilisations.

Inaugurée en janvier 1955, *The Family of Man* connut un succès éclatant au long de ses pérégrinations dans les villes américaines, et à partir de 1959 dans de nombreux autres pays. De New York à Moscou en passant par Paris, 10 millions de visiteurs défileront devant ces images qui veulent démontrer « à quel point les gens sont les mêmes tout autour du monde ». En France, l'accueil sera chaleureux malgré quelques discordances : celle d'André Chamson, reprochant au propos de Steichen d'être empreint de « trop de tendresse et d'optimisme », et surtout celle de Roland Barthes, critique sévère publiée dans les *Lettres Nouvelles* et reprise ensuite dans *Mythologies* : « L'échec de la photographie me paraît ici flagrant : redire la mort ou la naissance n'apprend à la lettre rien [...] Aussi, je crains bien que la justification finale de tout cet adamisme ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une "sagesse" et d'une "lyrique" qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer. »

La conception idéaliste que présente *The Family of Man* – intervenant quelques années après le plan Marshal – marque une certaine apogée du reportage humaniste, tout en fixant les limites du genre, si genre il y a. L'exposition recherchait une unité dans la figure universelle de l'homme ; or, il n'est pas indifférent de constater qu'y figurent déjà quelques auteurs (Diane Arbus, Robert Frank, Garry Winogrand) qui ne souscrivent plus à cette vision simpliste et réductrice. Il est évident que, malgré des sujets proches, Robert Doisneau, Louis Faurer, Robert Capa, Manuel Alvarez Bravo, Irving Penn, Alfred Eisenstaedt, Bill Brandt, Russell Lee, Gotthard Schuh, Jakob Tuggener ou Gjon Mili, relèvent d'intentions, d'esthétiques et de styles fort différents. "

Jean-Claude Gautrand

" *The Family of Man* ", in FRIZOT, Michel, éd., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p.628

→ Quelques références bibliographiques sur *The Family of Man* (dans l'ordre chronologique de parution) :

- STEICHEN, Edward, *The Family of Man*, catalogue d'exposition, New York, The Museum of Modern Art, 1955 / 1983 ; édition revue pour le 30^e anniversaire, 1986
- SANDEEN, Eric J., *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995
- *Family Nation Tribe Community SHIFT : Zeitgenössische künstlerische Konzepte im Haus der Kulturen der Welt*, cat.expo., Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1996
- *The 90's : A Family of Man ? Images de l'homme dans l'art contemporain*, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain / Galerie Neil Licht à Dudelange, Luxembourg, Café-Crème, 1997
- BACK, Jean, SCHMIDT-LINSENHOFF, Viktoria, eds., *The Family of Man 1955-2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the photo exhibition by Edward Steichen*, Luxembourg, Ministère de la Culture, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche / Marburg, Jonas Verlag, 2004 (actes du colloque de Trèves, *The Family of Man 1955-2000. Humanisme et postmodernité : une révision de la légendaire exposition photographique d'Edward Steichen*, 12 au 14 octobre 2000)
- LUGON, Olivier, " Edward Steichen scénographe d'exposition ", in *Edward Steichen. Une épopée photographique*, Todd Brandow et William Ewing, eds., Minneapolis, FEP Editions / Lausanne, Musée de l'Elysée / Paris, Thames & Hudson, 2007, p. 267-273 [BCUR RMC 2549]
- " *The Family of Man – 1955* ", in RIBALTA, Jorge, éd., *Public photographic spaces. Exhibitions of propaganda from "Pressa" to "The Family of Man" 1928 – 1955*, Barcelone, MACBA, 2008, p.416-486 (anthologie de textes) [BCUD 77.04 UPB 7801]
- JAMES, Sarah E., " A Post-Fascist Family of Man ? Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany ", *Oxford Journal*, 35.3., 2012, p.315-336 ; en ligne : https://www.phototheoria.ch/b/James_Sarah_E_2012.pdf
- TURNER, Fred, " *The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America* ", *Public Culture*, vol.24, n°1 (66), janvier 2012, p.55–84 ; en ligne : <https://fredturner.stanford.edu/wp-content/uploads/Turner-Family-of-Man-PC-24.11.pdf>
- DUPUIS, Claude, " *The Family of Man : réflexions autour des usages et de la patrimonialisation d'une exposition photographique controversée* ", *Diacronie*, n°19, vol. 3, 2014 ; en ligne : <https://doi.org/10.4000/diacronie.1582>
- GRESH, Kristen, " An Era of Photographic Controversy : Edward Steichen at the MoMA ", in HILL, Jason E., SCHWARTZ, Vanessa R., eds., *Getting the Picture. The Visual Culture of the News*, New York / Londres, Bloomsbury Academic, 2015, p.259-265
- HURM, Gerd, REITZ, Anke, ZAMIR, Shamoan, eds., *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*, Londres / New York, I.B. Tauris, 2017 [BCUD USA 72203]
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, "The family of man : refurbishing humanism for a postmodern age" [2004], in *Photography after photography : gender, genre, history*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 43-60 [BCUD USA 45850]



Edward Steichen, *George Washington Bridge*, 1931, photomural, 300x244 cm. Image présentée dans l'exposition collective *Murals by American Painters and Photographers*, MoMA, New York, 1932 ; curateurs : Lincoln Kirstein et Julien Levy



Murals by American Painters and Photographers, MoMA, New York, 1932 ; curateurs : Lincoln Kirstein et Julien Levy ; de gauche à droite, les photo-murals de : Edward Steichen, Berenice Abbott, Thurman Rotan. En 1932, la photographie est exposée pour la première fois au Museum of Modern Art de New York qui a ouvert en 1929 ; voir : moma.org



Berenice Abbott, *Photomontage*, New York, 1932, photomural (version publiée). La photographe a également présenté des images de New York dans trois expositions de la Galerie Julien Levy en 1932



Entrée de l'exposition *Photography 1839-1937*, MoMA, New York, 1937 ; curateur : Beaumont Newhall



Photography 1839-1937, MoMA, New York, 1937 ; curateur : Beaumont Newhall. Autres vues de l'exposition sur : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2088>



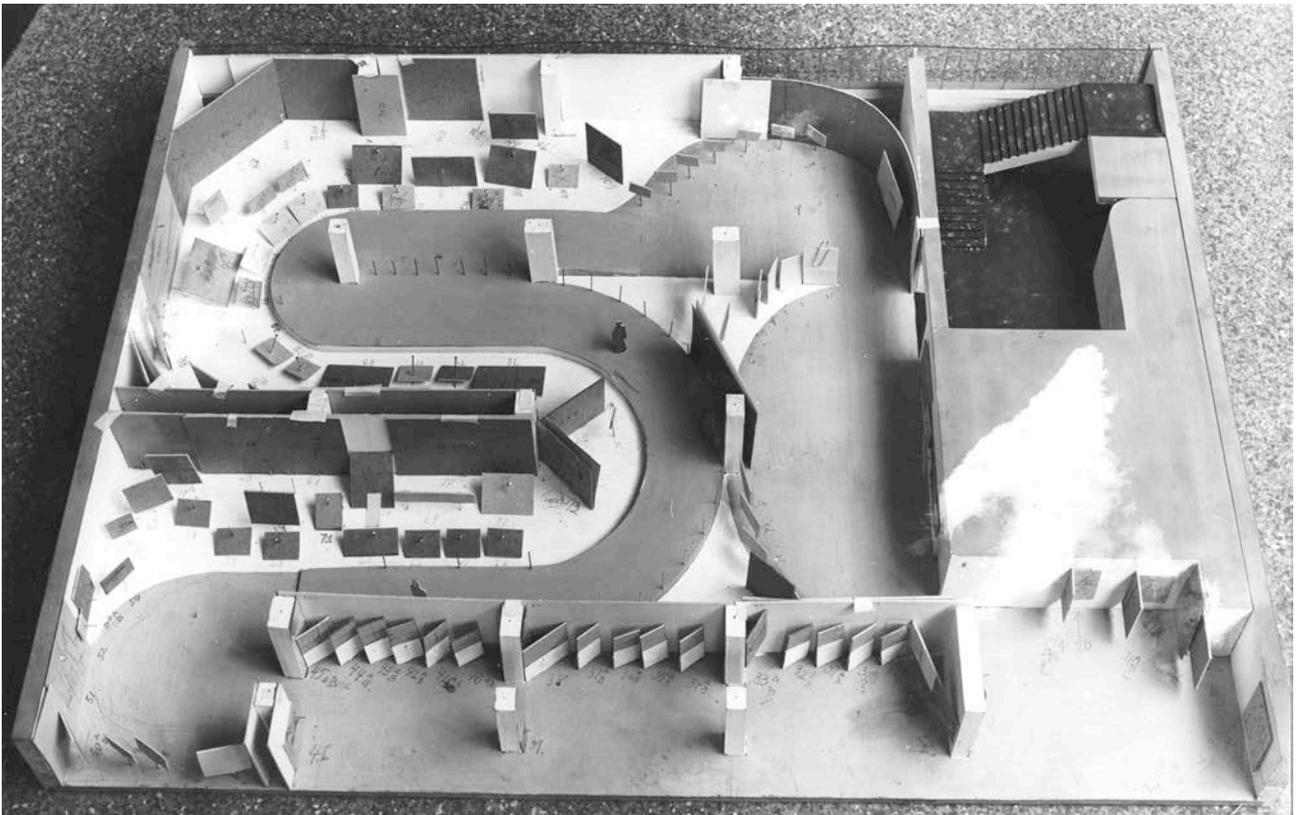
Road to Victory, MoMA, New York, 1942 ; curateur : Edward J. Steichen ; scénographie : Herbert Bayer



Photomural sur mur courbe, *Road to Victory*, MoMA, New York, 1942 ; curateur : E.J. Steichen ; scénographie : Herbert Bayer
Autres vues de l'exposition sur : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038>



Road to Victory, MoMA, New York, 1942 ; curateur : Edward J. Steichen ; scénographie : Herbert Bayer



Herbert Bayer, Maquette de Road to Victory, MoMA, New York, 1942 ; curateur : E. J. Steichen ; scénographie : H. Bayer



Salle Pearl Harbour, *Road to Victory*, MoMA, New York, 1942 ; curateur : E. J. Steichen ; scénographie : Herbert Bayer.
Phrase sur la photo de gauche : "War - they asked for it - now, by the living God, they'll get it."



Power in the Pacific, MoMA, New York, 1945 ; curateur : E. J. Steichen ; scénographie : George Everard Kidder Smith.
Autres vues de l'exposition sur : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2336>



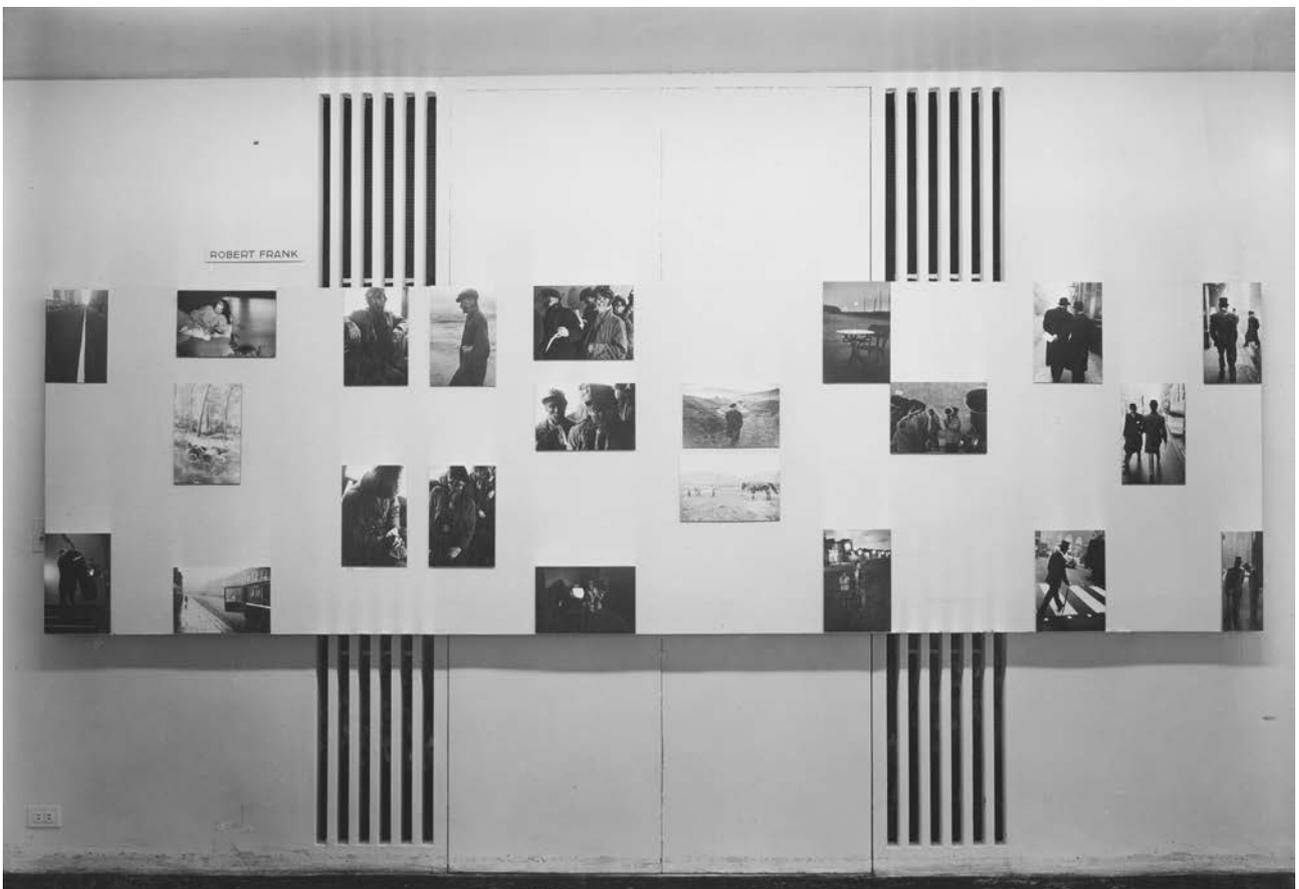
The Photographs of Edward Weston, MoMA, New York, 1946 ; curatrice : Nancy Newhall. Autres vues de l'exposition sur : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2374>



Edward Weston, *Shell and Rocks Arrangement*, 1931, tirage gélatino-argentique



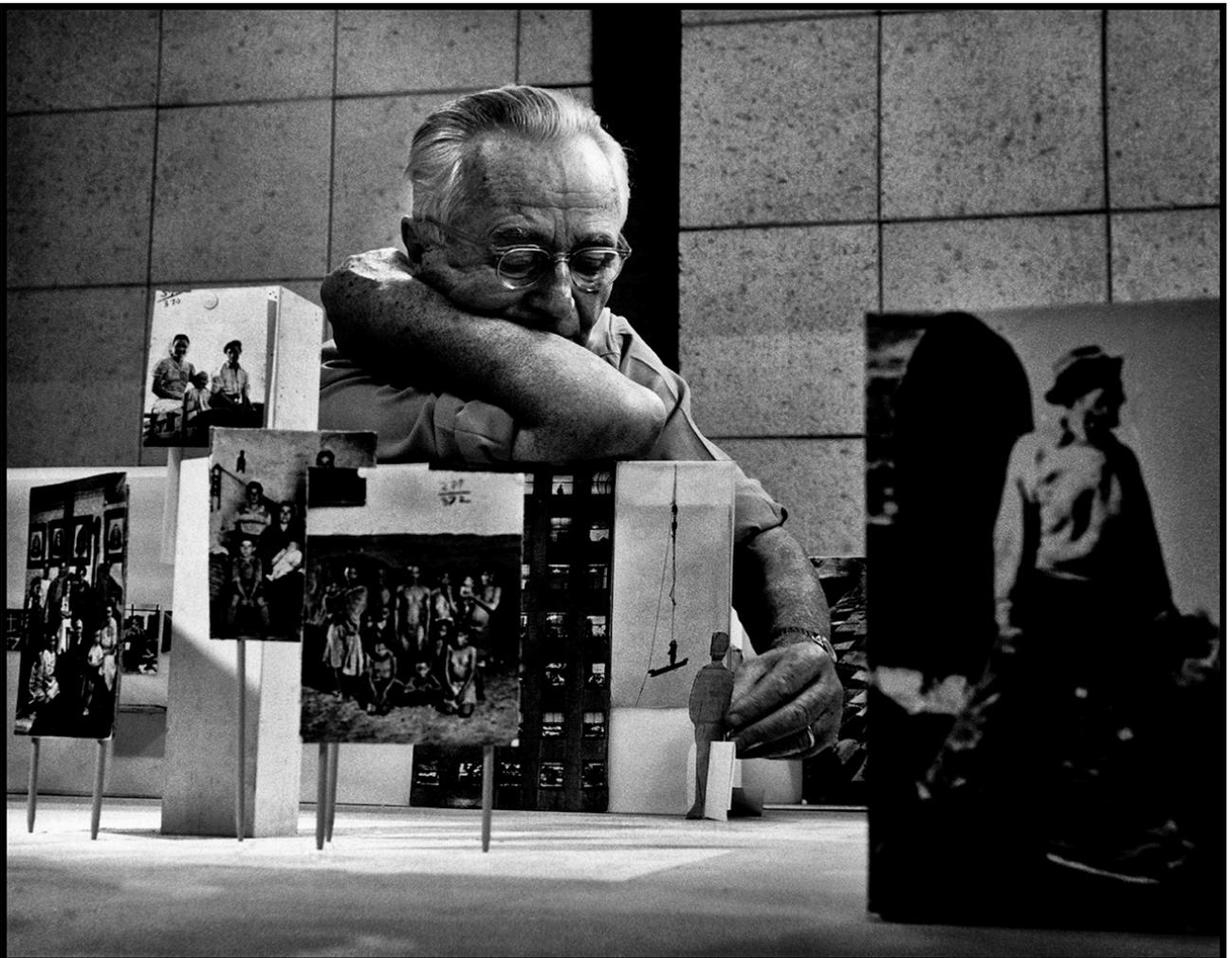
Abstraction in Photography, MoMA, New York, 1951 ; curateur : Edward Steichen ; photo : Soichi Sunami ; voir : moma.org



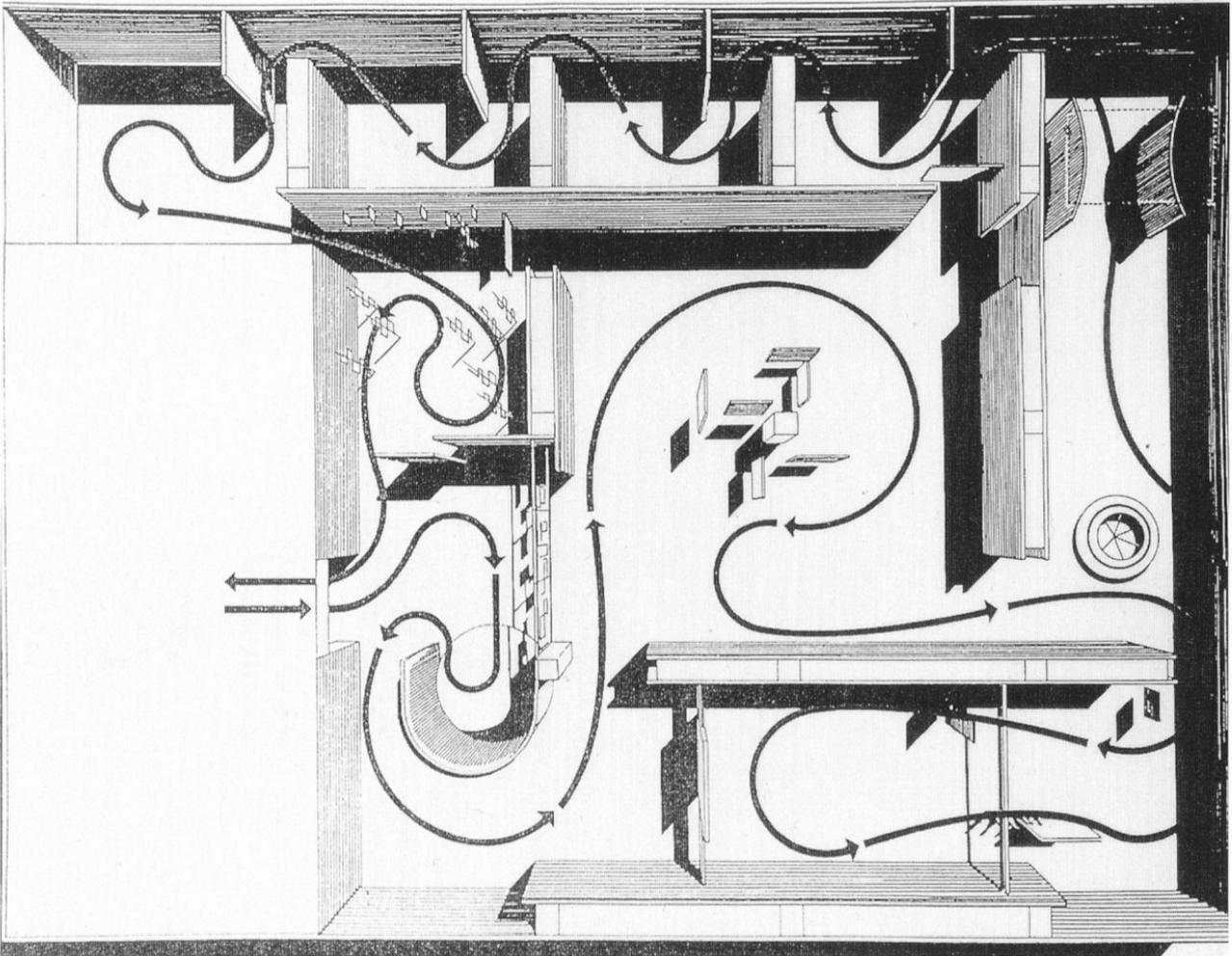
Photos de Robert Frank, *Postwar European Photography*, MoMA, New York, 27.5.-2.8.1953 ; curateur : E. Steichen : moma.org



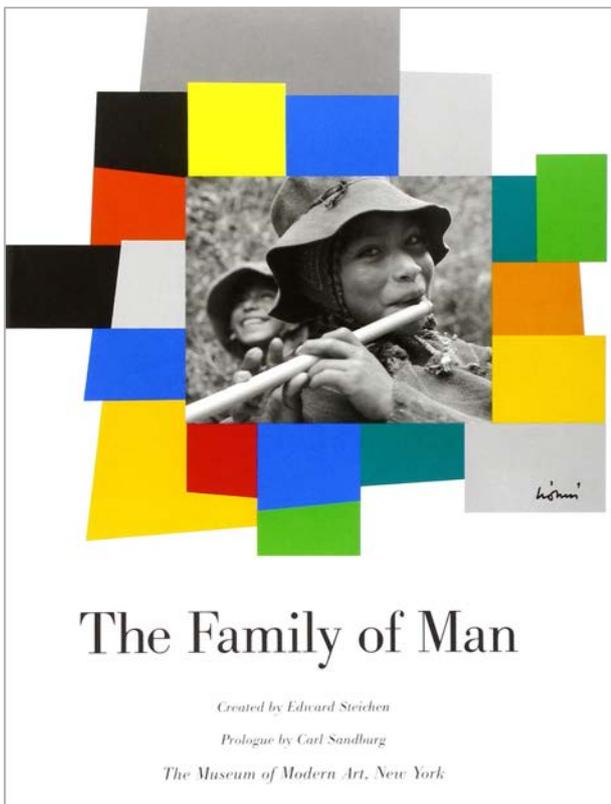
File d'attente de visiteurs, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955



Wayne Miller, *Edward Steichen avec la maquette de 'The Family of Man'*, 1955

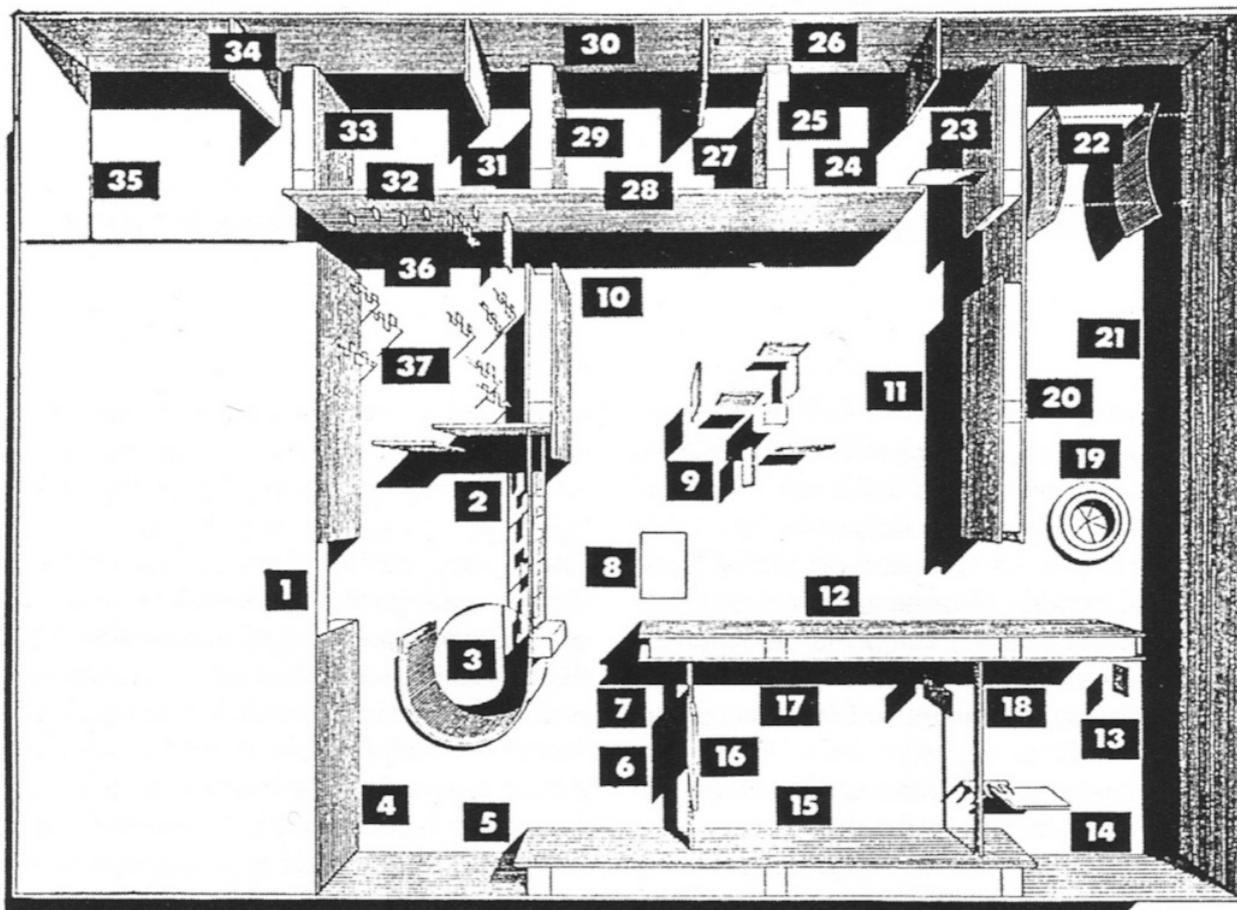


Parcours de l'exposition, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen ; architecte : Paul Rudolph



Catalogue de l'exposition, 1955

HERE'S A GUIDE TO THE FAMILY OF MAN



Architect: Paul Rudolph

Steichen's photographic tribute to humanity is so huge and covers such a wide scope that it requires new approaches to organization and display. The architect's drawing above shows how some of the problems were solved. Groups of related pictures are indicated by number in approximately the order they are seen by a visitor walking through the exhibition: **1** entrance arch, **2** lovers, **3** childbirth, **4** mothers and children, **5** children playing, **6** disturbed children, **7** fathers and sons, **8** photograph displayed on the floor, **9** "family of man" central theme pictures, **10** agriculture, **11** labor, **12** household and office work, **13** eating, **14** folk-singing, **15** dancing, **16** music, **17** drinking, **18** playing, **19** ring-around-the-rosy stand, **20** learning, thinking, and teaching, **21** human relations, **22** death, **23** loneliness, **24** grief, pity, **25** dreamers, **26** religion, **27** hard times and famine, **28** man's inhumanity to man, **29** rebels, **30** youth, **31** justice, **32** public debate, **33** faces of war, **34** dead soldier, **35** illuminated transparency of H-bomb explosion, **36** UN, and **37** children.

Présentation des thèmes et de la scénographie, in *Popular Photography*, mai 1955, exposition *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen ; architecte : Paul Rudolph ; voir : moma.org



Thème 1 : l'arche d'entrée, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen ; architecte : Paul Rudolph ; photo : Ezra Stoller. Autres vues de l'exposition sur : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>



Eugene V. Harris, *Peruvian flute player*, 1954 (à gauche après l'arche d'entrée)



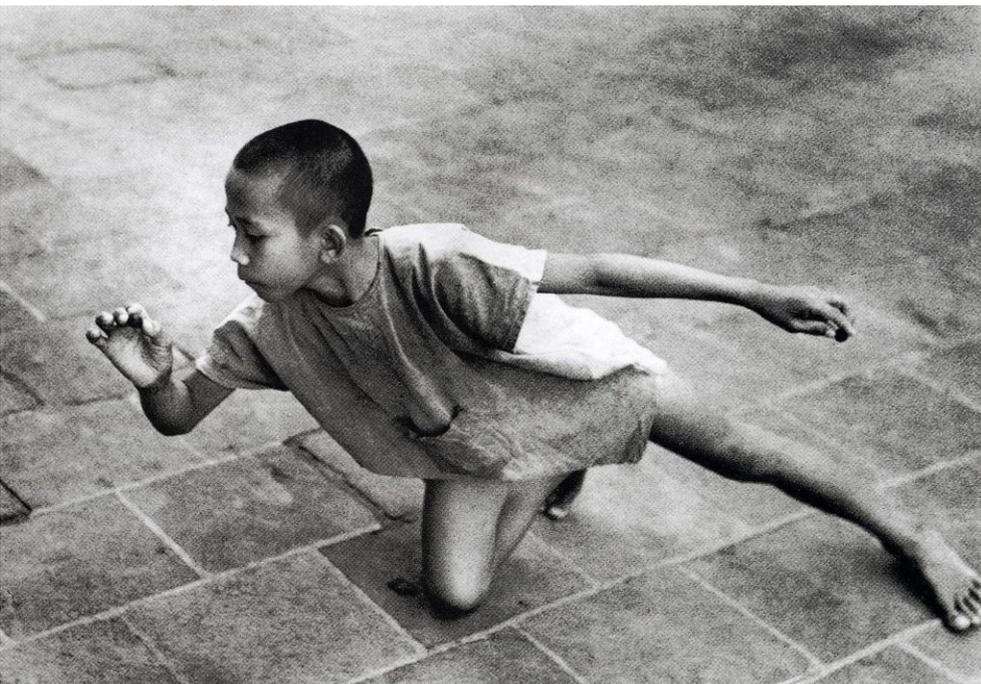
De gauche à droite : thème 2 : les amoureux et thème 3 : la naissance, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen ; architecte : Paul Rudolph ; photo : Ezra Stoller



Thème 4 : Mères et enfants ; photo : Nell Dorr



Thème 3 : la naissance ; photo : Wayne F. Miller, *Le nouveau-né* [David Baker Miller avec sa mère Joan Miller, son grand-père obstétricien Harold Wayne Miller et son père photographe Wayne F. Miller], Hôpital St. Luke, Chicago, 19.9.1946



Thèmes 5 : enfants jouant ; photo : Gotthard Schuh, Java, 1940



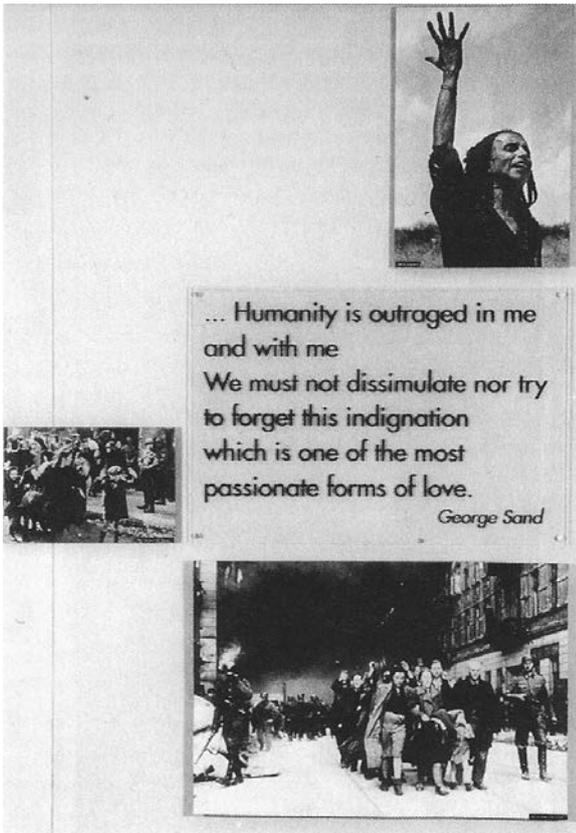
Thème 9 : "Family of man", images du thème central, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen ; architecte : Paul Rudolph ; photos : Ezra Stoller



Thème 11 : le travail, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen ; architecte : Paul Rudolph



Thème 19 : le carrousel (rondes d'enfants), *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen ; architecte : Paul Rudolph



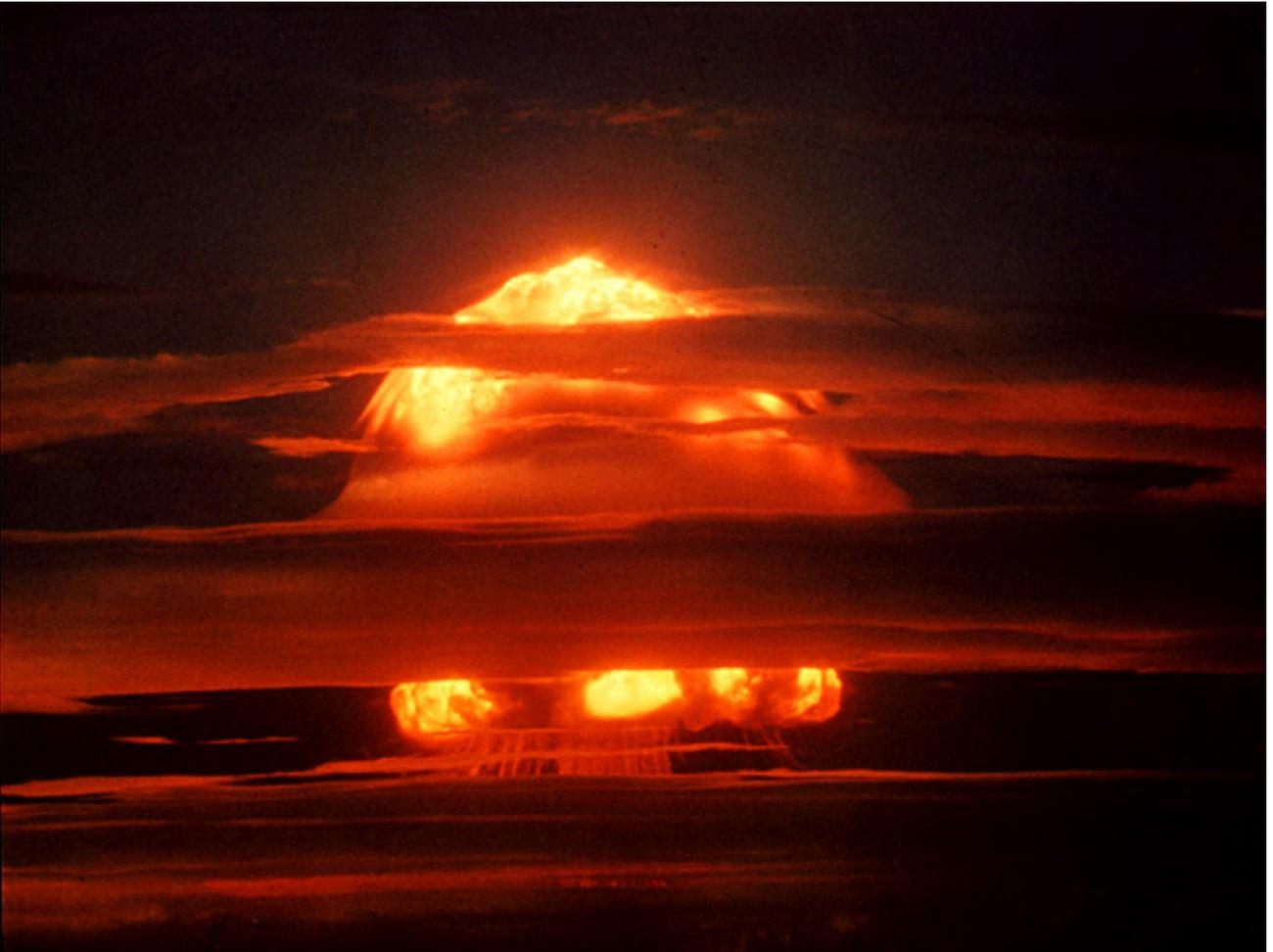
Thème 28 : la cruauté humaine (*Man's inhumanity to man*)



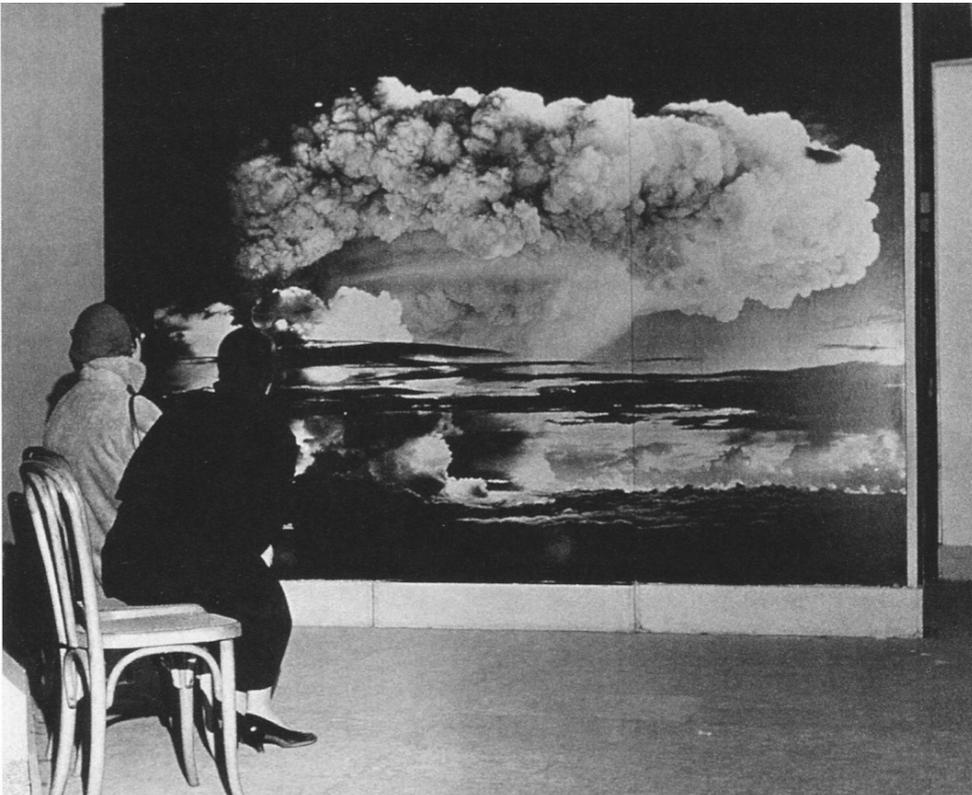
Thème 33 : Yosuke Yamahata, *Enfant rescapé de la bombe atomique*, Nagasaki, 10.8.1945 (photo recadrée par Steichen)



Thème 29 : rebels ; thème 33 : visages de la guerre ; thème 34 : soldat mort, *The Family of Man*, MoMA, 1955



Thème 35 : Bombe H (1^{ère} bombe à hydrogène), test *Mike*, Operation Ivy, Enewetak Atoll, 1.11.1952, publié in *Life*, 3.5.1954, exposé sur un transparent couleur rétro-éclairé, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen



Bombe atomique, *La grande Famille des hommes*, Paris, 1956 ; curateur : Edward Steichen



Thème 36 : UN "We two form a multitude", Nations Unies, *The Family of Man*, MoMA, New York, 1955 ; curateur : Edward Steichen.
 Autres vues de l'exposition sur : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429>

Musées sans murs. Spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950

"[...] Tout éloignées qu'elles aient été géographiquement, thématiquement et dans le type d'acteurs impliqués, ces expositions se rejoignent sur un faisceau de caractéristiques communes : le recours exclusif au tirage photographique extra-artistique dans la constitution de leur discours, le parti pris de l'hétérogénéité des sources, le refus de toute linéarité argumentative, narrative et spatiale au profit d'un accrochage volontairement éclaté des documents. Trois manifestations semblent particulièrement exemplaires de cette attitude. Elles se succèdent en l'espace de deux ans dans trois pays différents : *The New Landscape* de Gyorgy Kepes à Cambridge, Massachusetts, en 1951, *Architettura, misura dell'uomo* (Architecture, mesure de l'homme) d'Ernesto Rogers à Milan la même année, *Parallel of Life and Art* d'Alison et Peter Smithson, Nigel Henderson et Eduardo Paolozzi, tous membres de l'Independent Group, à Londres en 1953. Ces trois expositions puisent explicitement dans l'héritage des années 1920, celui de L'Esprit Nouveau, du Bauhaus et de la Nouvelle Vision, pour le déployer de façon renouvelée.

On se situe alors dans une période de reconstruction où architectes, artistes, photographes et théoriciens s'appliquent à réactiver et à amender les canons du modernisme de l'entre-deux-guerres – ses partis pris formels, ses dogmes théoriques, mais aussi ses modes de communication, reconsidérés de façon critique. Cela vaut notamment pour la formule toute-puissante du manifeste, qui à l'instar de son modèle politique, avait jusque-là pris la forme privilégiée du texte publié, péremptoire et impératif, et que d'aucuns vont préférer déplacer sur le terrain plus souple de l'exposition. Une exposition elle-même non plus entendue comme regroupement d'œuvres achevées, devant par l'exemple donner forme à un mouvement, « faire école », mais comme accumulation de documents photographiques bruts livrés de la façon la plus ouverte possible au travail interprétatif du visiteur. En fait d'école, il ne s'agirait plus tant d'imposer une leçon parfaitement articulée que le récepteur ne devrait plus qu'assimiler, qu'à confronter celui-ci à une forme d'« exercice spectral », dans lequel il serait appelé à prendre lui-même en charge le décryptage et la mise en relation signifiante des images présentées, dans une forme singulière de manifeste en action, en quelque sorte co-écrit par le spectateur dans le cours de sa visite.

Document et modernisme

Au début des années 1950, les écrits les plus fameux des zéloteurs du modernisme, de Le Corbusier ou Amédée Ozenfant à Sigfried Giedion ou László Moholy-Nagy, appartiennent encore aux lectures privilégiées de la jeune génération." [...]

"Avant [que ces auteurs modernes] ne les sélectionnent et ne les coordonnent, ces documents appartenaient à des fonds iconographiques personnels souvent très abondants, faits d'objets matériellement autonomes – tirages photographiques, plaques de lanterne ou fragments imprimés découpés çà et là. Dans ces banques d'images à usages multiples (documentation personnelle, publications, conférences illustrées), les clichés restaient des objets singuliers, physiquement indépendants l'un de l'autre et libres de tout cadre discursif, susceptibles d'être réinterprétés à loisir selon la configuration choisie. Or, cela semble précisément avoir été, pour Moholy-Nagy en tout cas, l'une des qualités essentielles de l'image comme document : avec l'avènement moderne de celui-ci, ce qui devait s'imposer n'est pas seulement une « éloquence » inédite, mais ce nouveau rapport actif et ouvert à des ensembles d'images toujours susceptibles de reconfiguration. C'est ce rapport même, jusque-là prérogative des utilisateurs « professionnels » de fonds iconographiques, qu'il s'agirait d'offrir au spectateur, en remplaçant le régime traditionnel de la contemplation par celui de la consultation. Dans son premier ouvrage, *Peinture Photographie Film* en 1925, il fait l'éloge de cette forme nouvelle de réception, dans lequel le spectateur prendrait désormais en main (au propre comme au figuré) l'activation des images [...]

Au cours des années qui suivent, certaines de ces scénographies d'expositions didactiques ou documentaires mettent ostensiblement en scène cette fonction de consultation, à travers des dispositifs en forme de fichiers géants ou de panneaux photographiques pivotants ou coulissants, actionnés par le visiteur à l'aide de boutons ou de manivelles⁹. D'un côté, cette esthétique du fichier, très prisée dans les milieux constructivistes germaniques ou soviétiques, de même qu'à l'Esprit Nouveau, traduit une indéniable fascination pour l'équipement bureautique et les techniques du rangement administratif, soit pour un traitement rationalisé d'informations et de documents soumis à un ordre abstrait préétabli. De l'autre, ces dispositifs n'en célèbrent pas moins un nouveau rapport actif du spectateur à l'information visuelle : seule son initiative est en mesure d'animer un fonds dans lequel il lui faut lui-même opérer des choix. Autant que l'iconographie

documentaire – scientifique, technique, ethnographique – privilégiée par le modernisme, c'est bien le mode de réception ouverte de ce fonds visuel que la génération d'après-guerre s'appliquera à faire fructifier. Mais de préférence au fichier ou au livre, c'est l'exposition qui en deviendra le vecteur principal, de même que dorénavant, c'est moins le paradigme du rangement qui prévaudra que celui du jeu, lequel ne va pas, lui, sans sa part de désordre. "

The New Landscape

" Même l'un des principaux perpétuateurs des dogmes du Bauhaus dans l'après-guerre, le Hongrois Gyorgy Kepes, peut exemplifier un tel déplacement. Intime collaborateur de Moholy-Nagy au cours des années 1930-1940, le suivant de Berlin à l'Institute of Design de Chicago, il contribue de façon décisive à en propager les idées aux États-Unis, notamment à travers son livre *Language of Vision* en 1944. [...]

Depuis 1947, date de son arrivée au MIT [Massachusetts Institute of Technology à Cambridge, USA], Kepes collectionne en effet par centaines des clichés produits à l'aide de microscopes, télescopes, appareils stroboscopiques et autres oscilloscopes. Selon lui, les dimensions jusque-là invisibles de l'univers révélées par ces techniques constitueraient le nouvel environnement élargi de l'homme moderne, un « nouveau paysage » dans lequel chacun devrait désormais apprendre à s'orienter – ce à quoi l'exposition entend contribuer. Pour ce faire, elle emplit la galerie d'un réseau d'agrandissements photographiques non seulement alignés sur les murs, mais accrochés devant les vitres, où ils tiennent lieu de vues, et surtout suspendus à une structure tubulaire métallique qui envahit tout l'espace, jusqu'à former pour le spectateur une manière de « paysage » au sein duquel il est appelé à se promener.

[...] Alors qu'ils seront en grande partie séparés dans des chapitres successifs au sein du livre, ces documents disparates se trouvent sciemment mélangés dans l'espace de la galerie. Cela tend à compliquer encore leur identification immédiate, à placer le spectateur dans une posture d'étonnement et de désorientation primordiale, l'obligeant à réapprendre à observer en dehors de tout savoir conventionnel et de toute reconnaissance ou nomination (de petites légendes succinctes placées sous le tirage finissent néanmoins par situer l'objet). Surtout, cela le pousse à rapprocher les objets hétérogènes mais souvent ressemblants qui s'offrent simultanément à son regard. Là se situe l'un des principaux enjeux de l'entreprise. Selon Kepes en effet, le grand apport de l'art et de la science modernes serait d'intensifier la conscience des relations entre les choses, de leur apparentement – leur « *relatedness* ¹³ » [...] "

Architettura, misura dell'uomo

" L'exposition, *Architettura, misura dell'uomo* (Architecture, mesure de l'homme) [présentée en 1951 à la IX^e Triennale de Milan], est conçue et mise en scène par Ernesto N. Rogers, grande figure de l'architecture moderne italienne de l'après-guerre, en collaboration avec Vittorio Gregotti et Giotto Stoppino. [...] Son] programme extrêmement général est formulé en quelques phrases lapidaires sur un panneau à l'entrée de la salle, qui se conclut sur ces mots : « Arpentez librement la salle : les documents disposés dans l'espace suggèrent le thème : l'architecture, mesure de l'homme. Ils prennent leur pleine signification lorsque vous vous y insérez avec vos sentiments et vos pensées, car vous êtes, même ici, des protagonistes de l'architecture ¹⁷. », L'exposition ne se donne donc pas tant comme un manifeste illustré que comme une théorie en acte, une expérience concrète de l'accrochage comme architecture : les photographies exhibées ne se réduisent pas à une addition de représentations, elles forment tout autant un environnement spatial à éprouver consciemment dans la déambulation. Pour cela, la salle est envahie de mur à mur et du sol au plafond par un empilement d'agrandissements se supportant mutuellement, sans autre structure porteuse que les panneaux eux-mêmes.

Rien non plus ne vient soutenir sémantiquement ces images géantes, aider le spectateur dans l'identification exacte de leur motif et l'interprétation de leurs relations : passé le laconique avertissement d'entrée, il se retrouve seul face à des documents sans légendes et sans ordre apparent. [...]

Ici justement, « l'intention est de communiquer les idées avec l'émotion directe provoquée par les images, placées dans un contraste esthétique et conceptuel. Dans ce but, de grands panneaux sont librement disposés pour former une composition spatiale plastique dans laquelle le visiteur peut identifier (*et presque créer*) une multitude de points de vues et différentes combinaisons du matériel illustratif. Une comparaison donnée acquiert différentes significations selon les conditions dans lesquelles est posée la relation entre deux ou plusieurs images par rapport à l'ensemble », une

même photographie pouvant exprimer des idées différentes suivant les autres documents avec lesquels elle est vue¹⁹. Ces documents se révèlent très variés – d'un dessin de Dürer à une chronophotographie de Muybridge ou à une photo stroboscopique d'Harold Edgerton, d'une vue de Luxor à une contre-plongée sur le Rockefeller Center –, et surtout leur disposition à hauteurs et à angles divers, loin de toute structure orthogonale comme à Cambridge, rend leurs interactions effectivement innombrables, malgré la quantité a priori restreinte de motifs – vingt au total – et de catégories thématiques principales entremêlées – cinq²⁰. " [...]

De la séquence rigide au mouvement de la pensée

" Cette volonté d'activation du spectateur s'inscrit indiscutablement dans une philosophie de l'accrochage « immersif » de la photographie développée dès la fin des années 1920 dans les milieux constructivistes et propagée surtout par Herbert Bayer, qui, avec *Road to Victory* en 1942, en fait le modèle dominant de l'exposition photographique des années 1940 et 1950, qui sera porté à son comble par *The Family of Man* en 1955. Mais elle en est aussi une manière de rectification. Pour Bayer en effet, désolidariser les tirages du mur pour les déployer dans l'espace et inviter le public à déambuler à travers eux, devait certes contribuer à dynamiser le rapport du spectateur aux images et l'impliquer de façon plus active par le mouvement de son corps, mais la conception de ce mouvement n'en restait pas moins linéaire, l'enchaînement séquentiel rigidement défini par avance. Sur le modèle du film, il s'agissait de faire découvrir un cliché après l'autre, dans une séquence préétablie de façon inflexible par le scénographe, et ainsi d'instaurer, paradoxalement, une relation fixe entre les images, quels que soient les changements de position du spectateur et la rhétorique de la mobilité convoquée. C'est sans doute cette rigidité, autant que l'omniprésence des textes didactiques, que Rogers a en tête quand il s'en prend aux expositions « paternalistes » contemporaines. Dès lors, la faire éclater en un bouquet multidirectionnel permet de tirer les pleines conséquences de la spatialisation des clichés que Bayer préfère ignorer, soit mettre en mouvement les relations mêmes entre les images, et engager par là, tout autant que le corps, un mouvement de la pensée, invitée à recombinaison en permanence les objets offerts au regard.

D'une certaine façon, l'affranchissement du mur initié par Bayer tend finalement à ramener ici les documents au stade pré-éditorial de leur existence, comme Moholy-Nagy avait pu en rêver : même si leur sélection reste du ressort du commissaire, celui-ci n'en partage pas moins ses prérogatives avec le spectateur, qui à son tour trie, regroupe, recombine dans le temps de sa visite. Le régime éditorial devient le principe structurant de toute la chaîne de communication visuelle moderne, du concepteur au récepteur : l'espace privilégié de l'exposition se voit envahi par ce qu'il tend le plus souvent à refouler, le dépôt innombrable et la consultation, et dans cet espace, le document maintient jusqu'au bout la spécificité qui est la sienne dans les archives, celle d'une pièce parmi d'autres, en attente d'un sens toujours remis en jeu par le contexte et les choix de l'utilisateur. "

Parallel of Life and Art

" En septembre de [l'année 1953], une nouvelle manifestation radicalise les prémisses des deux précédentes. Il s'agit de *Parallel of Life and Art* à l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, projet collectif cette fois, réunissant deux architectes – Alison et Peter Smithson, en collaboration avec l'ingénieur Ronald Jenkins –, un photographe – Nigel Henderson – et un artiste – Eduardo Paolozzi –, tous membres de l'Independent Group. " [...]

" Concrètement, comme à Cambridge et à Milan, on commence par regrouper les images en grandes catégories conceptuelles – dix-huit au total –, allant d'« Anatomie » ou « Art » jusqu'à « Nature » ou « Echelle humaine », en passant par « L'Année 1901 », « Football », « Médecine » ou « Céramique », dans un simulacre largement ironique cette fois d'ordre rationnel. Surtout, on prend soin de les remélanger au moment de leur déploiement dans l'espace, à la manière des familles d'un jeu de cartes. Les tirages se retrouvent accrochés sans hiérarchie ni ordre perceptible tout autour de la salle, suspendus au plafond ou posés sur le sol, basculés à angles divers, se superposant parfois, jusqu'à former « une sorte de toile d'araignée » de photographies, pour reprendre la formule de Nigel Henderson²⁸. L'accrochage dépouille également les clichés de toute légende (seul un numéro renvoie à la classification du catalogue, mais de façon fort malcommode en l'absence de toute continuité numérique dans la salle), rendant difficile l'identification de documents volontiers énigmatiques quant à leur source, leur datation, la nature et la taille réelle de leur motif – documents dès lors « multi-évocatifs », pour parler comme Henderson²⁹. " [...]

Du Musée imaginaire au jeu de cartes

" [Le Musée imaginaire d'André] Malraux constitue une référence théorique majeure pour les commissaires [...] *Parallel of Life and Art* déploie cette logique non seulement au-delà de l'art, mais surtout au-delà du livre, espace auquel Malraux confine son « musée sans murs », de façon paradoxale dans la mesure où, par sa structure même d'objet clos et linéaire, il restreint finalement les mises en relations multiples promises selon lui par le régime de la reproduction, ou tout au moins les réserve à la responsabilité du seul auteur du recueil. Or ici, encore une fois, il s'agit moins de prendre modèle sur une forme *reliée* de la présentation des images que sur leur existence *déliée*, telle qu'elle est mise en scène bien plutôt dans la fameuse photographie de Maurice Jarnoux montrant Malraux au travail, perdu dans une centaine de planches éparpillées sur le sol. Il s'agit en l'occurrence des épreuves du deuxième volume du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale : Des bas-reliefs aux grottes sacrées*³², volume dépecé dans lequel les reproductions sont rendues à leur autonomie originelle pour s'offrir à nouveau à des permutations et croisements innombrables ; l'auteur y apparaît dès lors dans une situation qui n'est pas sans rappeler celle du joueur de cartes, toujours doublement ordonnateur et spectateur de son jeu.

Le motif du jeu de cartes sert de modèle plus direct encore dans une exposition ultérieure de l'Independent Group : la salle 12 de la manifestation collective *This Is Tomorrow* à la Whitechapel de Londres en 1956, manifestation que Lawrence Alloway définit dans le catalogue comme une « leçon d'activité spectatorielle [*a lesson in spectatorship*] », dans laquelle « la liberté des artistes et architectes impliqués est communiquée au spectateur », comme « un rappel de [sa] responsabilité [...] dans la réception et l'interprétation des multiples messages » présentés³³. La salle 12, qu'il conçoit en compagnie de l'architecte Geoffrey Holroyd et de l'artiste, auteur, graphiste et directeur artistique Toni del Renzio, puise notamment son inspiration dans le petit jeu pour enfants créé par les designers américains Charles et Ray Eames en 1952 et intitulé *House of Cards* : un jeu de cartes photographiques en couleurs que l'enfant était invité à assembler à son gré pour bâtir des châteaux d'images toujours différents. Comme dans les expositions qui nous occupent, la photographie y était donc envisagée doublement comme fragment d'un stock visuel modulable et comme élément architectural, permettant de faire naître d'éphémères montages iconographiques autant que spatiaux. La version « pour adultes » qu'en donnent Alloway, Holroyd et del Renzio, rendue au mur, prend plutôt la forme d'un « *tackboard* », ce type de panneau d'affichage fait pour punaiser de façon provisoire informations et images diverses. Il est alors très en vogue parmi les artistes et intellectuels de l'Independent Group, qui l'utilisent pour former des manières d'« expositions » informelles privées, faites de cartes postales, coupures de presse et images en tous genres réunies de façon changeante. Dans la première partie de la salle 12, cet outil de permutabilité iconographique est offert au public comme modèle général d'une communication participative, expliquée de façon plus théorique dans l'autre moitié de l'espace. Là, ce sont les théories de l'information et de la communication naissantes qui sont convoquées afin de démontrer les interactions complexes qu'implique tout échange d'information et que le *tackboard* est censé symboliser. " [...]

À l'image du modèle ludique et enfantin de la *House of Cards*, les stratégies scénographiques développées dans l'immédiat après-guerre font émerger en fin de compte une pédagogie photographique qui, dans l'assemblage libre de documents, vise moins une quelconque instruction que la stimulation d'une innocence et d'une créativité premières de la vision. Comme dans toute formation par le jeu, il ne s'agit ni de diriger le regardeur, ni à l'inverse, sur un modèle qui serait plus proche du dadaïsme ou du surréalisme, de le soumettre au pur hasard, ce qui reviendrait finalement à le livrer à la même passivité que la plus didactique des démonstrations. Il s'agit bien plutôt de faire de la confrontation aux images un enchaînement de micro-interrogations et micro-décisions au sein d'un système combinatoire, aussi réglé dans sa composition qu'ouvert dans ses combinaisons, et ainsi animé doublement par les créateurs et par les spectateurs – un système où tout au long de l'échange, tout le monde jouerait, ceux et celles qui distribuent les cartes comme ceux et celles appelés à les reconfigurer³⁵. C'est en cela que ces expositions, tout anti-didactiques qu'elles aient pu se donner, ont semblé susceptibles de réactiver la tradition moderne du manifeste avant-gardiste. Mieux encore que des déclarations d'intentions figées dans le présent de leur déclamation, toujours menacé de devenir passé, elles ne cessaient de rester ouvertes sur l'avenir, recrées à chaque visite et réécrites à chaque pas. "

Olivier Lugon

" « Musées sans murs » et document. La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 ", *Revue de l'art*, n°175, 2012 – 1, p.27-35

Notes de l'article d'Olivier Lugon :

9. Voir en particulier la salle des syndicats de la construction à la *Deutsche Bauausstellung* de Berlin en 1931, ainsi que le projet non réalisé pour l'Espace du présent, conçu pour le Provinzialmuseum d'Alexander Dorner à Hanovre en 1930.
13. G. Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago, 1956, p. 26
17. Texte reproduit dans E. N. R. [E. N. Rogers], « Architettura, misura dell'uomo », *Domus*, n°260, juillet-août 1951, p. 1, et repris dans E. N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Padoue, 2010, vol. 1, p. 434-435. Une traduction partielle très libre est publiée, sous le titre « Architecture, Mesure de l'homme », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, vol. 21, n°36, août 1951, p. VII. Je remercie Alessia Zambon pour sa nouvelle traduction.
19. *Ibid.*, p. 3 (p. 435 in 2010). Je souligne.
20. Rogers évoque cinq thèmes essentiels : la perspective, les dimensions, les sens, la conquête de l'espace, l'espace-temps (*ibid.*, p.434-435 in 2010).
28. N. Henderson, entretien, 17 août 1976, dans D. Robbins (éd.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, cat. exp. Institute of Contemporary Arts, Londres, Cambridge, Mass., Londres, 1990, à la note 3, p. 25. Les images se concentrent surtout dans la partie supérieure de la salle et l'espace central est laissé libre pour pouvoir accueillir les conférences de l'ICA, mais une première esquisse d'accrochage hypothétique dessinée par les Smithson montrait un envahissement complet de la salle.
29. N. Henderson, script pour son discours d'ouverture de la discussion autour de l'exposition, Architectural Association, Londres, 2 décembre 1953, cité par V. Walsh, *Nigel Henderson. Parallel of Life and Art*, Londres, 2001, à la note 23, p. 103.
32. Je remercie Leila Pazargadi d'avoir identifié le volume.
33. L. Alloway, « Introduction 1 : Design as a Human Activity », dans *This Is Tomorrow*, cat. exp. Londres, Whitechapel Art Gallery, 1956 [reprint 2010], n. p.
35. Sur la pédagogie par le montage, voir les riches réflexions de Georges Didi-Huberman dans *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, 2009, centrées sur le cas de Bertolt Brecht et du rapport à l'histoire.



Maurice Jarnoux, André Malraux préparant l'ouvrage " Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale " chez lui, Boulogne-sur-Seine, 1953-1954

Subjektive Fotografie, 1951-1958

" Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans une Europe détruite, le souci général est d'oublier le choc du présent et, pour ce faire, de redonner libre cours à l'expression individuelle écrasée par le nazisme. C'est en Allemagne que, renouant avec le bouillonnement des années 30 et les grandes leçons du Bauhaus, se regroupent quelques photographes comme Heinz Hajek-Halke, Peter Keetman et Wolfgang Reisewitz pour fonder le groupe Fotoform, bientôt rejoint par Otto Steinert. L'originalité de ce groupe est révélée lors de la Photokina de Cologne, en 1950, à travers une vision presque austère et des images fortement structurées et contrastées.

Dès lors, la personnalité d'Otto Steinert ne cesse de prendre de l'importance. C'est lui qui, dès 1950, prépare une exposition qui va ébranler le monde photographique et devenir le credo d'une nouvelle manière de voir la *Subjektive Fotografie*, formule qui exprime le facteur personnel dans l'acte créateur, par opposition à la photographie simplement documentaire, et qui embrasse " tous les domaines de la création photographique personnelle, depuis le photogramme abstrait jusqu'au reportage ". Steinert, [Josef] A. Schmoll et l'historien Franz Roh (auteur de la préface du catalogue de l'exposition *Foto-Auge* en 1929), sont les " théoriciens " du mouvement. La première exposition s'ouvre à Sarrebruck en 1951 et marque la volonté de rassembler non plus des images mais des auteurs dont le but principal est de prouver l'existence d'une vision personnelle, d'un parti pris esthétique évident sur le fond et sur la forme, et d'affirmer " le pouvoir créateur du photographe qui, seul, transforme le sujet en image ".

L'influence de la *Subjektive Fotografie* va être importante en Europe et va servir de point de référence à toute la jeune photographie en révolte. " [...]

Jean-Claude Gaubrand

" Subjektive Fotografie ", in FRIZOT, Michel, éd., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994, p. 672

Otto Steinert et le groupe fotoform

" En 1949, Steinert fonde le groupe fotoform avec Toni Schneiders, Peter Keetman et Ludwig Windstoßer. Il en devient rapidement le chef de file. Ils créent des images abstraites, souvent en prenant en gros plan des motifs de la nature ou en manipulant des négatifs et des épreuves. Fotoform présente ses travaux avant-gardistes à l'exposition *Photokina* de Cologne en 1950. C'est à l'école de Sarrebruck qu'Otto Steinert met au point le concept de *subjektive fotografie* avec son collègue l'historien de l'art Josef Adolf Schmoll (dit Eisenwerth) : « la formule souligne le caractère essentiel : c'est-à-dire la personnalité créatrice du photographe » (Steinert, 1951). Ils organisent durant l'été 1951 une « exposition universelle de photographie moderne » qui met à l'honneur les différents styles de photographie. Cet événement réunit tous les photographes connus du moment dont Christer Strömholm, Henri Cartier-Bresson ainsi que leurs grands prédécesseurs comme Herbert Bayer, László Moholy-Nagy et Man Ray. À partir de 1952, Steinert est nommé directeur de la Staatliche Werkkunstschule de Sarrebruck. Les deux premières expositions *subjektive fotografie* (1951 et 1954) ont eu un fort retentissement sur le plan international. La troisième, en 1958, marque l'annonce de la fin du concept. L'année suivante, Otto Steinert accepte la fonction de directeur de la Folkwangschule für Gestaltung d'Essen qui devient un centre européen de la photographie. À partir de 1961, il fonde la collection photographique du Folkwang Museum, qu'il dirige jusqu'à sa mort, survenue le 3 mars 1978, à Essen. "

Axelle Fariat

" Steinert Otto (1915-1978) ", *Encyclopædia Universalis*, source au 2022 8 6 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/otto-steinert/>

Subjektive Fotografie, Sarrebruck, 1951

Otto Steinert est directeur du département photographique de la Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, l'Ecole d'art et d'artisanat à Sarrebruck (Saarbrücken en allemand). Il y organise la première exposition internationale de la photographie subjective. Celle-ci rassemble plus de 700 œuvres et trois rétrospectives consacrées à László Moholy-Nagy, Man Ray et Herbert Bayer.

" L'exposition fut installée dans des ateliers encore inoccupés, dans le Foyer et dans la cage d'escalier de la Kunstschule, un palais baroque sur la Ludwigsplatz, qui avait été détruit et que l'on venait juste de rebâtir.

Un aménagement ingénieux de l'exposition, réalisé par Hannes Neuner, ancien élève du Bauhaus, qui fut plus tard l'assistant de Herbert Bayer, tint compte des problèmes liés à l'espace existant et au manque de moyens. Un peu d'improvisation et des constructions simples permirent de créer une installation qui nous semble aujourd'hui constituer un prototype du style des années cinquante, mais qui reprenait aussi des inspirations des années trente. Deux caractéristiques sautent aux yeux : les fréquentes dispositions en biais des photos et des parois, qui gommaient les angles droits, et un renversement des équilibres d'une part, l'illusion d'une suppression des parois, née de l'utilisation d'éléments de construction aussi simples et fins que possible d'autre part. Des assemblages de tasseaux de bois constituaient ainsi des murs d'images apparemment transparents, un système que l'on avait déjà utilisé en 1929 pour *Film und Foto*. Des espaces, entre les différents travaux, devaient rythmer la présentation. Dans la salle réservée à Moholy-Nagy, des cadres pendaient sur des perches qui couraient en travers de la pièce. Le seul élément marquant la séparation était fait de barres auxquelles les œuvres étaient accrochées comme des drapeaux, sous divers angles. Et les photos elles-mêmes formaient une paroi " en éventail ". Un autre élément de séparation présentait deux doubles rangées de photographies inclinées les unes vers les autres. L'effet était répété sur le mur – une adaptation très simplifiée de la conception mise au point par Bayer pour l'exposition de 1930 à Paris⁸. Dans une salle, les photographies étaient disposées horizontalement sur des tables. D'autres se trouvaient au-dessus, on les voyait de bas et en biais. L'équilibre de cette construction cunéiforme semble inversé – elle pend lourdement du plafond, en se rétrécissant vers le bas. On n'utilisa pas les murs comme des surfaces verticales : on les recouvrit de lattes disposées en biais. Il était pratiquement impossible d'avoir une vue " droite " sur les travaux, eux aussi en biais. Ces installations penchaient vers l'avant, n'iaient l'équilibre naturel – comme le fait l'architecture contemporaine, avec ses façades fréquemment décentrées, asymétriques, et ses éléments de construction " dé-hiérarchisés ". De tels aménagements pouvaient, selon Steinert, contribuer à transmettre l'information ; les césures marquées ici et là devaient permettre aux images de se compléter mutuellement, mais aussi offrir au regard des points de repos⁹. Une large part des travaux exposés étaient en grand format : Steinert l'avait popularisé. Certains étaient collés, sans marge, sur des plaques de bois dur, et " planaient ", d'une certaine manière, devant les murs – un refus de l'encadrement " luxueux ", et sans doute aussi une mesure d'économie¹⁰.

Le catalogue lui aussi avait été conçu par Neuner. Le titre, dont les caractères en minuscules rappelaient les années vingt, s'étalait en biais sur une diagonale intérieure couvrant une double page. L'écriture en minuscules et le refus de l'horizontalité caractérisent aussi le dépliant réalisé pour l'exposition. Pour la couverture du catalogue, Neuner utilisa une prise de vue à long temps de pose d'une silhouette de fil de fer en rotation, que Steinert avait conçue pour *Ballet rigoureux, Hommage à Oskar Schlemmer*. Au contraire de ce qui se passait dans la danse " constructiviste " de Schlemmer, l'accent était mis ici sur une représentation " anthropocentrique " du personnage qui tournait. Encastré dans les deux côtés d'un grand triangle – lié à une forme blanche, à gauche – il semble faire allusion à un schéma de rayonnement lumineux photo-optique¹¹. Sans doute le terme " subjectif " désignait-il, pour Steinert, un style photographique. Mais il voulait aussi, au-delà de cette simple dénomination, rappeler les possibilités artistiques de ce médium. Au vieux reproche selon lequel le procédé de reproduction optico-mécanique n'était pas un art, puisqu'il lui manquait l'influence de l'individu, on avait déjà répondu à juste titre, à la fin du 19^e siècle, que le regard du photographe, son orientation visuelle personnelle, précédait toute prise de vue. Dès lors, même une photo documentaire – toujours conditionnée par un sujet, derrière la caméra – ne pouvait être purement objective. Et le choix du sujet avait déjà un caractère absolument personnel.

Ce fait, affirmaient à présent Schmoll et Roh dans le catalogue pour justifier le concept de *Subjektive Fotografie*, prouvait à lui seul qu'une photographie est toujours liée à des qualités personnelles [...]"

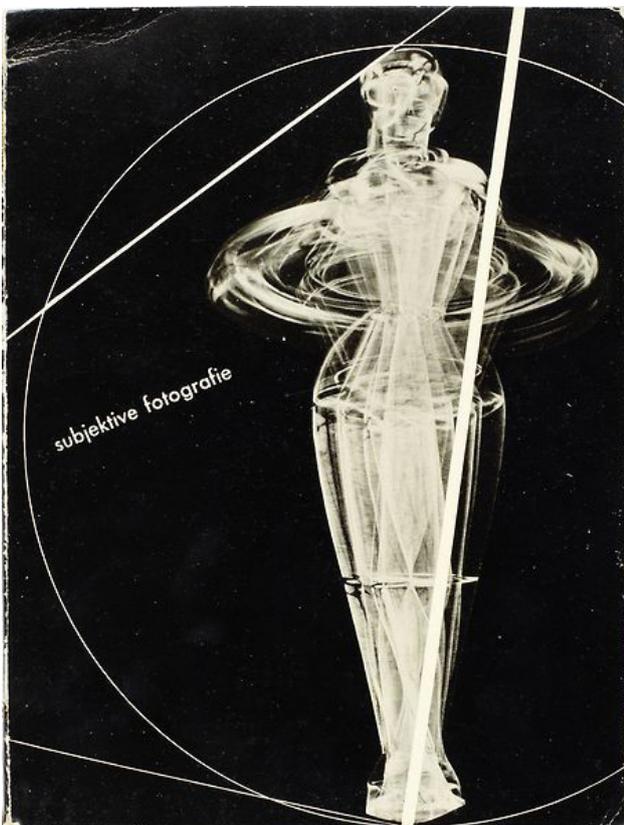
Thilo Koenig

"La photographie subjective", in SAYAG, Alain, LEMAGNY, Jean-Claude, éd., *L'invention d'un art*, cat. expo. Centre Georges-Pompidou, Paris, Adam Biro, 1989, p. 188-201 ; citation p. 193-196

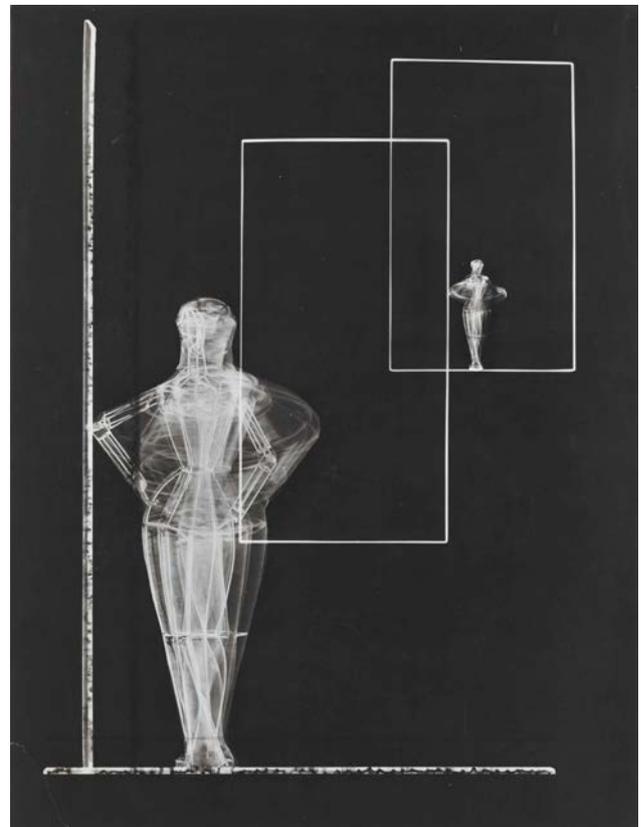
8. Bayer avait installé sous divers angles des photos d'architecture sans cadre, suspendues librement à des fils de fer, de sorte que le visiteur était inclus dans une installation pratiquement disposée en demi-cercle. Cf. Catalogue *Herbert Bayer, l'œuvre artistique, 1918-1938*, Archives du Bauhaus, Berlin, 1982, p. 110-111. Cette indication m'a été fournie par Ulrich Pohlmann, Munich.
9. Cf. Otto Steinert, " La problématique de l'exposition photographique ", in *Foto-Prisma*, 2^e année, 1951, cahier 11, note 4, p.438-439
10. Cf. Thilo Koenig, "Otto Steinerts Konzept *Subjektive Fotografie*, 1951-1958 " (le Concept de la *Subjektive Fotografie* d'Otto Steinert), Munich, 1988 (*Tuduv Studien*, collection Kunstgeschichte, vol. 24), note 2, p.190
11. *Ibid.*, p. 184 à 198.



Helga Merfels, *Subjektive Fotografie*, Schule für Kunst und Handwerk, Sarrebruck, 1951 ; curateur : Otto Steinert ; scénographie : Hannes Neuner



Otto Steinert, *Subjektive Fotografie*, Saarbrücken, 1951, couverture du catalogue ; graphisme : Hannes Neuner



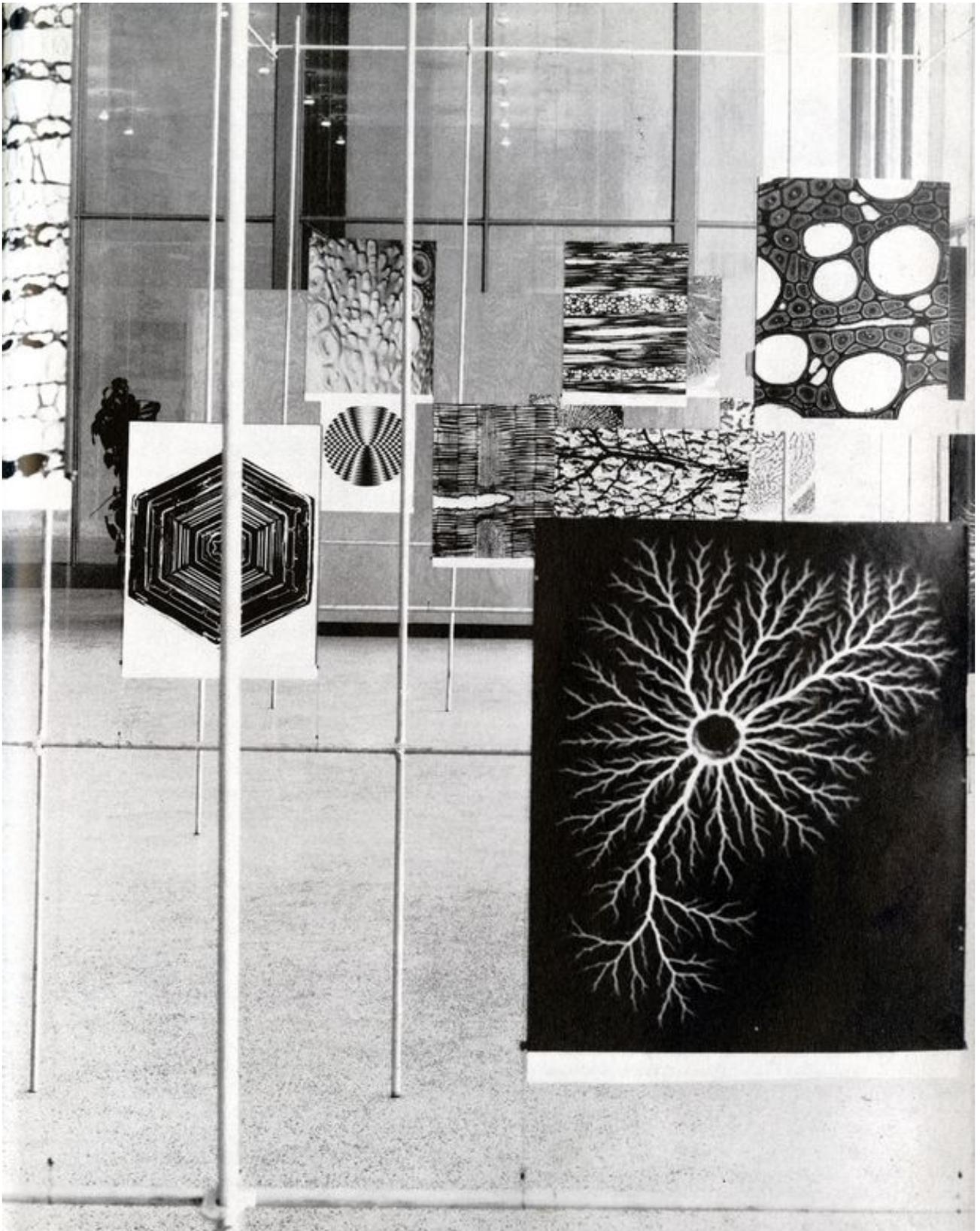
Otto Steinert, *Strenge Ballett*, 1949



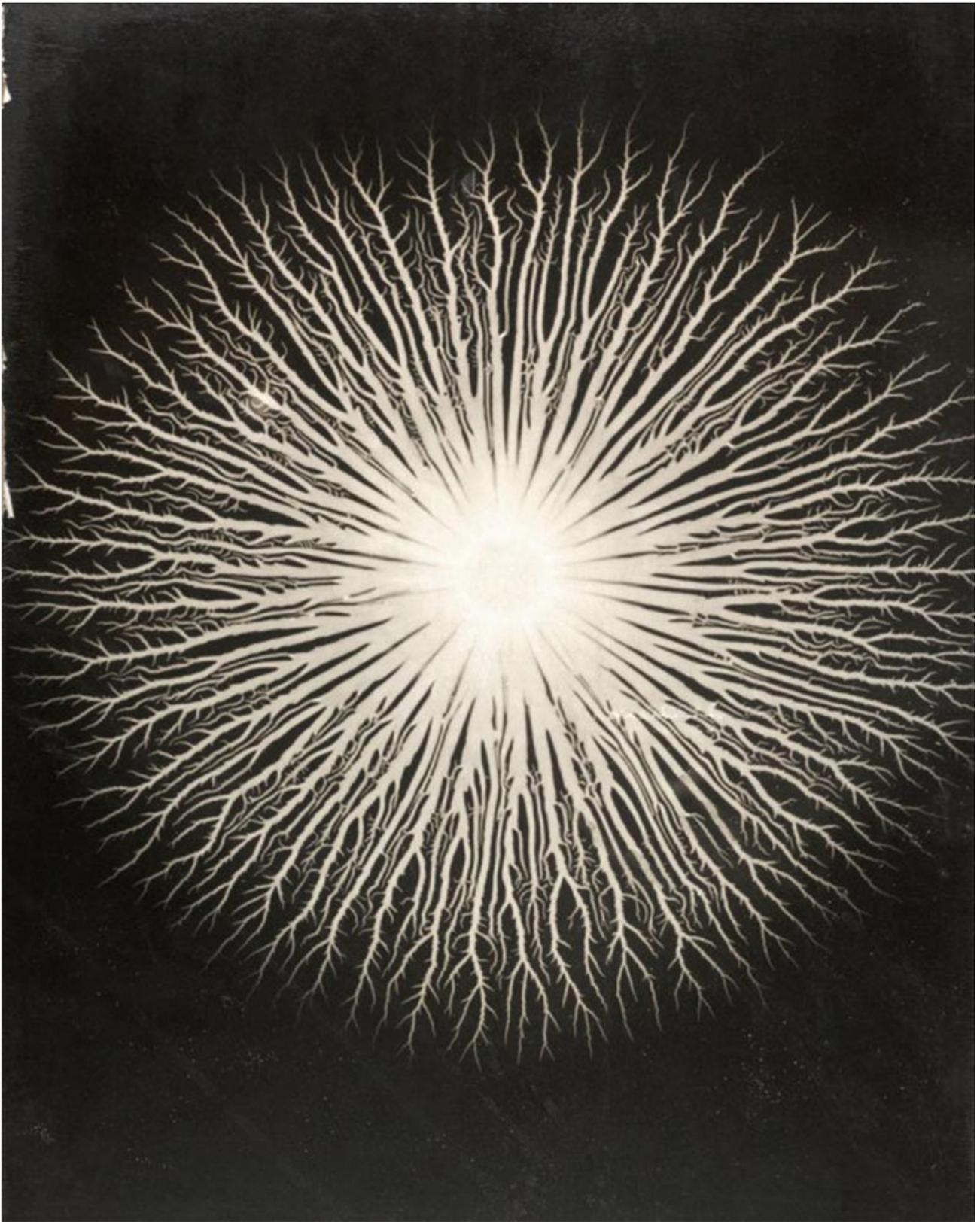
Subjektive Fotografie 2, Saarbrücken, 1954 ; dispositif d'accrochage : Peter Raacke et Robert Sessler



Subjektive Fotografie 2, Saarbrücken, 1954 ; dispositif d'accrochage : Peter Raacke et Robert Sessler ; détail des structures en L



The New Landscape, Hayden Gallery, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1951 ; curateur : Gyorgy Kepes



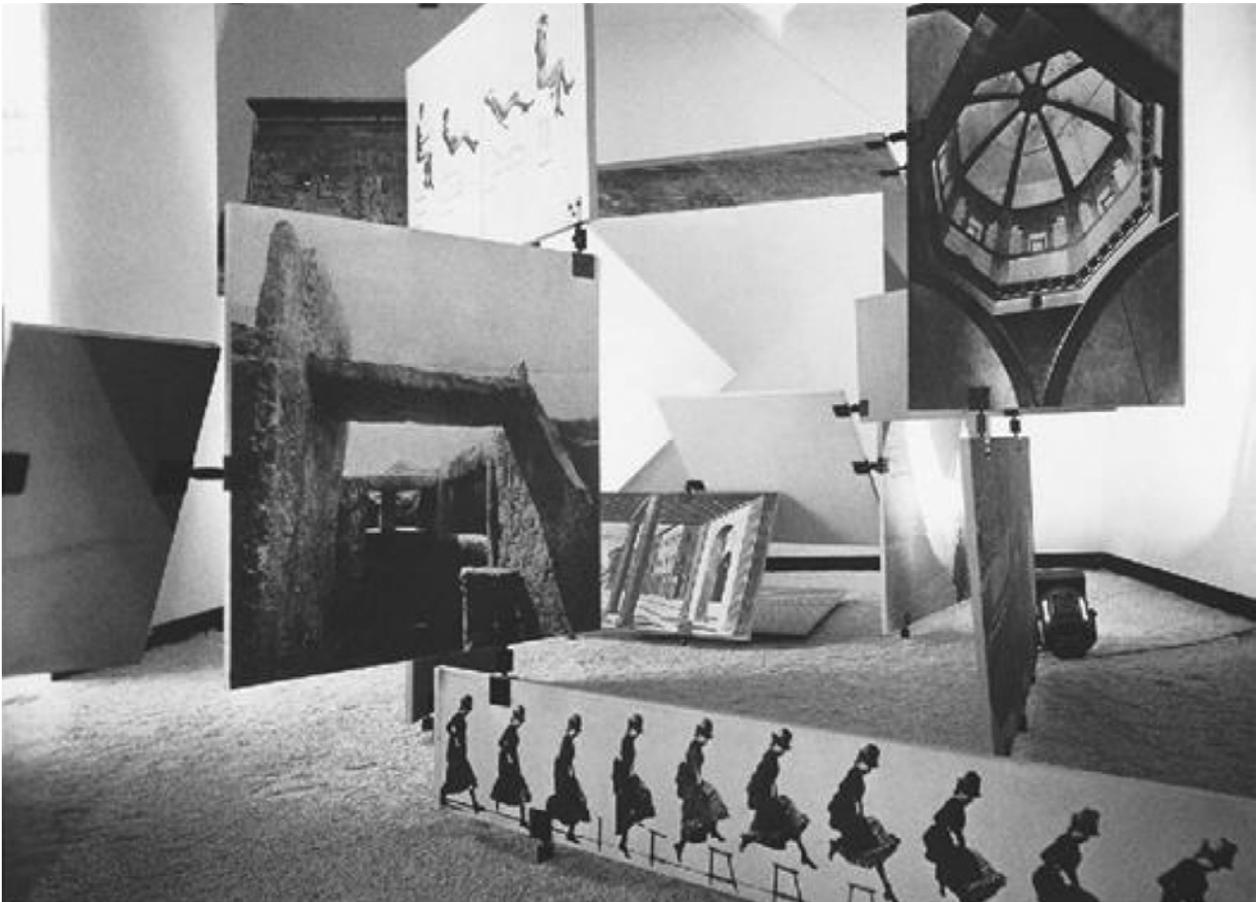
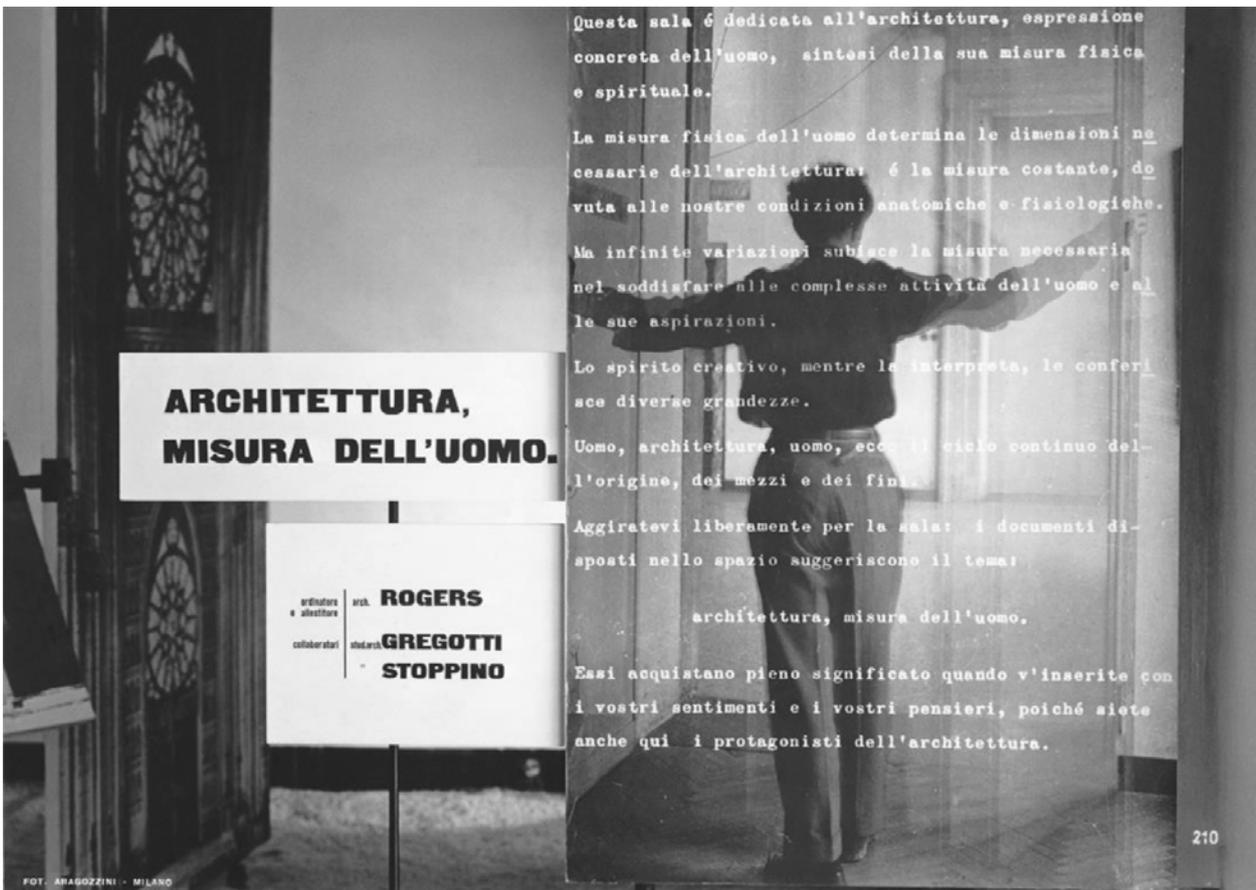
Gyorgy Kepes, *Lichtenberg figures*: A. R. von Hippel, 1951, agrandissement photographique sur panneau. Department of Special Collections, Stanford University Libraries



The New Landscape : Experiments in Light by György Kepes, reconstitution, Cantor Arts Center, Stanford University, 2014 ; curateur : John R. Blakinger ; photo : Ciera Pasturel



The New Landscape, reconstitution, LJMU Liverpool John Moores University, Exhibition Research Centre, 2015 ; curateur : John R. Blakinger



Architettura, misura dell'uomo, 9^e Triennale de Milan, 1951 ; curateurs : Ernesto N. Rogers avec Vittorio Gregotti et Giotto Stoppino ; photo : Aragozzini, Milan



Architettura, misura dell'uomo, 9^e Triennale de Milan, 1951 ; curateurs : Ernesto N. Rogers avec Vittorio Gregotti et Giotto Stoppino ; photo : Aragozzini, Milan



Parallel of Life and Art, ICA, Londres, 1953 ; curateurs : Alison et Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi



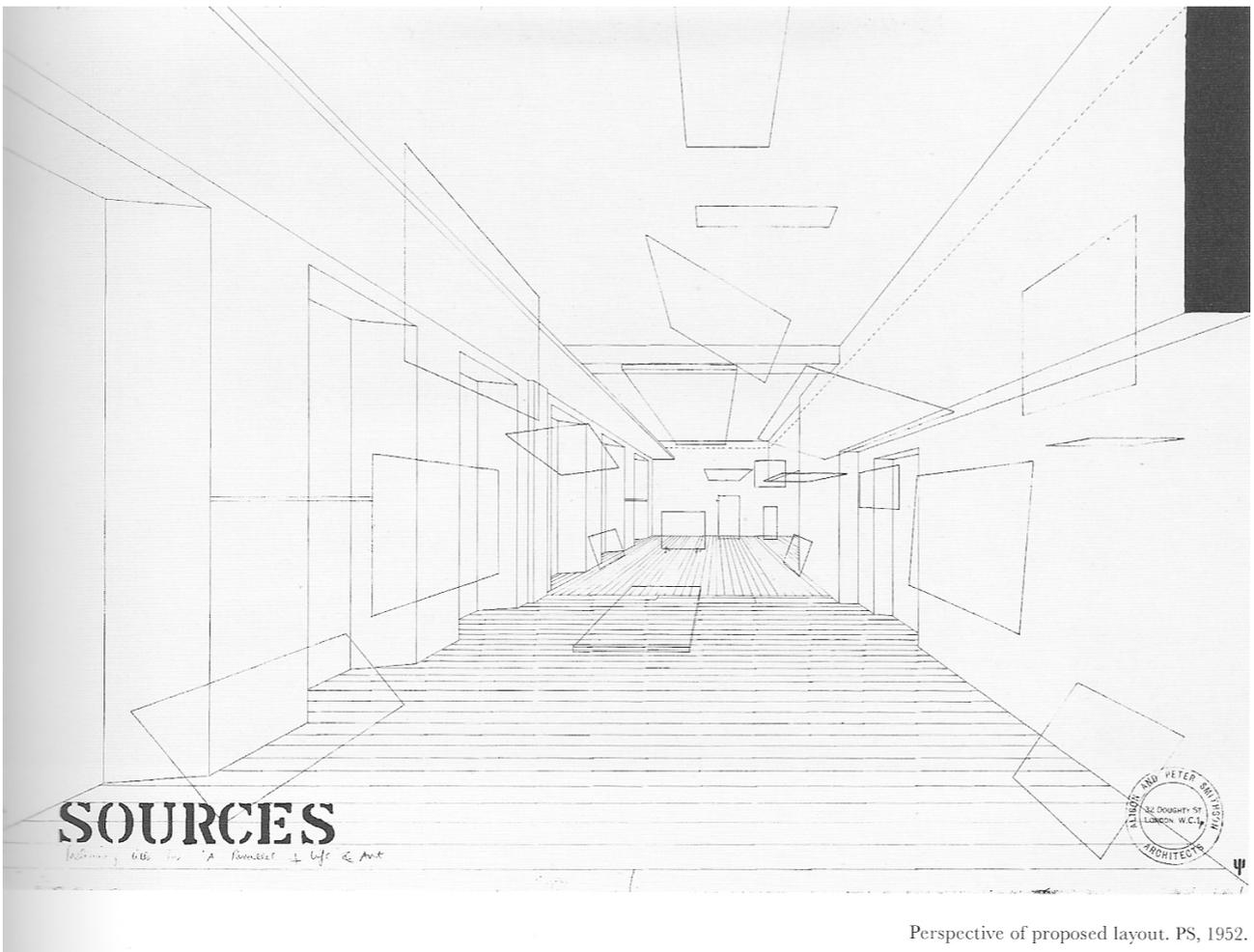
Parallel of Life and Art, ICA, Londres, 1953 ; curateurs : Alison et Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi



Nigel Hendersen, *Parallel of Life and Art*, ICA, Londres, 1953 ; curateurs : Alison et Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi

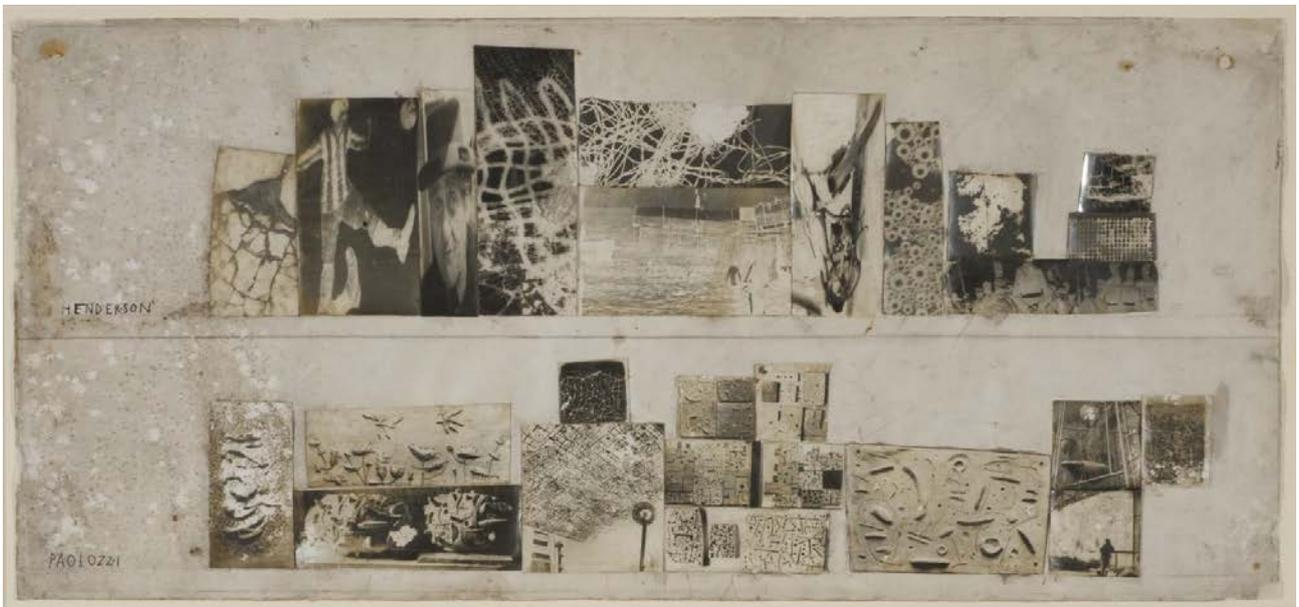


Nigel Hendersen, *Parallel of Life and Art*, ICA, Londres, 1953 ; curateurs : Alison et Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi



Perspective of proposed layout. PS, 1952.

Peter Smithson, *Vue en perspective d'une proposition de scénographie*, 1952



Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, *Untitled (Study for Parallel of Life and Art)*, 1952, photographies noir blanc, graphite, papier, support : 35.8x77.9 cm (Coll. Tate). Rang supérieur : collage de 12 photographies d'Henderson dont plusieurs tirages négatifs. Rang inférieur : 13 photos d'Henderson montrant des détails d'œuvres de Paolozzi (sculptures, haut-reliefs).



Parallel of Life and Art, ICA, Londres, 1953 ; curateurs : Alison et Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi



Hakan Topal, *Reconstitution partielle de Parallel of Life and Art*, exposition *Retracing Exhibitions*, dans le cadre du Master Curating Contemporary Art, Royal College of Art, Londres, 2009 ; curatrices : Kari Conte et Florence Ostende

→ GREENBERG, Reesa, " 'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web ", in " Landmark Exhibitions ", *Tate Papers*, n°12, oct. 2009 ; en ligne : <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/remembering-exhibitions-from-point-to-line-to-web>



Robert Rauschenberg, *Untitled*, vers 1954, combine avec peinture à l'huile, crayon, papier, toile, tissu, journaux, photos, bois, liège, verre, miroir, étain, poule empaillée, herbe séchée, peinture trouvée, structure en bois sur 5 roulettes, 219.7x94x66.7 cm. Robert Rauschenberg Foundation, New York

Entre expositions classiques et expérimentations (années 1950 à 1980)

Du 19^{ème} siècle aux années 1960, en règle générale et en raison de leur format modeste (moins d'un mètre), " on exposait les photographies précisément de la même manière que les estampes ou les dessins – entourées de passe-partout, encadrées, sous verre [...] "1 À ses débuts, la photographie hérite du mode conventionnel d'accrochage à touche-touche des tableaux, bien établi au 19^{ème} siècle et pratiqué jusqu'au début du 20^{ème} siècle : des murs chargés d'œuvres présentées cadres bord à bord sur plusieurs rangées et à des hauteurs variables.

Le Pictorialisme américain marque le début d'un changement progressif, en particulier l'exposition inaugurale des Little Galleries of the Photo-Secession à New York en 1905. Chaque image est mise en valeur par un accrochage espacé qui l'isole et qui place le centre de toutes les œuvres sur un même axe de lecture horizontal, à hauteur du regard (env. 150-170 cm). La relation au spectateur est basée sur le mode classique de la contemplation : frontalité, immobilité et distance fixe à l'image. Cet accrochage linéaire est prôné par le Museum of Modern Art (MoMA) dès sa création en 1929.

" Quant aux normes d'accrochage et de présentation, nous pouvons noter déjà dans le concept de base une importante distinction entre Paris et New York. Vers 1930, l'accrochage classique parisien – accrochage tourné vers le dix-neuvième siècle et oscillant entre le « cadres-à-cadres » et le mur de tableaux légèrement plus aéré – est remis en question par un musée new-yorkais, par une institution américaine novatrice qui devient, pour l'une des premières fois dans l'histoire, un modèle à suivre au niveau international. Ainsi, dès 1929, le MoMA [...] se distingue des institutions de la Ville Lumière par un nouveau type d'installation muséale, par un nouvel accrochage voulant optimiser la perception visuelle des œuvres.

Après avoir été accrochés pendant plusieurs siècles d'une façon aléatoire et principalement décorative comme nous le retrouvons dans le premier musée du Louvre, les tableaux du MoMA sont disposés linéairement au mur, d'une façon plus aérée et de manière à former un bandeau d'exposition horizontal optimisant la mise à vue de chaque unité. C'est ce type d'installation moderne inspiré [du directeur du MoMA, Alfred] Barr que nous retrouverons dès lors dans le musée traditionnel jusqu'au début des années soixante. "2

Dans les domaines de la peinture puis de la photographie, le MoMA joue donc un rôle majeur dans l'établissement d'une norme d'accrochage moderniste et formaliste, considéré aujourd'hui comme classique : mur de couleur unie, photographies alignées à hauteur des yeux sur un rang, parfois deux, parcours linéaire et souvent chronologique. Cet accrochage linéaire est largement pratiqué des années 1940 à 1980 sur le plan international, notamment au département de photographie du MoMA par Nancy et Beaumont Newhall, dans les années 1940, puis dans les années 1960 à 1990 par John Szarkowski, qui succède à Edward Steichen (le seul à rompre avec cette conception).

Parallèlement à ces pratiques traditionnelles, nous avons vu dans les pages qui précèdent que les avant-gardes des années 1910 à 1950 ont exploré de nombreux autres modes de présentation. À partir des années 1950, des artistes – tel Robert Rauschenberg et ses *Combines* (1953-1964) – viennent rompre avec l'accrochage moderniste ainsi qu'avec les distinctions entre œuvres bi- et tri-dimensionnelles. Une œuvre hybride, entre peinture et sculpture, comme *Monogram* (1955-1959) ou *Untitled* (page précédente), est posée à même le sol ; elle se libère du mur attribué à la peinture, mais aussi du socle propre à la sculpture traditionnelle, pour interagir avec l'espace du spectateur. Les pratiques artistiques les plus expérimentales des années 1960-1970, celles des " arts d'attitude "3, se caractérisent par une remise en question des conventions, y compris celles de l'accrochage. La photographie est un matériau parmi d'autres dans l'art de l'installation qui se développe à cette époque. L'image est associée au texte ou présentée sous forme de publication, en particulier dans l'art conceptuel. La photographie est souvent intégrée dans un assemblage d'images ou d'objets, elle devient sculpture et peut même faire partie d'un environnement créé par l'artiste... (voir p.147)

Nassim Daghighian

1. Christopher Phillips, " The Judgement Seat of Photography ", *October*, n°22, automne 1982, p.27-63 ; traduction française de Claire Brunet : " Le tribunal de la photographie ", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 35, printemps 1991, p.19-47 ; citation p.27 ; texte anglais en ligne : https://phototheoria.ch/b/Phillips_Christopher_1982.pdf
2. Isabelle Carrier Robitaille, *Art contemporain et métamorphoses muséales. Transformations parisiennes et new-yorkaises dans les arts et l'institution muséale entre 1960 et 1977*, mémoire de maîtrise, Histoire de l'art, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, 2008, p.11 ; en ligne : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/20393/1/25688.pdf>
3. Art conceptuel, *Land art*, *Body art*, *Performance*, *Narrative art*, etc., en référence à l'exposition célèbre du curateur suisse renommé Harald Szeemann (1933-2005) à la Kunsthalle de Berne en 1969, *Quand les attitudes deviennent forme*, dont le titre complet est *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*.

→ Voir en particulier la section "L'installation photographique" dans la partie 2, "Typologie des formes d'exposition"

Le rôle des expositions classiques : une lecture formaliste

" Dans la période qui s'étend approximativement de 1955 à 1975, les deux nouvelles tendances notables, *New Documents* et *New Topographics* doivent leur nom aux expositions qui ont permis de les définir. La première, organisée au Museum of Modern Art de New York (MoMA) par John Szarkowski en 1967, récapitule les nouveautés les plus importantes intervenues au cours des dix dernières années dans la photographie américaine [influencée par le livre *Les Américains* de Robert Frank]. On y voit entre autres des œuvres de Garry Winogrand, Lee Friedlander et Diane Arbus. La seconde, qui s'intitule en fait *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, est présentée huit ans plus tard à l'International Museum of Photography (George Eastman House) de Rochester par William Jenkins, qui remplit à cette date les fonctions de conservateur adjoint pour la photographie du 20^e siècle. Jenkins a sélectionné des œuvres de Robert Adams, Lewis Baltz, Bernhard et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicolas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henri Wessel Jr.

Les [expositions] ont peut-être un retentissement plus limité que les livres, mais ces deux-là retiennent vraiment l'attention. La rétrospective Diane Arbus, montée par John Szarkowski un an après la mort de l'artiste en 1971, est l'exposition de photographie qui attire le plus de monde au MoMA depuis *The Family of Man* d'Edward Steichen en 1955. Chaque manifestation semble refléter le climat de son époque : le sentimentalisme de Steichen dans son rôle de commissaire d'exposition flatte l'autosatisfaction de l'Amérique des années 50, tandis que le regard impitoyable posé sur la société par Diane Arbus entre en résonance avec une opinion publique mal remise de la guerre du Viêt-nam et de la contestation hippie des années 60.

On ne peut que reconnaître l'influence exercée par John Szarkowski à la tête du département photographique du MoMA. Il a redéfini les priorités esthétiques de ce moyen d'expression dans une série d'expositions, depuis *New Documents* jusqu'à la suite de dossiers consacrés à Atget dans les années 80, qui replace l'évolution de la photographie dans une autre perspective historique, en passant par la monographie William Eggleston de 1976, qui consacre la photographie en couleurs comme forme d'art.

Mais il y a aussi des manifestations plus modestes, et des lieux plus éphémères que le MoMA, qui méritent une mention. Les galeries de photographie des années 70 et 80 se sont engagées dans la voie ouverte par Helen Gee, dont l'espace Limelight à New York était financé entre 1954 et 1961 par un café adjacent, où les photographes pouvaient se rencontrer et parler de leur travail. Des aspects cardinaux de l'histoire de la période échappent fatalement à tous ceux qui n'ont pas suivi ce qui se passait dans des lieux de ce genre. Ainsi, il faut avoir vu l'exposition Winogrand de 1960 à l'Image Gallery, à New York, pour comprendre à quel point il a subi l'influence de Robert Frank et de W. Eugene Smith. Les tirages présentés à cette occasion, très sombres, révélaient des affinités beaucoup plus profondes avec les œuvres de Frank et de Smith que ne le laisseraient supposer les versions plus claires connues ultérieurement. "

Colin Westerbeck

" Le rôle des expositions ", in FRIZOT, Michel, éd., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p. 656

→ À propos de *New Documents* : ROEGIERS, Patrick, " Une autre Amérique ", in *L'invention d'un art*, 1989, op. cit., p. 221-226

Art et photographie dans les années 1970 à 1980 : la valeur d'exposition

" Si la photographie s'est imposée depuis les années 70 comme un support et un matériau de l'art contemporain, c'est par sa capacité à s'« exposer ». La « valeur d'exposition » de la photographie, pour reprendre une expression de Walter Benjamin, est en question dans toutes les tentatives d'intégration de celle-ci (seule ou en technique mixte) à l'art contemporain. Il était logique que le débat esthétique s'articule autour d'expositions où s'exacerbe la réalité des dissensions.

La première manifestation qui ait accordé une place importante à la photographie fut *Quand les attitudes deviennent forme* (Berne, 1969), qui entérinait déjà une pratique conceptuelle datant de quelques années. De même, en 1972, *The New Art* (Hayward Gallery, Londres) proposait des œuvres sur support photographique, sans agressivité envers la tradition picturale délaissée. Cet esprit conciliant se retrouve dans *Un certain art anglais* (Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1979) qui présente Burgin, Gilbert et George, Hilliard, etc., en faisant de la photographie le médiateur de la novation.

Mais d'autres expositions des années 70 ravivèrent au contraire la controverse en insistant sur les relations épisodiques et fluctuantes entre photographie et peinture ; cependant leur antagonisme était plus l'argumentation de la critique d'art que celle des artistes. Ces diverses manifestations réinvestissaient parfois la question miroir du « modèle » (la photographie, modèle de la peinture, et vice versa) traitée par Van Deren Coke (*The Painter and the Photograph*, Albuquerque, 1964), Otto Stelzner (*Kunst und Photographie*, Munich, 1966), et Aaron Scharf (*Art and Photography*, Londres, 1968) comme l'un des symptômes du développement de l'art moderne. *Combattimento per un immagine ; Fotografi e Pittori* (Galleria Civica d'arte moderna, Turin, 1973) se présente comme une bataille pour l'objectivité photographique et la conquête d'espaces de communication (« le musée sans paroi ») ; l'hyperréalisme y voisine avec Huebler, Penone, Wegman, ou Mulas (*Ommaggio a Niépce*, 1968). En 1977, *Malerei und Fotografie im Dialog* (Zurich) établit une relation plus confiante entre les médiums : pratique photographique d'amateur (Bonnard, Vuillard, Mucha, Munch), modèles de composition picturale pour les photographes du 19^e siècle, tentatives de rapprochement du pictorialisme, annexion de la photographie aux arts d'avant-garde, jusqu'aux œuvres récentes de Baldessari, Acconci, Rinke, Gerz, Michals, Krims, Long, rassemblées dans le « Konzept-Art ». La « séquence » apparaît comme l'une des spécificités photographiques dans ce contexte qui privilégie le « tableau ».

La dichotomie propre à l'exposition *Photographie als Kunst, 1879-1979 ; Kunst als Photographie, 1949-1979* (Innsbruck, Linz, Graz, Vienne), en 1979, fournit la matière des deux tomes du catalogue : l'art-de-la-photographie et l'art-avec-de-la-photographie. Dans le premier, un concept très étendu de photographie novatrice relie Diane Arbus, Franco Fontana, Ralph Gibson, au-delà de la notion de document ; dans le second, qui traite de l'intégration de la photographie à l'art contemporain, la distinction intervient par un mode de présentation particulier (format, encadrement, montage et séquence, lieu d'exposition), qui démarque alors « l'œuvre d'art » moderne. *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* (Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1981) dresse le bilan des attitudes et des intentions individuelles qui ne se distinguent plus seulement par le support, le matériau ou le mode d'exposition. Mais sans doute le catalogue donne-t-il trop l'illusion d'une unification des pratiques. En limitant son analyse à l'idée d'une scène des représentations, *Théâtre des réalités* (Metz, Paris, 1986) rapproche des univers personnels (Meatyrd, Saudek, Gibson, Turbeville, Esclusa) d'une démarche plus conceptuelle (Baldessari, Lüthi, Cowin). *Kunst mit Fotografie* (Berlin, Cologne, Munich, 1983-1984) était la première manifestation de la collection Krauss [...], définie comme collection d'art contemporain sur support photographique.

En revanche, l'antagonisme photo / peinture est réitéré, à propos de la continuité de l'art américain, dans *Photography and Art ; Interactions since 1946* (Los Angeles, 1987), qui situe la stratégie de la photographie dans l'après-guerre : reproduction photographique dans le pop art, impact de l'art conceptuel sur la vue documentaire, considérée comme un acte de sculpture, création de fiction en studio.

Le postmodernisme est particulièrement crédité de l'avènement d'une « culture photographique » (Allan Mac Collum, Barbara Kruger, Sherrie Levine) qui recycle les schémas de reproduction et de répétition des images. On constatera alors qu'il existe sans doute une problématique propre à l'art américain, qui n'a pas forcément vocation à régler le prétendu internationalisme de l'art (régulé par les lois du marché).

Le cent-cinquantième de la photographie en 1989 fut l'occasion de réactiver le débat, puisqu'aucune des expositions rétrospectives organisées pour l'occasion ne l'a éludé, malgré de grandes diversités d'appréciation : *Photography Now* (Londres), *Photography until Now* (New York), *L'invention d'un art* (Paris), *On the Art of Fixing a Shadow* (Washington, Chicago, Los Angeles), *The Art of Photography* (Houston, Canberra, Londres), *Foto-Kunst* (Stuttgart), toutes organisées par des musées, suggèrent à divers degrés que la photographie n'est pas totalement admise comme un médium artistique mais que les divergences se sont nettement aplanies depuis son entrée dans les musées. "

Michel Frizot

" Une valeur d'exposition ", in FRIZOT, Michel, éd., *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p.714

Les expérimentations artistiques des années 1960 à 1980 : les recherches conceptuelles

La manière d'exposer les œuvres dans les années 1960-1970 révèle qu'il peut se produire une récupération par le monde de l'art (galeries, musées) et que la présentation ne correspond pas toujours aux intentions premières. En effet, on note chez les artistes une volonté de dépasser le culte formaliste de l'objet et la norme moderniste de l'œuvre d'art autonome (tableau au mur, sculpture sur son socle) par le biais d'expérimentations variées faisant appel à l'hybridation, aux nouveaux médias et à de multiples dispositifs de monstration (installation, projection, édition, etc.) :

" Alors que la peinture et la sculpture incarnaient des formes expressives traditionnelles, sinon à abandonner totalement, du moins à dépasser, la photographie allait ainsi être très rapidement promue comme un moyen artistique privilégié par les différents types de recherches conceptuelles subsumés sous les diverses appellations Conceptual Art, Land Art, Body Art, Performance Art, Narrative Art.

Le rôle prééminent joué alors par la photographie ne saurait cependant faire oublier l'importance centrale conférée par les protagonistes de ces courants à d'autres supports, comme le langage, le film ou la vidéo. L'on se doit également de rappeler ici que, dans les œuvres de sensibilité conceptuelle, la photographie fut très fréquemment associée à un texte, cet alliage photo-texte tendant, du reste, à s'imposer comme un mode de création et une forme paradigmatique pour l'art de cette époque. Précisons, en outre, que l'approche artistique du médium photographique a donné lieu à de multiples manipulations : l'image pouvant être unique ou en série, adjointe à un texte, un dessin, une carte ou un objet, et, pour sa présentation, accrochée aux cimaises, fixée sur un panneau, placée dans une vitrine, un classeur ou une pochette, imprimée sur différents supports papiers, ou encore projetée par diapositive.

En définitive, cet usage généralisé de la photographie dans le champ de l'art s'inscrivait plus largement dans la tendance dite des « nouveaux médias » [...] "

Alexandre Quoi

" « Qu'est-ce que la photographie ? » Photoconceptualisme et investigations d'un médium dans les années 1970", in *MOLDERINGS*, Herbert, WEDEKIND, Gregor, éd.s., *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, coll. Passages, vol.23, 2009, p.248-300, citation p.249-250

Le photoconceptualisme est l'une des options majeures des pratiques artistiques faisant appel à la photographie dans le cadre d'expérimentations qui remettent en question les conventions. L'art conceptuel ne correspond ni à une période ni à un mouvement artistique précis ; sa phase d'intense activité se situe entre 1965 et 1975. Ses origines remontent notamment aux *ready-made* de Marcel Duchamp (*Roue de bicyclette*, 1913 ou *Fontaine*, 1917) selon Joseph Kosuth. *

" Intimement lié à l'émergence de l'art conceptuel, le médium photographique ne cessera d'innover les différentes ramifications propres à ce phénomène majeur des années 1960 et 1970. S'inscrivant dans un cheminement critique visant à contrecarrer le modèle moderniste et son culte de l'originalité de l'œuvre d'art, la photographie conceptuelle traduit en outre les aspirations d'une génération qui s'attache à instrumentaliser et à diffuser des images « pauvres », sans valeur marchande, dépourvues de toute connotation esthétisante. L'information et la documentation sont les deux principales notions qui permettront de circonscrire les stratégies auxquelles se plieront ces artistes. "

" L'art conceptuel a fait l'objet d'une abondante littérature. Il nous est impossible d'en résumer ici les différentes facettes dans la mesure où ce phénomène n'a jamais su reposer sur une assise homogène, ni incorporer des données esthétiques, géographiques et chronologiques clairement lisibles. Pour reprendre la définition très orthodoxe et restrictive qu'en propose Lucy Lippard, l'art conceptuel correspondrait à des œuvres dans lesquelles « l'idée est de la plus haute importance et sa forme matérielle accessoire, éphémère, pauvre, sans prétentions et/ou "dématérialisée" ». ** Nous entendons par "photoconceptuels" des artistes apparentés de près ou de loin à ce phénomène qui ont eu recours, à un moment donné, au médium photographique. La proximité, sur le plan historique, de l'art minimal, du *land art* ou du *body art* ne favorise, par ailleurs, nullement la lisibilité de l'art conceptuel et rend encore plus délicat l'établissement d'une liste de créateurs "officiels". " [...]

Erik Verhagen

" La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités ", *Études photographiques*, n°22, septembre 2008, p.118-139, citations : résumé, p.174 ; note 1, p.136 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/1008>

La plupart des œuvres "photoconceptuelles" ont un statut initial principalement *indiciel*, de trace, d'enregistrement d'une situation ou d'une intervention artistique, donc de simple documentation. Cet aspect informatif de l'image photographique d'une œuvre conceptuelle "dématérialisée", qui se veut *idée* plutôt qu'*objet*, est confronté à une forme de récupération contradictoire par le milieu de l'art, non seulement dans les expositions mais aussi sur le marché de l'art (valeur d'échange). Un musée sans œuvres d'art matérielles (*iconiques*) semblait inconcevable dans les années 1960-1970 :

" Exposées dans des galeries et musées, accrochées au mur, assujetties à des mises en page souvent soignées, encadrées et collectionnées, achetées et vendues, les images conceptuelles jouiront d'un pouvoir d'attraction, seront réinvesties d'une aura qui auront rapidement raison des revendications, réticences et réserves formulées par certains artistes. De Ruscha à Matta-Clark, aucun de ces photographes de circonstance, exception faite de Daniel Buren dont les *Photos Souvenirs* ont pu jusqu'ici échapper à toute forme de récupération, n'aura pu contrôler le devenir *iconique*, au sens quasi religieux du terme, de ses *reliques* photographiques. *** "

Erik Verhagen

" La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités ", *op. cit.*, citation : p.126

* KOSUTH, Joseph, " Art after philosophy I ", *Studio International*, vol. 179, n°915-917, Londres, octobre-décembre 1969

** LIPPARD, Lucy R., " Escape Attempts ", in *Reconsidering the Object of Art*, cat. exp., Los Angeles, MoCA, 1995, p.17

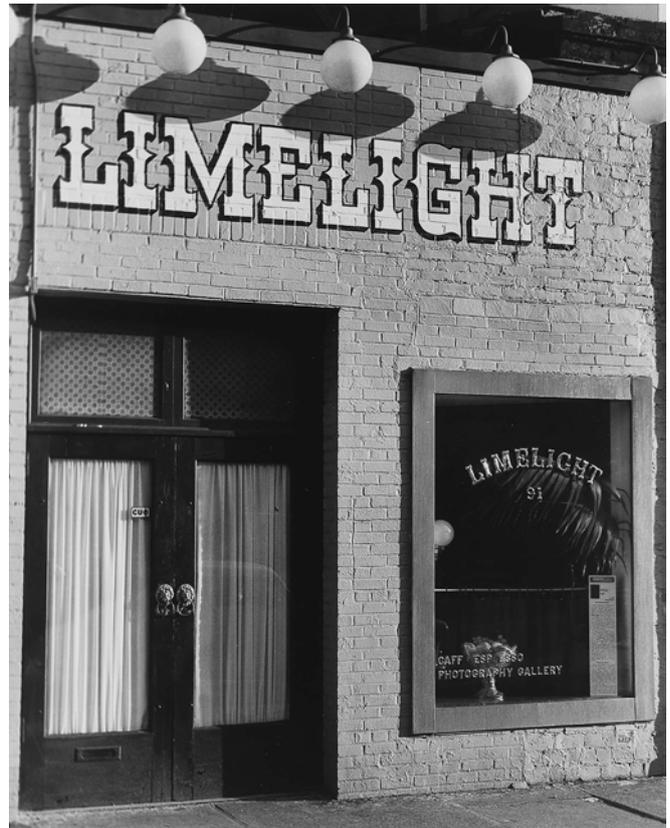
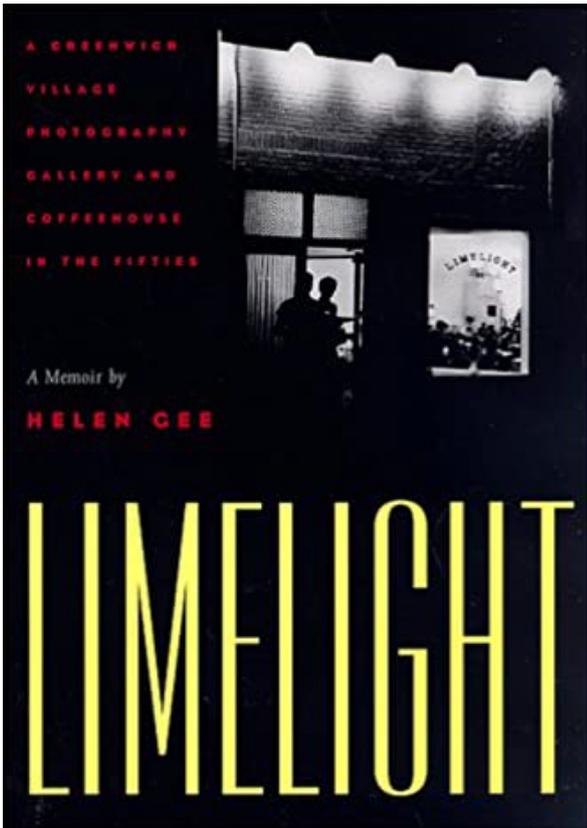
*** Les œuvres " photoconceptuelles " sont en effet dans la grande majorité des cas exposées sur un mode " vertical " parfaitement connoté.



Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, de la série *Proto-investigations*, installation, tirage gélatino-argentique sur panneau, 91.5x61.1 cm, chaise en bois, 82x37.8x53 cm, texte photostat sur panneau avec définition du mot "chair" tirée du dictionnaire, 61x76.2 cm. Coll. MoMA, New York

" *One and Three Chairs*, qui met en scène un objet choisi pour sa banalité, reprend le *readymade* là où Duchamp l'avait laissé ; il l'enferme dans une démarche tautologique, se référant en partie aux écrits et déclarations d'Ad Reinhardt du début des années 1960 – « L'art en tant qu'art n'est rien que l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas l'art » (dans « L'art en tant que tel »). L'objet, présenté entre sa reproduction photographique et sa définition dans le dictionnaire, perd, parmi ses doubles, le formalisme qui était encore le sien, et se voit ainsi efficacement réduit à son seul concept. C'est avec la série des *Proto-Investigations*, reposant sur ce principe de triptyque, et dont *One and Three Chairs* est une œuvre emblématique, que Joseph Kosuth apparaît sur la scène artistique. "

Christine Macel, in *Collection art contemporain. La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, Sophie Duplaix, éd., Paris, Centre Pompidou, 2007 ; en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5jdxbr6rdGeK>



Helen Gee, *Limelight. A Greenwich Village Photography Gallery and Coffeehouse in the Fifties. A Memoir*, University of New Mexico Press, 1997. À droite : Todd Webb, *Limelight*, New York, 1959. Smithsonian American Art Museum



Arthur Lavine, *Helen Gee, Limelight*, mai 1954. La première exposition de la galerie Limelight présente les photographies de Josef Breitenbach ; accrochage : Sid Grossman, photographe

→ BETHEL, Denise, "The Woman Behind the First Photography Gallery", in GEE, Helen, *Limelight, a Greenwich Village Photography Gallery and Coffeehouse in the Fifties*, New York, Aperture, 2018, réédition digitale du livre de 1997 ; en ligne : <https://aperture.org/editorial/limelight-helen-gee/>



David Heath, *Les photographes W. Eugene Smith et Harold Feinstein*, galerie Limelight, New York, 1957



James Karales, *W. Eugene Smith, Helen Gee et Harold Feinstein*, galerie Limelight, New York, 1957



The Photographer's Eye, MoMA, New York, 27.5. – 23.8.1964 ; curateur : John Szarkowski ; photo : Rolf Petersen. "The Frame", cimaise consacrée au cadre. Autres vues de l'exposition : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2567>



The Photographer's Eye, MoMA, New York, 27.5. – 23.8.1964 ; curateur : John Szarkowski ; photo : Rolf Petersen. Avec des photographies de Joel Vacheron, W. Eugene Smith, Paul Caponigro et Eugene Atget, entre autres



Rondal Partridge, *Dorothea Lange chez elle préparant son exposition personnelle rétrospective au MoMA, Berkeley, Californie, 1964* ; voir le film de sa petite-fille, Dyanna Taylor, *Dorothea Lange: Grab a Hunk of Lightning*, 2014 (1h51 min)



Exposition *Dorothea Lange*, MoMA, New York, 24.1. – 27.3.1966 ; curateur : John Szarkowski ; scénographie : Kathleen Haven (département de design graphique du MoMA) ; photos : Rolf Peterson. Voir : moma.org



New Documents, MoMA, New York, 28.2. – 7.5.1967, vernissage le 27 février ; curateur : John Szarkowski



Lee Friedlander, *New Documents*, MoMA, New York, 28.2. – 7.5.1967 ; curateur : John Szarkowski ; photo : Rolf Petersen.
Autres vues de l'exposition : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487>



Diane Arbus, *New Documents*, MoMA, New York, 28.2. – 7.5.1967 ; curateur : John Szarkowski ; photo : Rolf Petersen



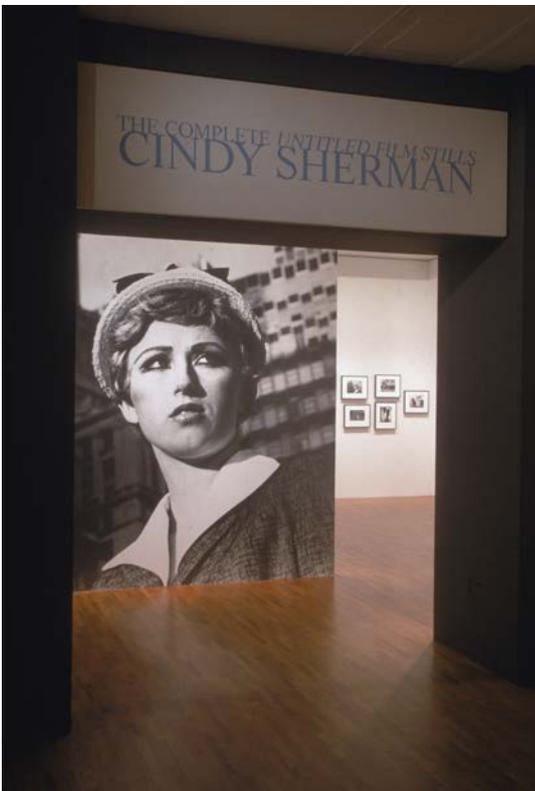
Gary Winogrand *New Documents*, MoMA, New York, 28.2. – 7.5.1967 ; curateur : John Szarkowski ; photo : Rolf Petersen



New Japanese Photography, MoMA, New York, 27.3.-19.5.1974 ; curateurs : John Szarkowski et Shoji Yamagishi, critique d'art et rédacteur de *Camera Mainichi*. L'exposition présente 187 photographies, datant de 1940 à 1973, réalisées par 15 photographes japonais, dont Shomei Tomatsu (ci-dessus) ; photos : Katherine Keller ; voir : moma.org



Before Photography : Painting and the invention of photography, MoMA, New York, 6.5. – 5.7.1981 ; curateur : Peter Galassi ; photo : Mali Olatunji. Autres vues de l'exposition : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2267>



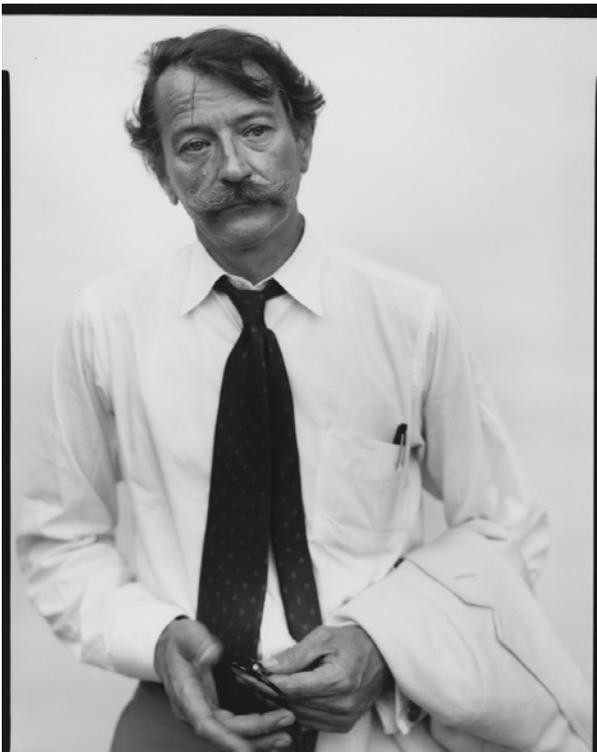
Cindy Sherman. The Complete "Untitled Film Stills", MoMA, New York, 26.6. – 2.9.1997 ; curateur : Peter Galassi ; photos : Thomas Griesel. Autres vues de l'exposition : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/253>



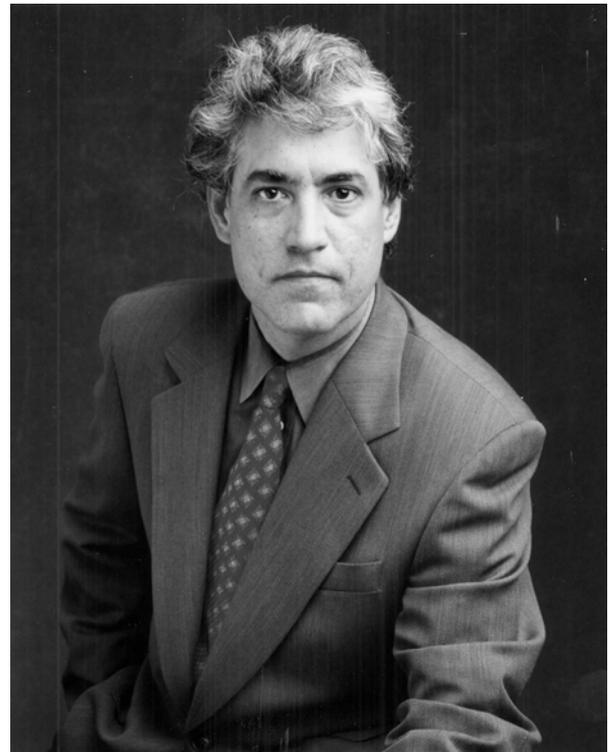
More Than One Photography. Works since 1980 in the Collection, MoMA, New York, 14.5.-9.8.1992 ; curateur : Peter Galassi ; photos : Mali Olatunji. Avec notamment les œuvres de : Gilbert & George, Abelardo Morell, Michael Schmidt, Anselm Kiefer, Christian Boltanski. Voir d'autres vues de l'exposition : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/367>



New Photography, 22.8. – 3.12.1985, MoMA, New York ; curateur : John Szarkowski ; photo Mali Olatunji ; avec Zeke Berman, Antonio Mendoza, Judith Joy Ross et Michael Spano. Première exposition d'artistes émergents de la série *New Photography* organisée par le département de photographie du MoMA. John Szarkowski déclare : " *New Photography* [...] will show three or four photographers whose work – individually and collectively – seems to represent the most interesting achievements of new photography. " Source au 2022 08 07, à consulter pour voir toutes les expositions *New Photography* : <http://www.moma.org/calendar/groups/1?locale=en>



Richard Avedon, *John Szarkowski*, New York, 30.7.1975, tirage argentique, 25x19.3 cm



Timothy Greenfield-Sanders, *Peter Galassi*, non daté



Joe Deal et Nicholas Nixon, *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, George Eastman House, Rochester, New York, 1975 ; curateur : William Jenkins



Joe Deal, *Untitled View (Albuquerque)*, 1974



New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape, George Eastman House, Rochester, New York, 1975 ;
curateur : William Jenkins



Bernd et Hilla Becher, *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, George Eastman House, Rochester, New York, 1975 ;
curateur : William Jenkins



Robert Adams, *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, George Eastman House, Rochester, New York, 1975 ; curateur : William Jenkins



Robert Adams, *Mobile homes*, Jefferson County, Colorado, 1973



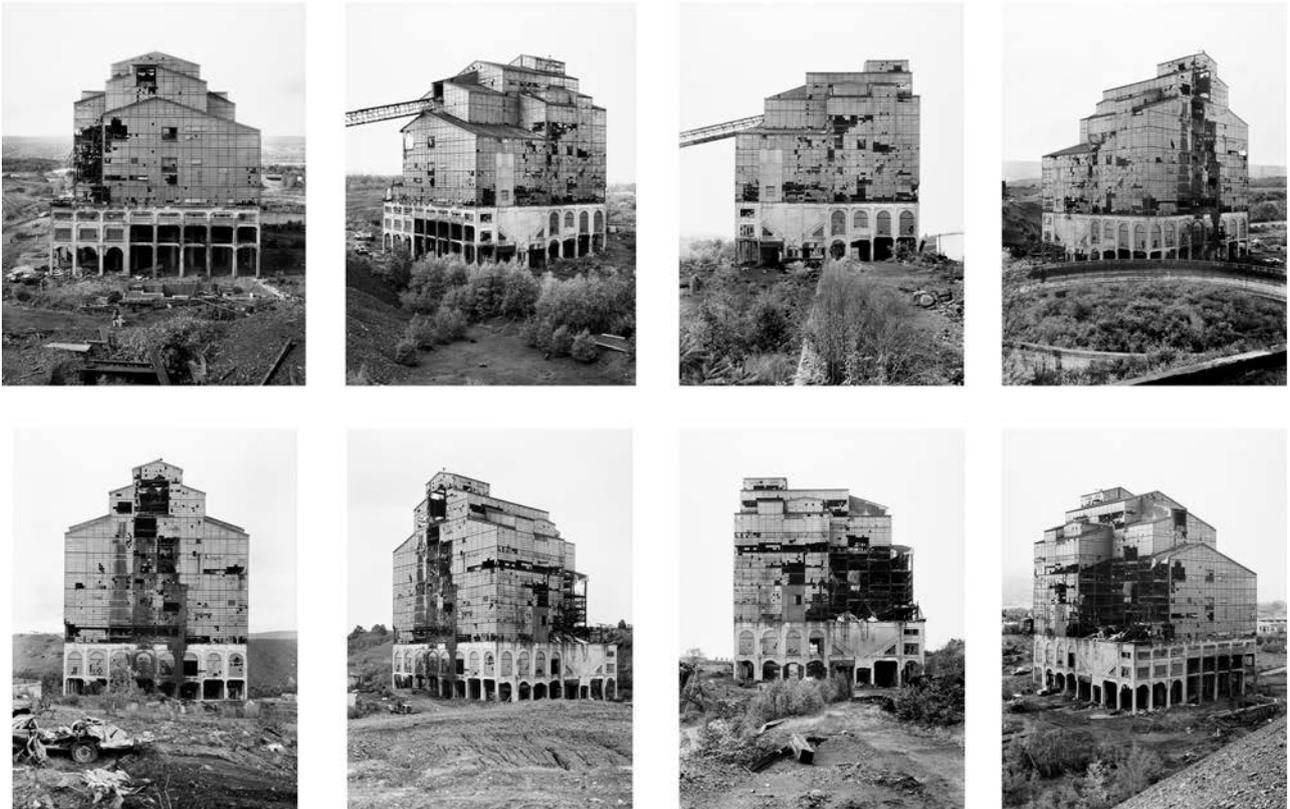
Lewis Baltz, *New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape*, George Eastman House, Rochester, New York, 1975 ; curateur : William Jenkins



Lewis Baltz, *East Wall*, McGaw Laboratories, 1821 Langley, Costa Mesa, 1974, série *The New Industrial Parks*, 1973-1975



Frank Gohlke, *Landscape*, Los Angeles, 1974



Bernd et Hilla Becher, *Loomis Coal Breaker*, Wilkes-Barre, Pennsylvania, USA, 1974



Stephen Shore, *Alley, Presidio, Texas, February 21, 1975*



Henry Wessel, Jr., *Buena Vista, Colorado, 1973*



Information, MoMA, New York, 2.7. - 20.9.1970 ; curateur : Kynaston McShine. Acte de reconnaissance de l'Art Conceptuel par le MoMA, l'exposition est organisée par K. McShine, conservateur associé au Département de peinture et sculpture. Photo-documentation et photoconceptualisme y sont bien représentés. Parmi les artistes exposés : Art & Language, Vito Acconci, John Baldessari, Stig Brøgger, Daniel Buren, Jan Dibbets, Group Frontera, Hans Haacke, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lucy Lippard, Bruce McLean, Dennis Oppenheim, Adrian Piper, Ed Ruscha, Robert Smithson et Jeff Wall



Stig Brøgger, *Platform Project*, 1970, mixed media, exposition *Information*, MoMA, New York, 2.7. - 20.9.1970. Plusieurs plateformes en bois numérotées ont été placées en divers lieux de New York. Les interactions avec les plateformes ont été documentées par l'artiste en photographies n/b et couleur. Une plateforme a aussi été placée à l'entrée du musée.

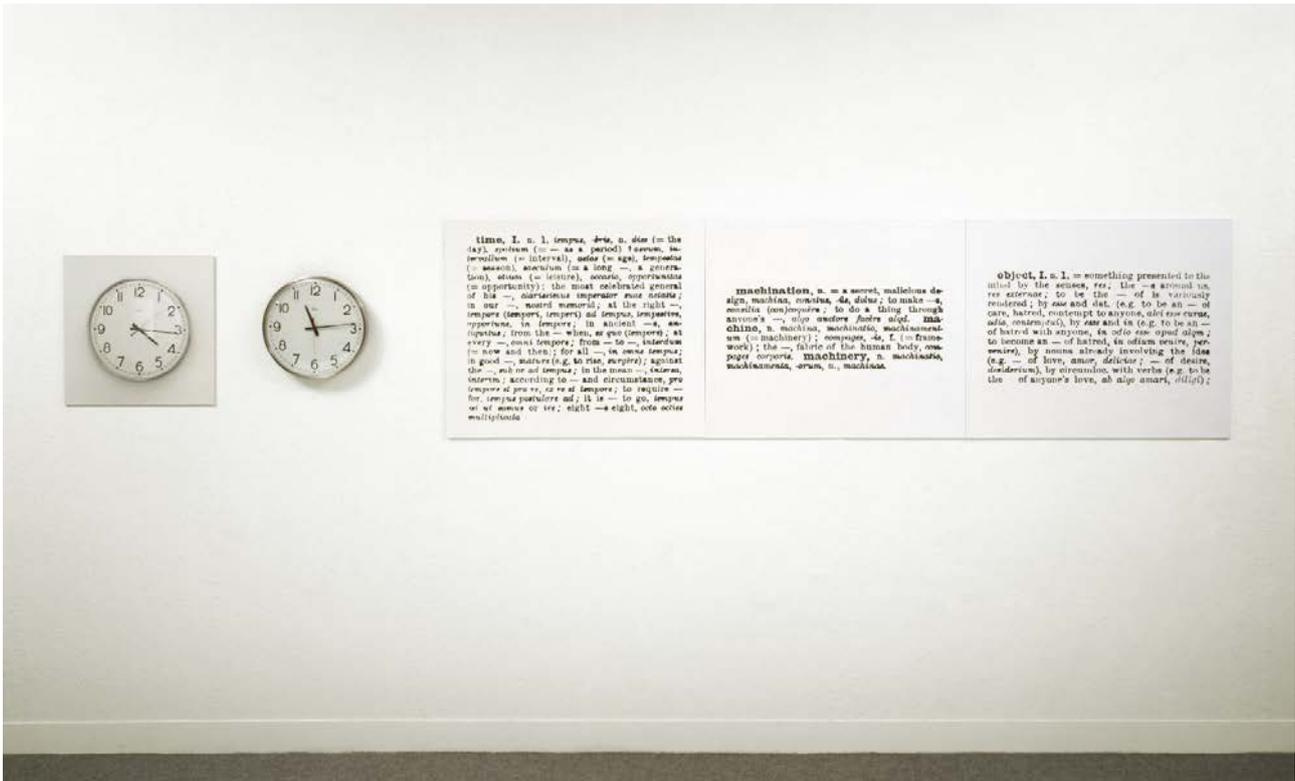
Source : <https://www.stigbroegger.net/platform-project-1970/>



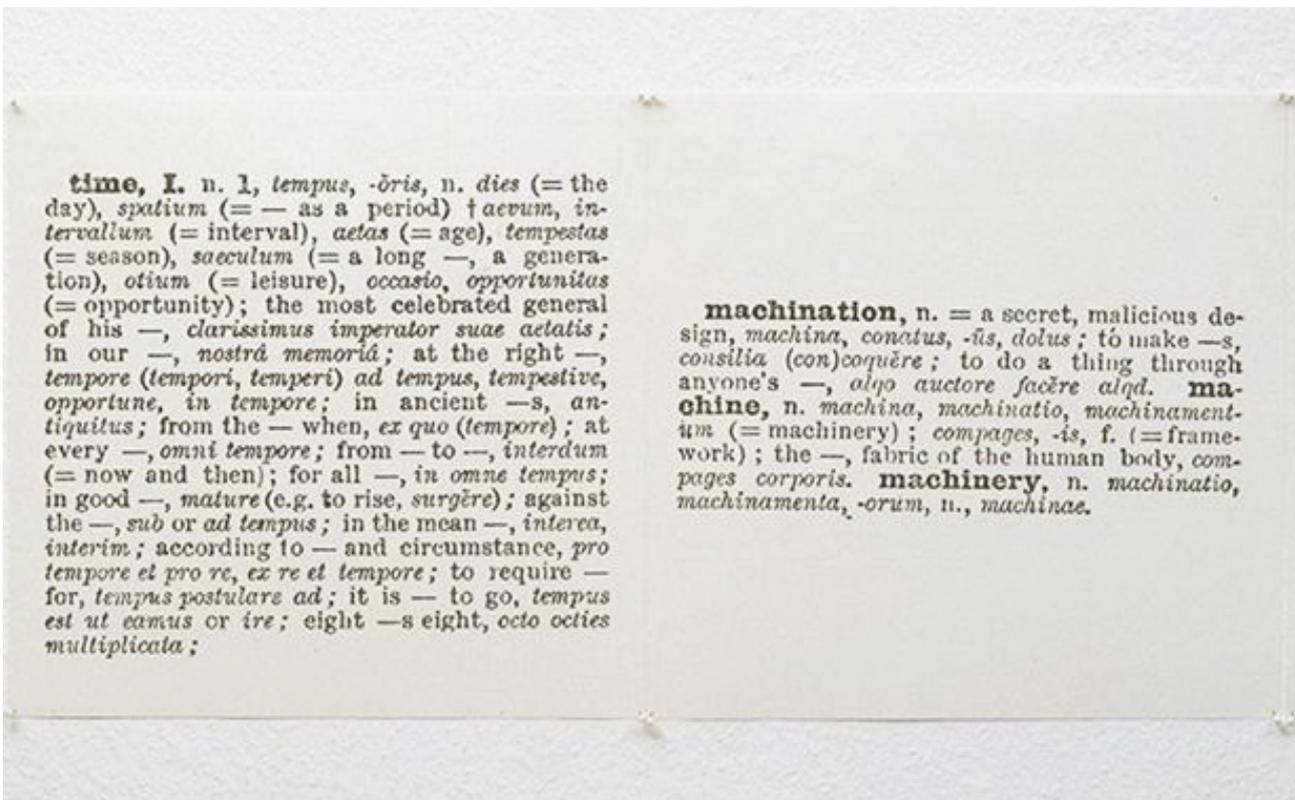
Joseph Kosuth, *One and three hammers*, 1965, de la série *Proto-investigations*, tirage gélatino-argentique 65.4x40.6 cm, marteau 35.6x12.4x5.1 cm, texte : photostat sur panneau, 62.5x65.4 cm



Joseph Kosuth, *One and three shovels*, 1965, de la série *Proto-investigations*, tirage gélatino-argentique, pelle, texte : photostat sur panneau



Joseph Kosuth, *Clock (One and Five)*, English/Latin Version (Exhibition Version), 1965 / 1997, de la série *Proto-investigations*, tirage gélatino-argentique, horloge murale, trois textes : photostat sur panneau.



Joseph Kosuth, *Clock (One and Five)*, English/Latin Version (Exhibition Version), 1965 / 1997, détail des deux premiers textes
L'œuvre fait partie de la série *Proto-investigations* (titre attribué ultérieurement), dont le principe est d'indiquer la définition du dictionnaire de l'objet présenté et photographié, dans la langue du pays où il est exposé. Cette œuvre fait exception en proposant les définitions des mots : *time*, *machination*, *object* (temps, intrigue, objet, voir détail ci-dessous) tirées d'un dictionnaire anglais / latin.

Source : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-t01909>



Robert Heineken, *Figure in Six Sections*, 1965, tirages argentiques sur blocs de bois, 21.6x7.6x7.6 cm



Robert Heineken, *Figure Cube*, 1965, tirages argentiques, masonite, 15x15 cm



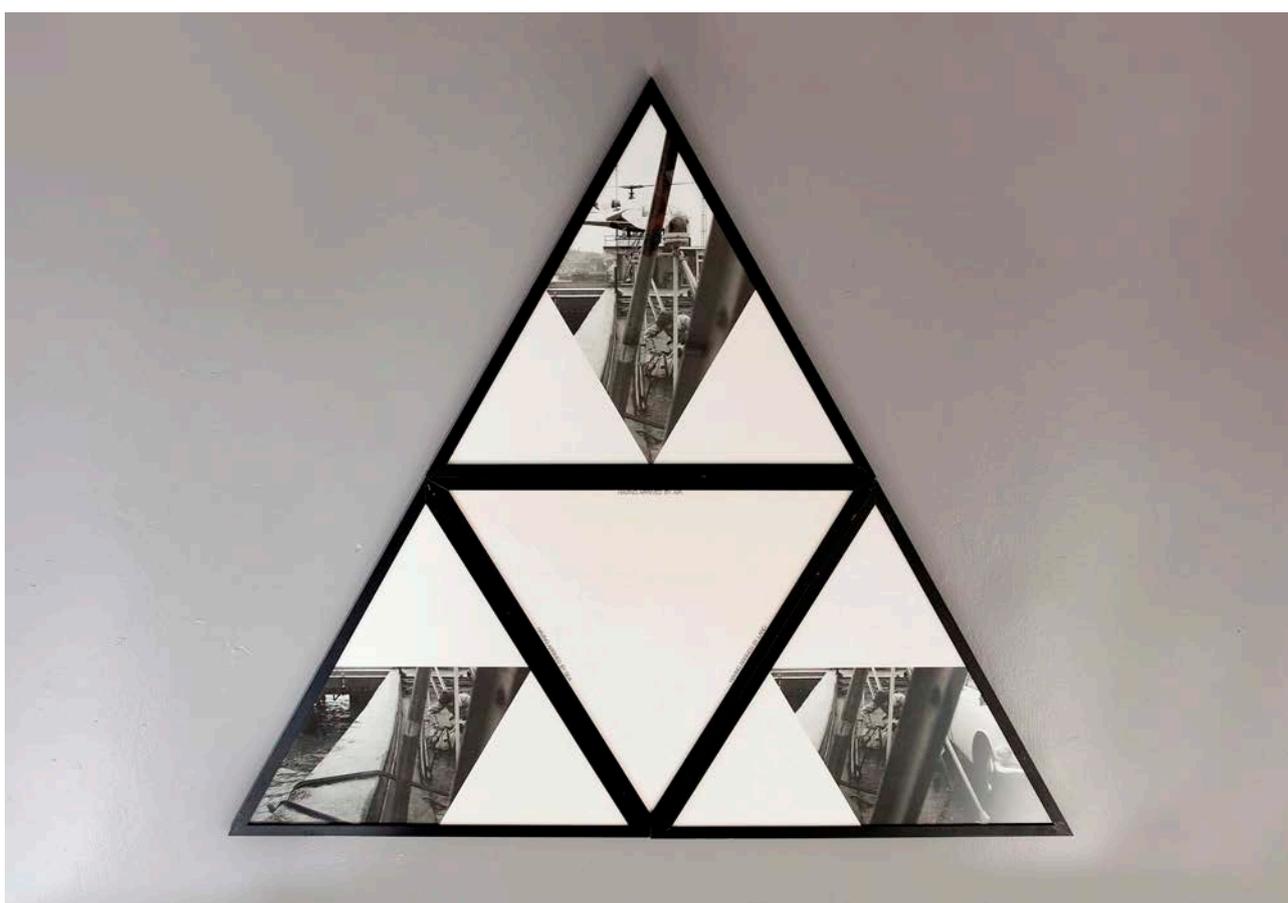
Victor Burgin, *Photopath*, 1967-1969, vue de l'installation dans l'exposition 1956-1972 — *When Attitudes Became Form*, Kettle's Yard, Cambridge, 14.7. – 2.9.1984 ; Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 6.10. – 17.11.1984 ; curatrice : Hilary Gresty

Photopath est réalisée pour l'exposition *When Attitudes Become Form* à l'Institute of Contemporary Arts, Londres, en 1969. Il s'agit de 21 prises de vue *in situ* du plancher sur lequel seront présentées les images. Pour l'exposition, ces photos sont agrandies de manière à correspondre parfaitement à la taille réelle des lames du plancher. Elles sont alors fixées sur le sol du lieu d'exposition, de façon à en recouvrir la superficie. L'artiste superpose alors la réalité objective de la pièce à sa représentation photographique en remettant en question le statut de la photo. Burgin perturbe totalement notre relation à la réalité et la fonctionnalité première de l'objet recouvert : le référent (le sol) ayant fusionné avec sa représentation photographique (tautologie) ne permet plus que l'on marche dessus. La relation s'en retrouve perturbée, voire annulée.

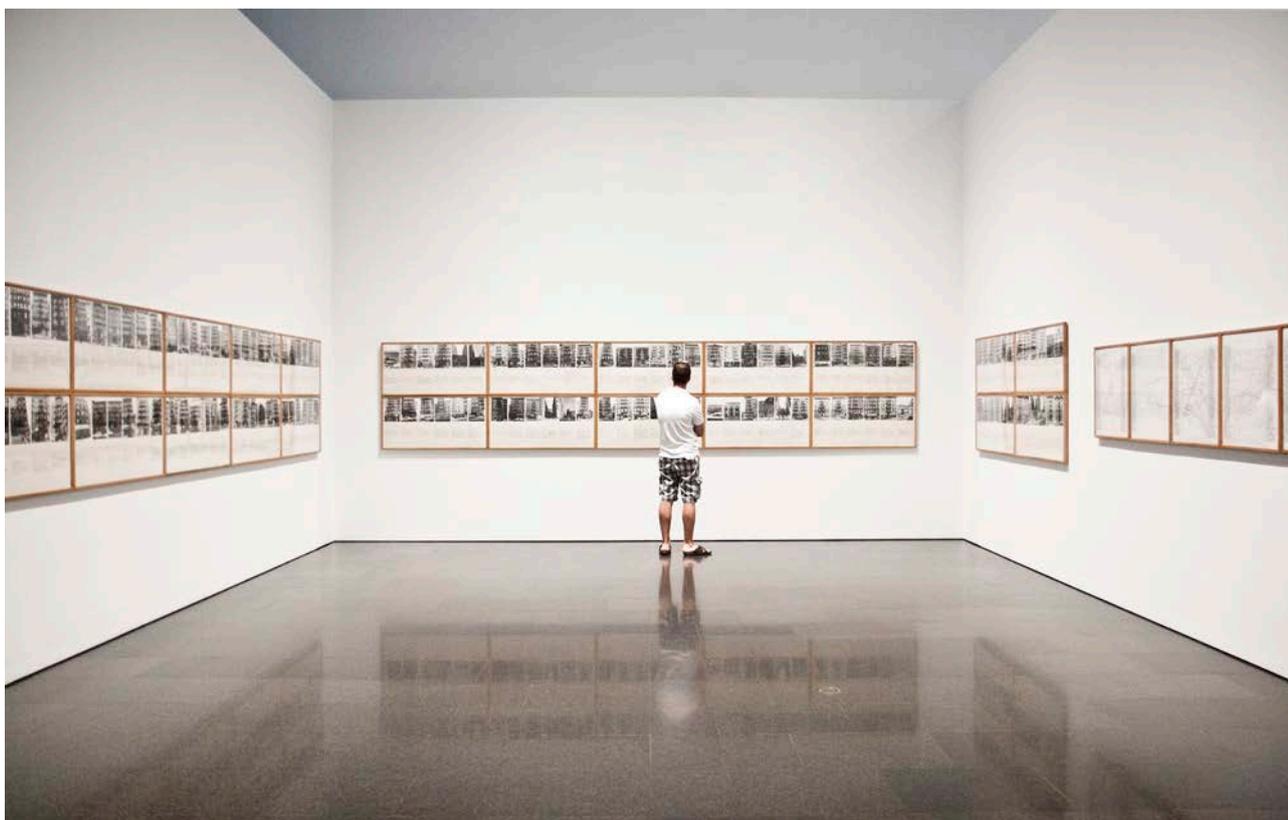
D'après : http://lepointdjour.eu/wp-content/uploads/2017/11/dossier_enseignants_robin_colllyer.pdf



John Hilliard, *Sixty Seconds of Light*, 1970, 12 tirages gélatino-argentiques, chacun 40x60 cm

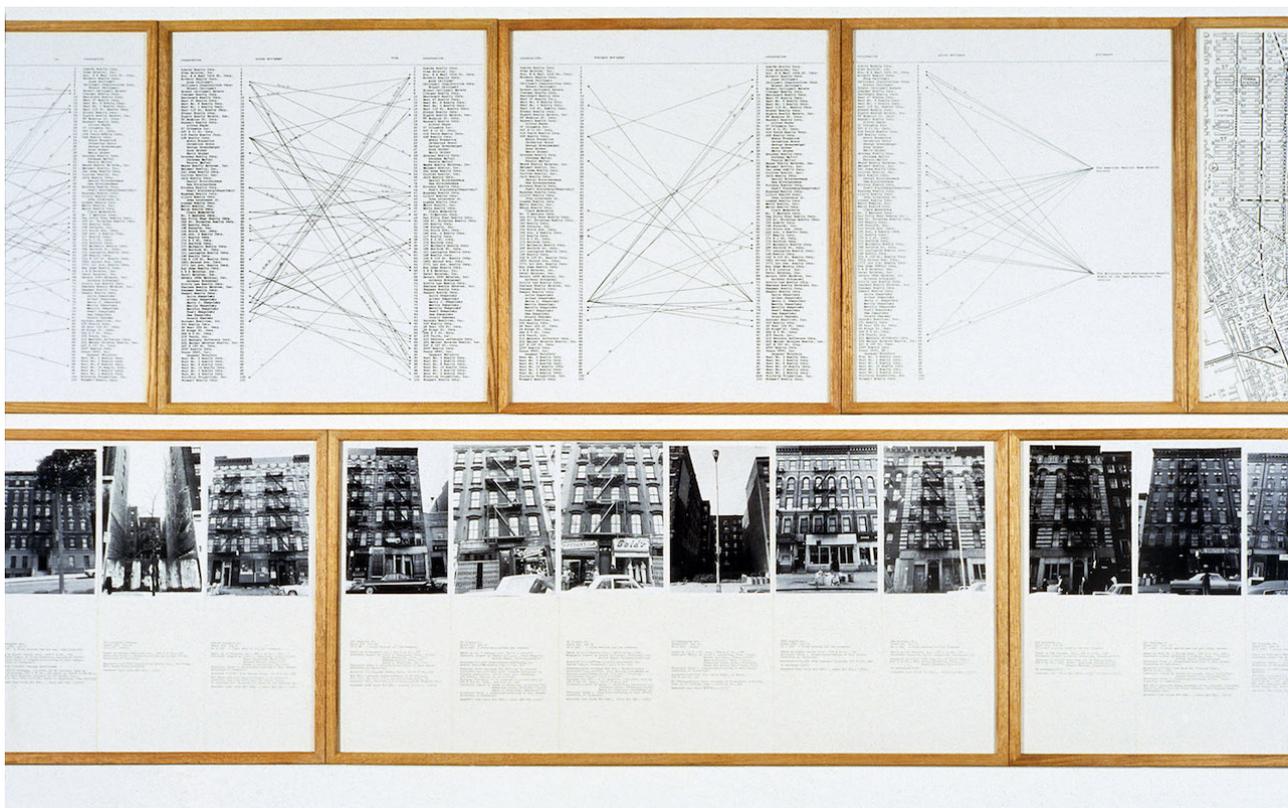


John Hilliard, *Having arrived by land, Having arrived by air, Having arrived by sea*, 1975, tirages argentiques encadrés, textes inscrits le long des bords du triangle central, 140x120 cm



Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971*, reproductions photographiques de 2 cartes (Lower East Side et Harlem), chacune 61x50.8 cm, 142 photos, chacune 25.4x20.3 cm, 142 textes dactylographiés sous les photos, chacun 25.4x20.3 cm, 6 schémas des transactions immobilières, chacun 61x50.8 cm, un panneau explicatif, 61x50.8 cm, exposition au MACBA, Barcelone, 2013 ; photo : Gemma Planell

→ NEVIUS, James, "The Artist and the Slumlord: A Photographer's 1970s Quest to Unmask an NYC Real Estate Family", *Curbed*, 2.9.2015 ; en ligne : <https://archive.curbed.com/2015/9/2/9924926/hans-haacke-photography-slumlord>



Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971*, détail



198-200 Rivington St.
Block 344 Lot 76
50 x 90' 6 story walk-up new law apt. bldg. stores

Owned by Shapel Realty Corp., 608 E 11 St., NYC
Contracts signed by Harry Shapolsky, Pres. ('51/61/4/5/8)
Pearl Kleinberg(Shapolsky) Pres. ('66)
Abraham Kartel, President ('70)
Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
Directory of Manhattan)
Acquired 4-7-1964 from Bernard & Justin Kaplan,
Clayde Halpern



25 Rutgers St.
Block 271 Lot 62
22 x 61' 4 story walk-up old law tenement

Owned by 300 Realty Corp., 608 E 11 St., NYC
Contracts signed by Harry J. Shapolsky, Pres. ('66/67)
Pearl Shapolsky, Pres. ('64/65)
Donald Sherman, Vicepresident ('71)
Principal Harry J. Shapolsky (according to Real Estate
Directory of Manhattan)
Acquired 10-31-1960 through foreclosure
from 25-25 Rutgers St. Corp. et al, defendants
No mortgage (1971)
Assessed land value \$6 000.- , total \$10 000.- (1971)



110-12 St. Marks Place
Block 435 Lot 19
38 x 96' 6 story walk-up new law apt. bldg., stores

Owned by 419 Tenth Corp., 608 E 11 St., NYC
Contracts signed by Sam Kirschenbaum, Pres. ('52/7/9)
Rae Kirschenbaum, Pres. ('59)
Harry J. Shapolsky, Sec. ('57)
Principal Sam Kirschenbaum (according to Real Estate
Directory of Manhattan)
Acquired 4-30-1952 from Dora Realty Corp.,
110 St. Marks Place, NYC, Bertha Noshitsky, President
Assessed land value \$18 500.- , total \$46 000.- (1971)

Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971, détail (ci-dessous, texte correspondant à la photo de droite)

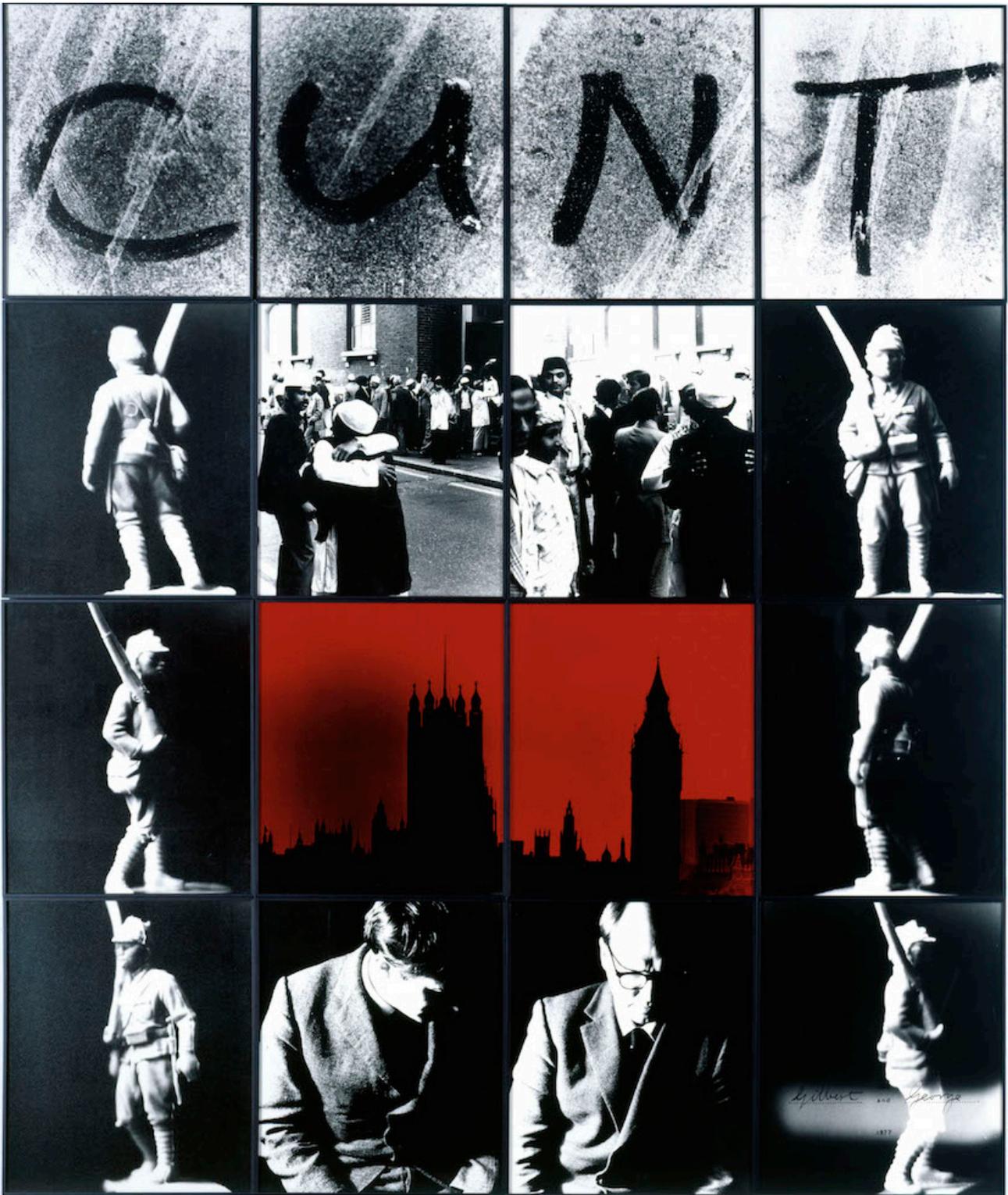
110-12 St. Marks Place
Block 435 Lot 19
38 x 96' 6 story walk-up new law apt. bldg., stores

Owned by 419 Tenth Corp., 608 E 11 St., NYC
Contracts signed by Sam Kirschenbaum, Pres. ('52/7/9)
Rae Kirschenbaum, Pres. ('59)
Harry J. Shapolsky, Sec. ('57)
Principal Sam Kirschenbaum (according to Real Estate
Directory of Manhattan)

Acquired 4-30-1952 from Dora Realty Corp.,
110 St. Marks Place, NYC, Bertha Noshitsky, President
Assessed land value \$18 500.- , total \$46 000.- (1971)



Susan Hiller, *Dedicated to the unknown artists*, 1972-1976, installation de 305 cartes postales, schémas, cartes, livre, dossier, montés sur 15 panneaux de 66x104.8 cm, détails de l'œuvre



Gilbert & George, *Cunt*, 1977, panneau de 16 photos argentiques n/b avec rehauts de couleur, encadrées, 241x201 cm

Œuvre présentée dans l'exposition *Un certain art anglais. Sélection d'artistes britanniques 1970-1979*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 19.1. – 12.3.1979 ; curatrice : Suzanne Pagé, assistée de Michael Compton, Richard Cork, Sandy Nairne et Muriel Wilson ; artistes : Artists' Placement Group, Art & Language, Kevin Atherton, Conrad Atkinson, Stuart Brisley, Stephen Buckley, Victor Burgin, Marc Chaimowicz, Alan Charlton, Michael Craig-Martin, Phillippa Ecobichon, Hamish Fulton, Gilbert & George, Tim Head, Nick Hedges, John Hilliard, Alexis Hunter, Mary Kelly, Richard Long, Bruce McLean, Glen Onwin, Simon Read, John Stezaker, David Tremlett, Paul Waplington et Stephen Willats



Tim Head, *Still Life*, 1978, installation mixed media avec projection diapositive, 250x300 cm



Victor Burgin, *Nuclear Power*, de la série *U.S. 77*, 1977, tirage photographique avec texte, 30.5x45.8 cm
 Œuvres présentées dans l'exposition *Un certain art anglais*, Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1979



Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-1979, 10 photos n/b, 15x10 cm chaque, 15 formes en chewing-gum encadrées. Cette œuvre résulte d'une performance pendant laquelle l'assistance était invitée à mâcher des chewing-gums



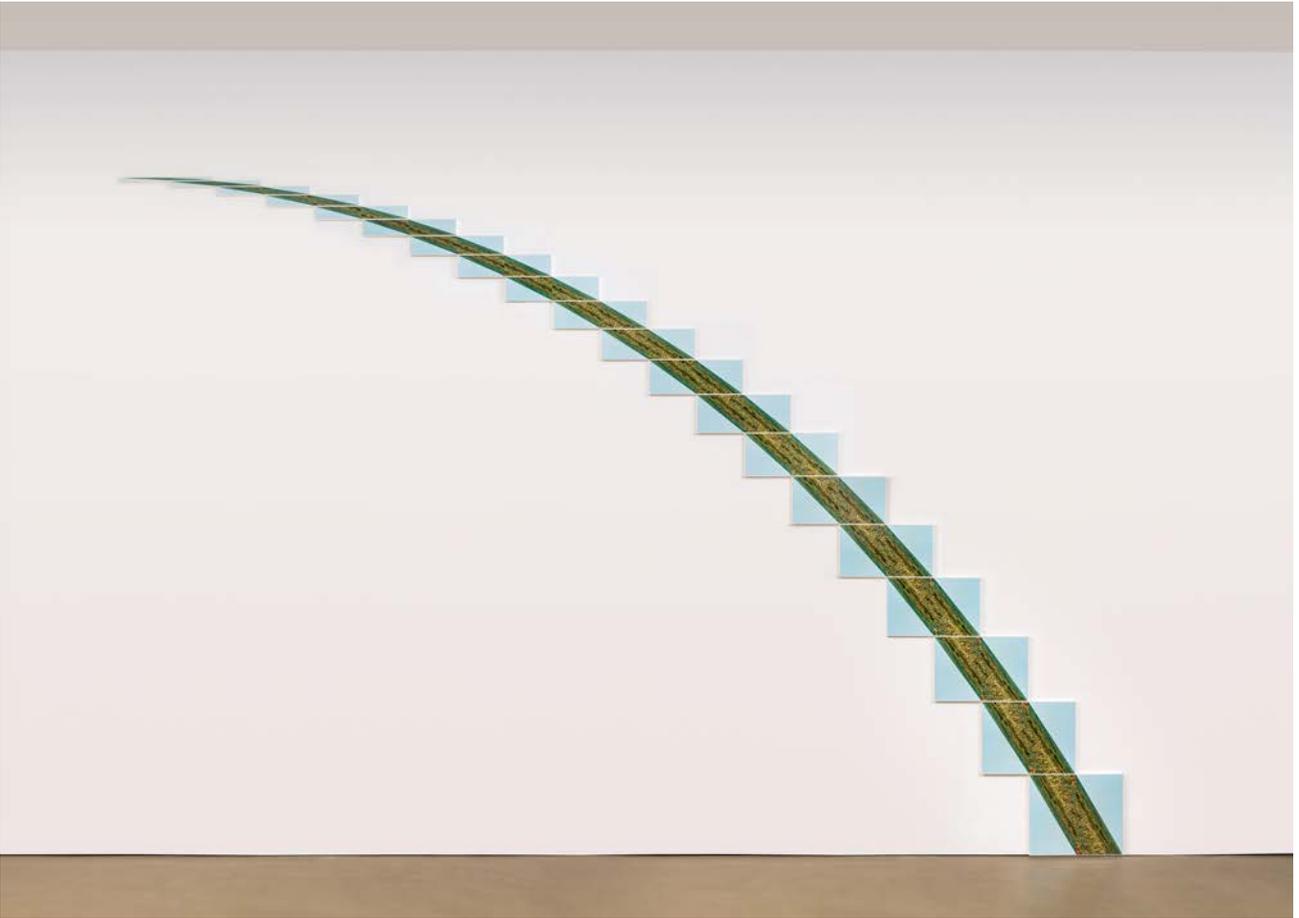
Joseph Beuys, *Enterprise 18.11.72, 18:5:16 Uhr*, 1973, zinc, tirage argentique, appareil photo, feutre, 40.9x30.5x15.5 cm
La photographie de Michael Ruetz montre la famille Beuys regardant la série TV de science-fiction *Enterprise*.



George Blakely, *A cubic foot of photographs*, 1978, collage de photos couleurs, 30.5x30.5x30.5 cm

" Une grande partie du travail de Blakely porte sur les conventions de la photographie populaire considérée à la fois comme type d'images et comme pratique sociale. Bien que toutes différentes, les images constituant cette sculpture relèvent du même genre. L'œuvre est donc reproductible en tant qu'idée mais pas dans le détail. Ainsi empilées en bloc compact, ces photographies inaccessibles rappellent certaines œuvres d'artistes minimalistes travaillant avec des matériaux et des systèmes de fabrication standard. Ici, la photographie de type familial est assimilée à un produit industriel anonyme. "

David Company, *Art et photographie*, Paris, Phaidon, coll. Thèmes et Mouvements, 2005, p.55



Jan Dibbets, *Comet Land 3°-60° Sky-Land-Sky*, 1973, c-prints, retirés en 2007, 450x600 cm



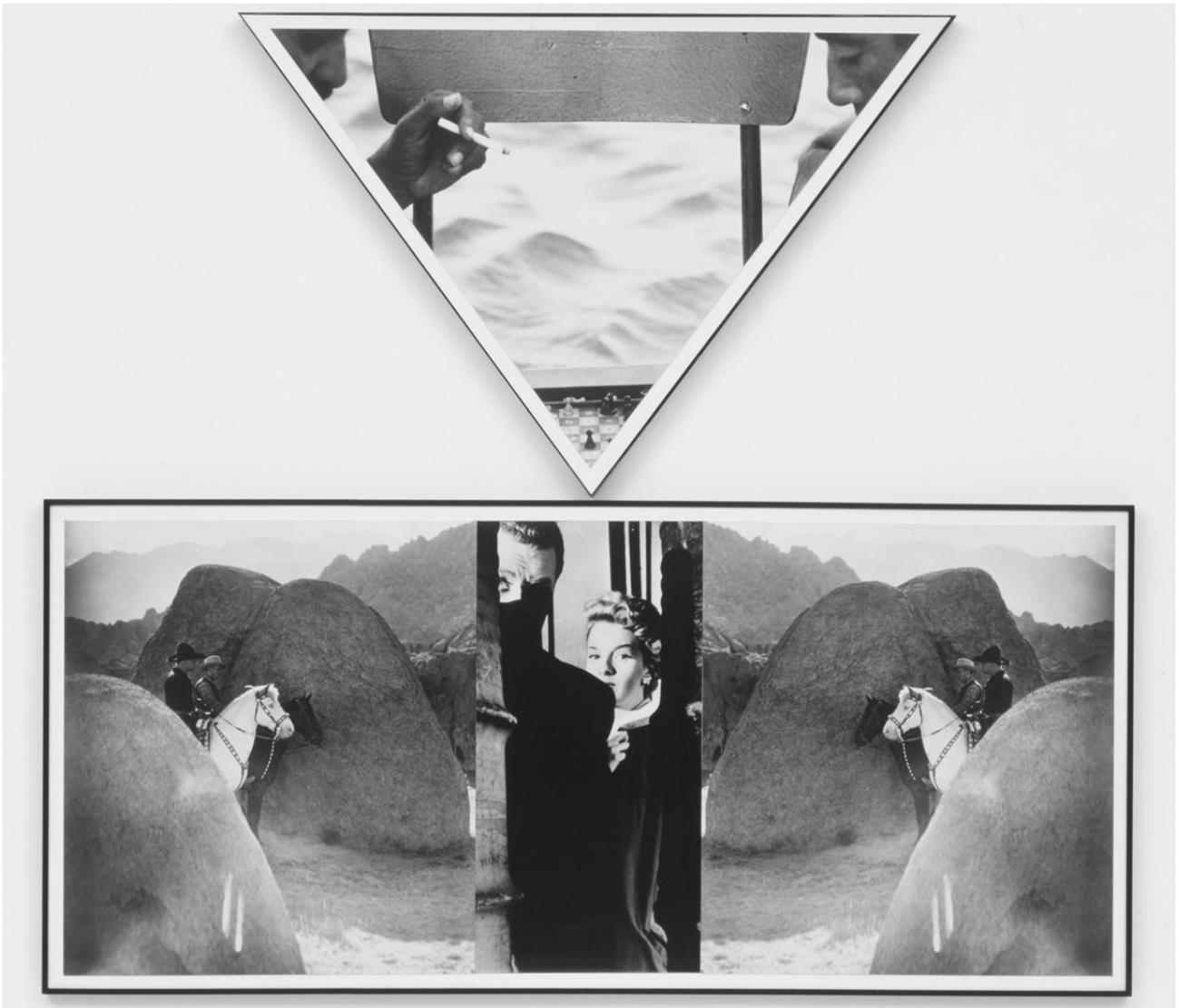
Jan Dibbets, *Octagon Triptych*, 1982, c-prints collés sur papier, crayon, aquarelle, 3x185x185 cm



Jan Dibbets, *Four Courts, Dublin*, 1983, c-prints collés sur papier, crayon, papier, 72x79 cm, EA



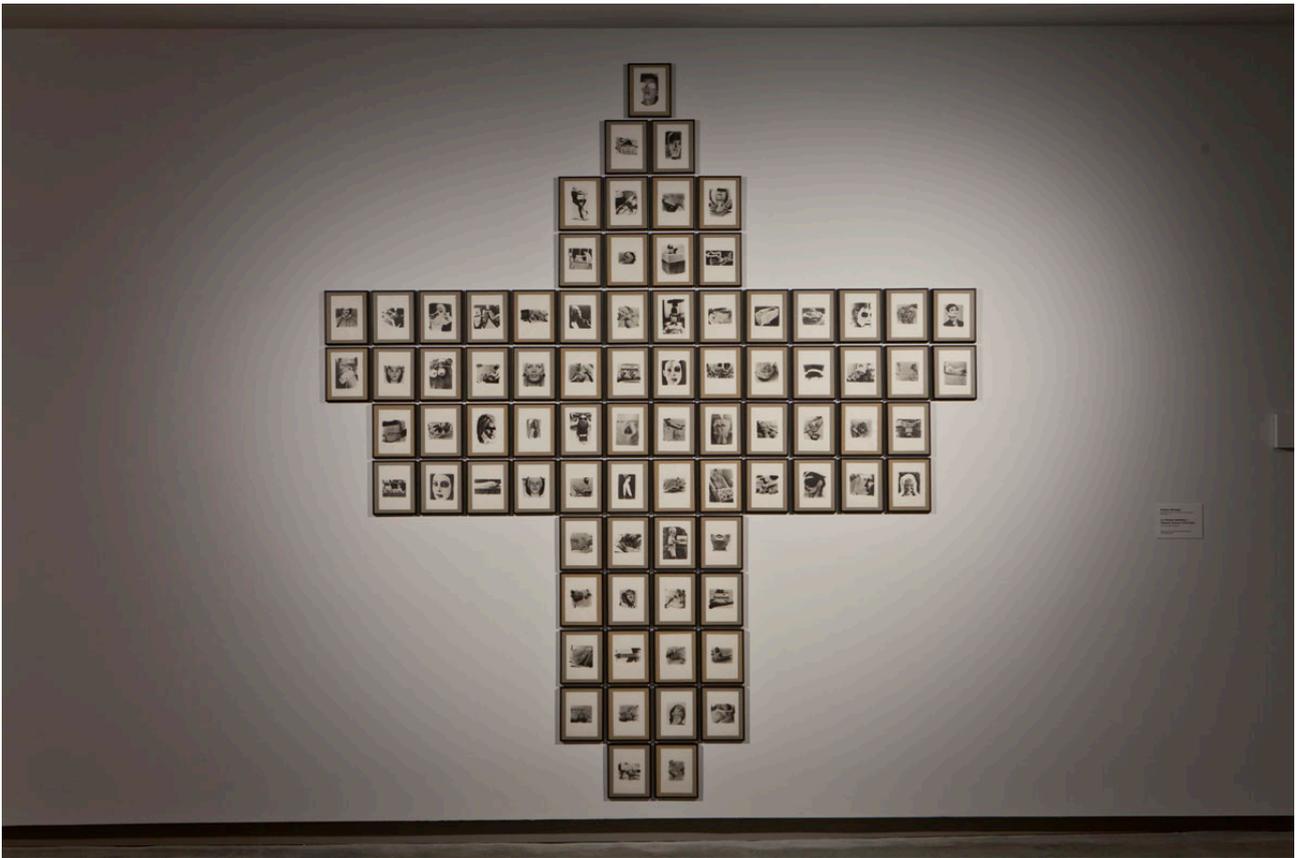
Jan Dibbets, *Sea – Horizon 0° - 135°*, 1972, c-prints sur aluminium, 10x60x60 cm



John Baldessari, *Black and White Decision*, 1984, 4 tirages gélatino-argentiques montés sur carton, 162.6x184.8 cm



John Baldessari, *Hope (Blue) Supported by a Bed of Oranges (Life): Amid a Context of Allusions*, 1991, 11 panneaux avec photographies, teinture à l'huile, peinture vinyl et acrylique, 101x381 cm



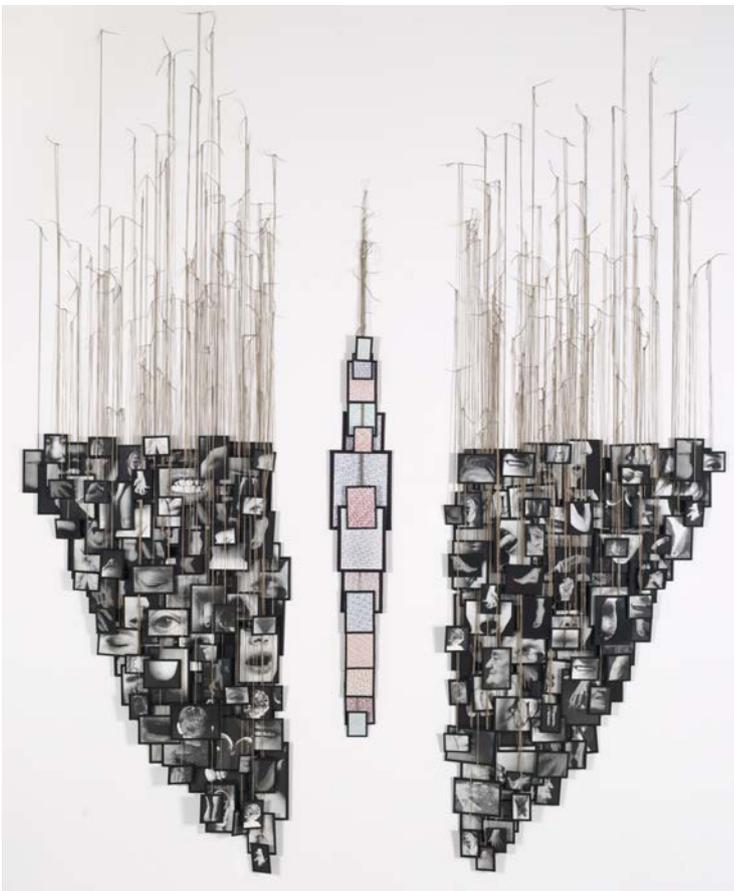
Annette Messager, *Les tortures volontaires*, Album-collection n°18, 1972, tirages argentiques encadrés ; photo : Alex Davies



Annette Messager, *Les tortures volontaires*, Album-collection n°18, 1972, tirages argentiques, détail ; photo : Alex Davies



Annette Messager, *Les tortures volontaires*, Album-collection n°18, 1972 – 1991, 85 tirages argentiques encadrés



Annette Messager, *Mes vœux*, 1988-1990, tirages gélatino-argentiques et textes au crayon encadrés, ficelles

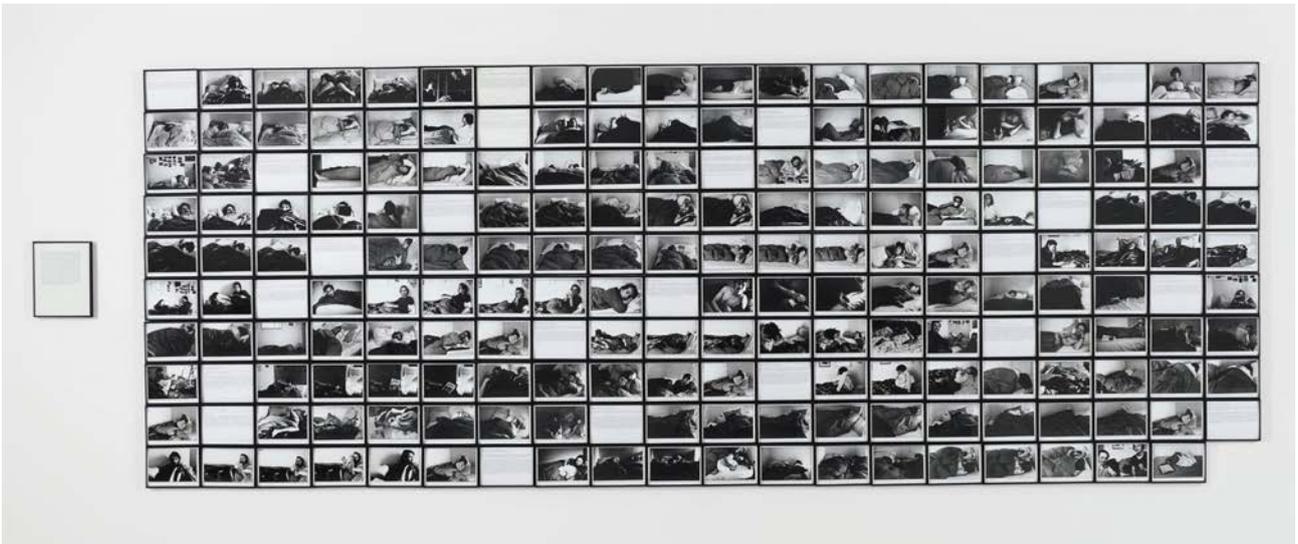


Annette Messager, *Mes vœux*, 1988-1991, installation murale, textes et épreuves gélatino-argentiques encadrées sous verre, suspendues au mur par de longues ficelles, hauteur : 356 cm, diamètre : 200 cm, détail (voir l'œuvre à la page suivante)

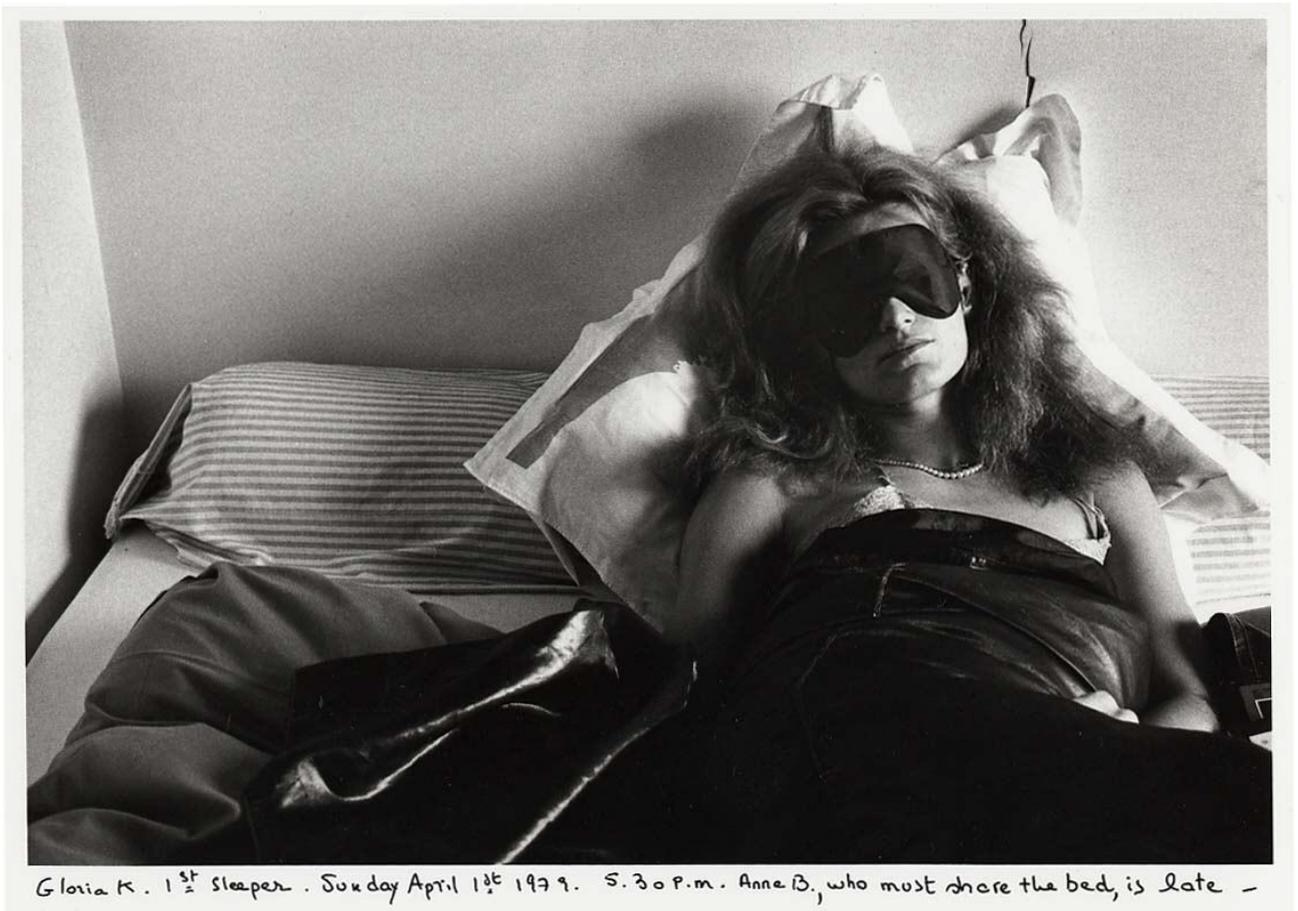
" Avec cette œuvre, composée de dizaines de photographies de détails de corps, Annette Messager met en scène une identité fragmentée, qui se décompose et se recompose comme les éclats d'un kaléidoscope. Bien qu'elle fasse référence au vocabulaire du minimalisme, par la forme simple dans laquelle s'inscrit cet ensemble comme par le choix du noir et blanc, l'image qui en résulte, comme suspendue par une multitude de longues ficelles apparentes, rappelle plutôt les ex-voto. L'artiste a souvent puisé son inspiration dans les pratiques de dévotion populaire qui ornent les églises de compositions baroques et hybrides. La série *Mes Vœux*, qu'elle développe à partir de la fin des années 1980, incorpore cette référence à une réflexion plus vaste sur le corps, la sexualité, l'identité. En mélangeant des détails, souvent récurrents, prélevés sur des corps des deux sexes et de tous âges, Annette Messager questionne les fondements anthropologiques de la représentation, à la lumière des interrogations sur l'homme produites par l'histoire contemporaine comme par la psychanalyse. Sous le dehors objectif des prises de vues photographiques, c'est à un dispositif fictionnel qu'elle confronte le spectateur, une histoire de corps nourrie des observations comme des obsessions de l'artiste. Le regardeur se trouve happé par ce reflet démultiplié de lui-même, qu'accentue la grande dimension d'une installation dont la présence physique, quasi sculpturale, n'est perceptible que dans le corps à corps de cette confrontation directe. "

Catherine Grenier, *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, cat. expo.*, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007, en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cxxkL5>





Sophie Calle, *Les dormeurs*, 1979, 23 séries de 5 à 12 images formant un total de 176 photographies n/b, 23 textes encadrés individuellement, chacun 15.2x20.3 cm, 1 texte 28x21.7 cm, un manuscrit de 90 pages, chacune environ 29.8x21.2 cm



Sophie Calle, *Les dormeurs / The Sleepers*. Gloria K. 1st Sleeper, 1979, photographie n/b, 15.2x20.3 cm



Sophie Calle, *Les dormeurs. Patrick X.*, 1979, 8 photographies n/b et texte encadrés individuellement, chacun 15.2x20.3 cm



Sophie Calle, *Les dormeurs. Bob Garison, 3^{ème} dormeur*, 1979, 9 photographies n/b et texte encadrés individuellement, chacun 15.2x20.3 cm. Texte :

" Bob Garison, 3^{ème} dormeur.

Je ne le connais pas. Je lui téléphone de la part d'une amie commune. Il hésite. Il désire savoir si j'ai une baignoire. Ma réponse positive provoque son acceptation. Il accepte de venir le lundi 2 avril de 1 heure à 10 heures.

Il prend la relève de Glòria K. et de Anne B. Il attend que les 2 femmes quittent la chambre pour s'y installer. Lui répugne de se mettre au lit, il retarde ce moment. Je le laisse agir à sa guise. Comment lui expliquer la nécessité d'un rituel qu'il désire ignorer. Il prend un bain, laisse ses vêtements traîner sur le sol. À 2 heures il gagne enfin le lit. Il ne change pas les draps. Il répond à mes questions. À 2 heures 30 je le quitte. Durant son sommeil il bouge peu. Ma présence ne semble pas le gêner. À 10 heures je le réveille en prenant une photo. Pour son petit déjeuner je lui sers un café. J'ai oublié le pain au chocolat qu'il avait demandé. La jeune femme qui devait prendre la relève ne se présentant pas, il se lève sans l'attendre et laisse un lit vide. "



Sophie Calle, *Les Aveugles*, 1986, exposition *Modus Vivendi*, Virreina Centre de l'Imatge, Barcelone, 3.3.3 - 7.6.2015



Sophie Calle, *Les Aveugles*, 1986, exposition à la Fred Hoffman Gallery, Santa Monica, 1989



Sophie Calle, *Les Aveugles. Chez moi*, 1986, photo n/b, 41x31.5 cm, texte, 40x80 cm, 2 photos couleur, 80x56 cm, tous encadrés, tablette. Texte :

" Chez moi, c'est beau. J'ai tout décoré seule. J'ai choisi les lampes, la moquette, les tableaux, les objets, les miroirs, les plantes. J'ai pensé la place des meubles. J'ai souhaité un plafond bleu dans ma chambre : c'est plus intime, plus chaud. Je l'ai assorti à la moquette. Il n'y a que sur les couleurs que j'ai demandé conseil, j'avais peur de faire des fautes de goût. "

Avant la " forme tableau ". Le grand format photographique dans *Signs of Life* (1976)

L'exposition *Signs of Life : Symbols in the American City*, Washington D.C., 1976

" Depuis les années 1980, l'agrandissement des formats en photographie a été fortement associé à l'accession du médium à la reconnaissance artistique et à une forme contemporaine du tableau. Cette identification de la grande taille à un supplément d'art n'est pas sans paradoxe. Pendant un demi-siècle, le tirage géant a précisément représenté le contraire de l'art – une image faite pour la communication de masse, aussi immédiate qu'éphémère, moins une œuvre d'auteur qu'une production collective sans valeur marchande ou symbolique propre. À la fin des années 1970 encore, quand certains artistes, photographes ou architectes recommencent à s'intéresser à lui, c'est précisément comme émanation des *mass media*, de la publicité ou de la décoration commerciale, avant que l'entrée même de ces formes médiatiques dans le champ artistique ne les transforme en attributs du tableau. L'exposition *Signs of Life* à Washington en 1976, collaboration des architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour avec le photographe Stephen Shore, constitue un exemple significatif d'un tel déplacement. "

Robert Venturi, Denise Scott Brown et Stephen Shore

" J'aimerais illustrer cela à travers un seul exemple, qui ne peut évidemment prétendre avoir valeur de démonstration générale, mais qui me semble un indice significatif dans la mesure où il engage la collaboration de l'un des photographes majeurs de cette génération, Stephen Shore, avec les plus célèbres apologues d'une culture de masse et d'un environnement ordinaire marqué par le commerce et la publicité, les architectes Robert Venturi et Denise Scott Brown.

Cette collaboration a lieu à l'occasion d'une exposition thématique organisée par le bureau Venturi et Scott Brown (il s'appelle alors Venturi and Rauch) sur l'environnement ordinaire, urbain et suburbain, des États-Unis : l'exposition *Signs of Life : Symbols in the American City*. Elle se tient à la Renwick Gallery à Washington, en face de la Maison Blanche, du 26 février au 30 septembre 1976, dans le cadre d'une commande passée par la Smithsonian Institution à l'occasion du Bicentenaire de l'Indépendance des États-Unis. Cet anniversaire est important en ce qu'il va marquer la reconnaissance institutionnelle de formes et de positions esthétiques qui s'étaient jusque-là plutôt nourries de modèles extra-artistiques et de culture populaire, et qui deviennent soudain les véhicules officiellement acceptés de la représentation nationale. C'est vrai en photographie pour le grand projet *The American Monument* de Lee Friedlander⁹ ; ça l'est plus encore en architecture avec cette commande passée à un bureau très controversé, pourfendeur d'un certain bon goût architectural moderne, et plus particulièrement de l'architecture publique et gouvernementale contemporaine, et que l'on charge désormais de la célébration officielle du paysage bâti de la nation.

Quatre ans plus tôt, en 1972, Venturi et Scott Brown, avec leur collaborateur Steven Izenour, qui sera la véritable cheville ouvrière de *Signs of Life*, ont publié *Learning from Las Vegas*, un pamphlet en forme de recherche académique sur l'urbanisme de la ville du jeu. [...] Leur ouvrage ne va pas manquer d'attirer l'attention du milieu photographique : dans les années 1970, Venturi et Scott Brown sont souvent évoqués dans les textes sur les photographes de la mouvance des « Nouveaux Topographes » et, de façon significative, c'est un éditeur spécialisé dans la photographie, Aperture, qui décroche le contrat pour le catalogue de *Signs of Life*¹¹.

L'exposition étend l'étude de l'espace ordinaire à l'ensemble de l'environnement urbain et suburbain américain, qu'il soit commercial ou résidentiel, et offre à nouveau une large place à la photographie. Plusieurs milliers de clichés (les chiffres oscillent entre 4000 et 7000) emplissent la Renwick Gallery, cette profusion ayant charge d'exprimer la richesse des formes symboliques développée en dehors du contrôle des architectes professionnels et d'incarner l'attitude de tolérance réclamée face à elles, le refus de tout jugement esthétique ou moral *a priori*. À ces images en très grand nombre accumulées par le bureau au fil des ans, Venturi et Scott Brown n'en ajoutent pas moins des œuvres plus choisies, commandées spécifiquement à un jeune photographe de vingt-neuf ans, Stephen Shore. C'est Steven Izenour qui a découvert son travail à la Light Gallery de New York¹² et y a reconnu immédiatement une proximité d'intérêt et d'attitude, dans le goût pour l'environnement de bord de route le plus ordinaire comme dans la neutralité apparente de sa description. Au printemps 1975, on lui passe commande d'une série pour l'exposition, série que Shore réalise lors d'un long voyage à travers le pays pendant les mois d'été. Certaines de ses images les plus célèbres naissent pendant ce voyage et peuvent donc être lues autant comme des éléments de théorie architecturale que comme des œuvres photographiques autonomes. "

Entre page de journal et panneau d'affichage : l'image rétroéclairée

" L'exposition leur réserve une place de choix. C'est l'une d'entre elles qui orne le carton d'invitation, une autre encore l'affiche, et elles se retrouvent en plusieurs endroits du parcours, mises en jeu de façon très variée. Dès l'entrée, dans une sorte de prologue à *Signs of Life* proprement dit, un accrochage assez conventionnel d'une quinzaine de tirages de format moyen compose une manière d'exposition personnelle, la première de cette importance pour le photographe, quelques mois avant le fameux *one-man show* du MoMA qui le lancera définitivement¹³ (sept images de *Signs of Life* s'y retrouveront d'ailleurs). Après cet accrochage respectant parfaitement les codes de la photographie d'art, Shore accepte néanmoins de plier ses clichés à des formes d'exhibition étrangères aux habitudes des beaux-arts, détournant bien plutôt des pratiques commerciales ou publicitaires, que ce soit l'usage exclusif de la couleur – c'est là son propre parti pris –, le tirage rétroéclairé ou l'agrandissement géant, soit les formes mêmes qui, une fois entrées au musée, ne tarderont pas à accompagner la marche triomphale de la photographie dans le monde de l'art.

L'exposition se divise en trois parties – "The Home", "The Strip", "The Street" (La Maison, La Rue commerçante, La Rue) –, qui chacune met en jeu une forme spécifique de la photographie de grand format. "The Strip" fait la part belle à l'image rétroéclairée. La salle est saturée de publicités géantes et d'enseignes lumineuses, au milieu desquelles un large panneau biface luminescent accueille le matériel documentaire, textuel et photographique. Le présentoir se donne comme une caricature de panneau publicitaire de bord de route américain, dont il reprend, en les exagérant, les traits distinctifs : le simulacre de cadre de tableau, la barrière ajourée en dessous, ainsi que le caractère lumineux de l'image. Selon Venturi et Scott Brown, l'idée était de croiser le modèle du *billboard*, cette image faite pour la perception distante, fugitive et distraite de l'automobiliste, avec celui du journal, soit d'une densité « grouillante » d'informations¹⁴. Le musée d'art se voit ainsi envahi par deux régimes différents mais solidaires de l'efficacité médiatique : le principe de rapidité distraite du panneau publicitaire et celui d'extrême concentration informationnelle du journal, deux modèles opposés à la contemplation esthétique, ne serait-ce que dans la distance exigée du spectateur à l'image, trop lointaine ou trop proche. "

Dioramas de l'ordinaire

" Mais c'est dans la partie "The Home" que les images de Stephen Shore vont être les plus remarquées, comme l'est le chapitre lui-même, sur lequel va se concentrer l'essentiel des très vifs débats suscités par l'exposition. Ici, le jeu proposé entre environnement ordinaire et musée d'art est un peu différent : il ne s'agit pas de reprendre les dispositifs visuels propres à l'espace commercial, mais de confronter au contraire les objets de la vie courante aux formules les plus traditionnelles de la présentation muséale, telles que codifiées depuis le 19^e siècle, en particulier le principe de la *period room*, c'est-à-dire la salle d'époque reconstituée, et celui du diorama peint.

Concrètement, l'idée est de reconstituer trois intérieurs contemporains-types tout à fait banals, tels qu'on les trouverait dans une maison contiguë populaire, un pavillon suburbain de la classe moyenne et une villa individuelle. À chaque fois, le public fait face à une salle de séjour entièrement meublée, jusqu'à la télévision allumée, simulacre perturbé toutefois par la présence de bulles de bandes dessinées géantes qui rappellent nommément l'origine stylistique des modèles accumulés. Selon ce principe, les spectateurs retrouveraient ainsi au musée l'environnement même qu'ils auraient laissé chez eux, mais soumis tout à coup, par la grâce de ce transfert, à la curiosité, l'émerveillement ou le dépaysement que les *period rooms* entendaient éveiller face aux salles historiques et aux lieux d'importance. L'ordinaire est à la fois reproduit dans sa banalité et exhibé comme objet d'intérêt.

Le dispositif ne va pas manquer de provoquer de violentes discussions quant aux intentions des architectes. [...] Or, cette incertitude fondamentale entre citation neutre, glorification et sarcasme n'est pas sans marquer également l'usage du grand format photographique dans cette même section. À chaque salle de séjour correspond en effet un second box reconstituant cette fois ce qui serait l'espace extérieur de la maison, dans une même logique du simulacre et du trompe-l'œil, mais reportée sur l'image bidimensionnelle. De la tradition des *period rooms*, on passe à celle des dioramas peints, qui servaient de fond aux reconstitutions de scènes naturelles ou historiques dans les musées du 19^e siècle, sinon que ce diorama est désormais photographique. C'est Stephen Shore qui fournit tous les motifs, avec pour chacun des box une ou deux vues frontales de façades, couplées à une rue en perspective, le tout oscillant entre création d'un espace illusionniste cohérent et autonomie des images individuelles. "

Les agrandissements monumentaux ou "peintures architecturales"

" On retrouve aussi les bulles de bande dessinée, dont Shore accepte sans la moindre réticence de voir ses images affublées, participant même à leur accrochage. Dans une interview au *New Yorker*, il exprime son adhésion à l'exposition, et surtout son enthousiasme pour le grand format utilisé ici, qu'il n'avait jamais pratiqué jusqu'alors, et pour la nouvelle technique permettant des agrandissements géants d'une telle qualité¹⁵. Il s'agit en l'occurrence d'un procédé japonais baptisé NECO (Nippon Enlarging Colour Inc.), distribué depuis peu aux États-Unis par la firme 3M sous le nom d'*Architectural Paintings* – des « peintures architecturales » : un système extrêmement coûteux (c'est le deuxième plus gros poste budgétaire de l'exposition), où une diapositive est scannée, puis traitée par un ordinateur qui pilote une imprimante, non pas à jet d'encre, mais à peinture, permettant des nuances de grande qualité, ainsi qu'une stabilité et un piqué inégalables, avec une absence complète de grains (l'argument publicitaire majeur, relayé par Shore et Izenour, est que la netteté augmente même avec la taille). Le procédé avait été développé prioritairement pour les stands de foires ou de Salons, ainsi que pour l'accrochage urbain de très grande dimension [...] Comme pour le reste de l'exposition, il s'agit de faire entrer au musée une image émanant de la rue commerçante, image de mauvaise réputation incarnant dans sa technique même l'ordinaire décoratif et le goût populaire.

Signs of Life constitue effectivement la première incursion des *Architectural Paintings* dans le champ muséal ou culturel, déplacement qui va provoquer de vives réactions. D'un côté, certaines voix en dénoncent le kitsch. [...] D'un autre côté cependant, l'insertion de ces images géantes dans l'espace muséal ne va pas manquer de les transfigurer en possibles objets d'admiration. [...]

Au bout du compte, Venturi, Scott Brown et Izenour se retrouvent avec une photographie de grand format qui, dans un même élan, peut être revendiquée comme émanation de la rue, d'une culture populaire ou médiatique brandie contre l'autarcie des beaux-arts et de l'architecture légitime, et conquérir pourtant cette reconnaissance artistique que l'on prétend attaquer. La photographie de grand format peut sans contradiction apparente offrir plus d'ordinaire et plus d'art, être tout à la fois papier peint et œuvre monumentale, *billboard* et tableau."

La forme tableau

" Le tableau, c'est précisément l'autre et dernier usage fait de la technique NECO dans *Signs of Life*. Dans la troisième partie de l'exposition, "The Street", consacrée à la rue traditionnelle de centre-ville, on retrouve une demi-douzaine d'*Architectural Paintings*, mais ces images sont cette fois présentées comme autant d'objets autonomes, accrochées en rangs serrés sur le mur comme l'aurait proposé un Salon du 19^e siècle. Dans ce simulacre d'exposition de tableaux académiques, un agrandissement de Stephen Shore trône au sommet d'un des murs comme l'aurait fait jadis une peinture d'histoire. En bref, entre son premier et son dernier chapitre, *Signs of Life* réalise dans le cours même de la visite la transfiguration du *billboard* en tableau.

Dans les mois et les années qui suivent, d'autres artistes ou photographes vont s'emparer du grand format. Dès 1977 a lieu à New York une série d'expositions collectives qui célèbrent le retour de l'art américain à l'image et thématisent sa confrontation aux médias, autour d'artistes qui ne tarderont pas à passer au tirage de grand format, à l'instar de Barbara Kruger, Cindy Sherman ou Richard Prince²¹. En 1978, Jeff Wall expose dans une vitrine de galerie de Vancouver sa première œuvre de grand format, référence explicite aux *billboards* lumineux de la ville²². Dans tous les cas, leur geste n'est pas sans rappeler celui de Venturi, Scott Brown et Izenour : il s'agit, sur le mode de la citation, de s'emparer des techniques de la publicité, de l'image commerciale et des médias pour leur confronter un monde de l'art dont on entend rediscuter l'autonomie. On n'est pas loin non plus du principe du ready-made : se saisir d'un objet de la rue pour le transformer en œuvre d'art par son simple transfert dans un cadre artistique. Mais c'est désormais une sorte de ready-made à l'envers, qui, parce qu'il porte d'emblée sur des images, retourne le geste anti-pictural de Duchamp et finit par reconstruire le tableau à partir de ce qui en était le contraire²³.

Ce mouvement de la publicité vers l'art est, depuis lors, au cœur de l'avènement de la photographie. Avec le triomphe de l'école de Düsseldorf à la fin des années 1980, on retrouvera d'ailleurs un processus assez semblable à celui connu par le procédé NECO dix ans plus tôt. Il s'agira cette fois de la technique Diasec, cette méthode mise au point elle aussi au début des années 1970 pour permettre de contrecoller directement la surface avant d'un tirage sur du plexiglas.

Alors qu'elle avait été développée en direction de la publicité et des foires, elle sera soudainement découverte par des photographes ambitieux, qui réorienteront sa diffusion vers le marché imprévu de l'art contemporain. D'une certaine façon, là encore, leurs tableaux monumentaux et éclatants comme du verre ne cesseront de contenir, dans l'histoire de leur technique et dans leur matérialité même, ce qui fondamentalement en menace le statut : la communication médiatique et la publicité. "

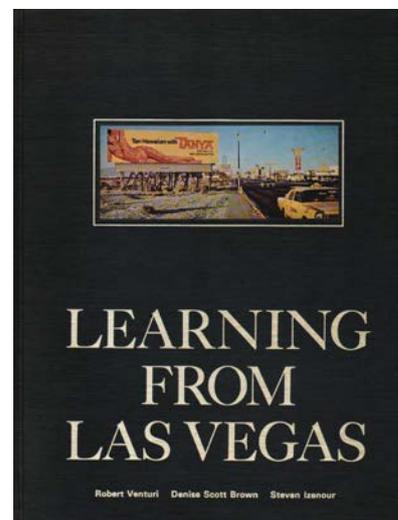
Olivier Lugon

" Avant la « forme tableau ». Le grand format photographique dans l'exposition *Signs of Life* (1976) ", *Études photographiques*, n°25, mai 2010, p.6-28, citations : p.245 (résumé), p.12-13 ; en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3039>

9. Un autre projet photographique de grande envergure lié au Bicentenaire est la colossale documentation des tribunaux de comtés (les *county court houses*), lancée par Phyllis Lambert et Richard Pare, financée par Seagram, et à laquelle Stephen Shore participe également, aux côtés d'une vingtaine de photographes, parmi lesquels Lewis Baltz, Frank Gohlke, Nicholas Nixon. Tous participent, avec Shore, à la fameuse exposition *New Topographics* de la George Eastman House de Rochester à la fin 1975.
11. C'est Michael Hoffman, directeur de la revue et de la maison d'édition Aperture qui, en 1974, sollicite Venturi et Scott Brown, d'abord dans l'idée de leur confier la direction d'un numéro de la revue sur la photographie et l'architecture, dans l'esprit de *Learning from Las Vegas*. Le grand projet de livre *Signs of Life*, qui en résulte et qui aurait reproduit plus de deux cents photographies, ne verra finalement jamais le jour. Le « catalogue » de l'exposition se réduira à un fascicule d'une vingtaine de pages, publié à la fois comme brochure autonome et comme cahier du numéro 77 d'*Aperture*, dans lequel les images de Stephen Shore, qui dominent l'ensemble, John Baeder, Deborah Marum et Venturi & Rauch sont mises en pages comme dans tout autre portfolio de la revue. Le même dossier a ainsi pu servir, sans la moindre transformation, de manifeste d'architecture et de monographie photographique.
12. On ne sait si Izenour a découvert la première série couleur de Shore, *American Surfaces*, qui reprenait jusque dans son mode d'exposition les codes de la photographie d'amateurs la plus ordinaire, avec de simples tirages d'échoppe Kodak punaisés au mur, ou déjà les premières œuvres plus élaborées de ce qui deviendra *Uncommon Places*, réalisées à la chambre, où l'esthétique de l'ordinaire croise une rigueur formelle propre au tableau, dans la tradition d'Edward Hopper notamment.
13. Sur l'exposition du MoMA, voir Nathalie Boulouch, "Les passeurs de couleur. 1976 et ses suites", *Études photographiques*, n°21, décembre 2007, p. 106-121.
14. Robert Venturi, "Architecture as Sign in the Work of VSBA", in R. Venturi et Denise Scott Brown, *Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time*, Cambridge, Mass. / Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2004, p. 46 ; entretien de l'auteur avec Denise Scott Brown, Philadelphie, 24 février 2009.
15. [Anon.], "Talk of the Town: Symbols", *The New Yorker*, vol. 52, 15 mars 1976, p. 28 (Venturi Scott Brown Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania, Philadelphie).
21. Voir notamment Doug Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, cat. exp., Metropolitan Museum, New Haven / Londres, Yale University Press, 2009.
22. Voir notamment Jeff Wall, "To the Spectator" (1979) et "A Note on Movie Audience" (1984), in Theodora Vischer et Heidi Naef (dir.), *Jeff Wall. Catalogue raisonné 1978-2004*, Bâle, Schaulager / Göttingen, Steidl, 2005, p. 437-438 et 280-282, dans lesquels il articule les différents régimes de taille et de luminosité du *billboard*, du cinéma, de la télévision et de l'art. Dans ses textes plus récents, c'est désormais essentiellement en référence à la grande peinture occidentale et aux débats autour de l'art minimal qu'il discute son passage au grand format : voir par exemple "Frames of Reference" (2003), in Theodora Vischer et Heidi Naef (dir.), *Jeff Wall...*, op. cit., p. 443-447.
23. À la fin des années 1980, Jean-François Chevrier répudiera les jeux « néo-pop » d'appropriation ironique des médias, dont l'intérêt ne serait selon lui que circonstanciel, limité, voire « douteux », au profit d'une acceptation pleine et entière du régime du tableau. Voir J.-F. Chevrier et J. Lingwood, *Une autre objectivité / Another Objectivity*, op. cit., p. 30 ; J.-F. Chevrier, "Les aventures...", op. cit., p. 52-53, 78-79 ; J.-F. Chevrier et C. David, "Actualité de l'image", op. cit., p. 17-18.



Robert Venturi et Denise Scott Brown lors de leur voyage à Las Vegas, 1968



Edition originale de 1972



Stephen Shore, *El Paso Street*, El Paso, Texas, USA, 5 juillet 1975. Image du carton d'invitation de l'exposition *Signs of Life : Symbols of the American City*, Renwick Gallery, Washington DC, 1976



Denise Scott Brown, *Las Vegas style, Bob style and Magritte style, with mannerist plays of scale*, 1966



Stephen Shore, *La Brea Avenue and Beverly Boulevard*, Los Angeles, California, 21 juin 1975, épreuve ektacolor
C'est l'une des photos les plus célèbres d'*Uncommon Places*, réalisée par Shore à la chambre photographique 8x10 inch



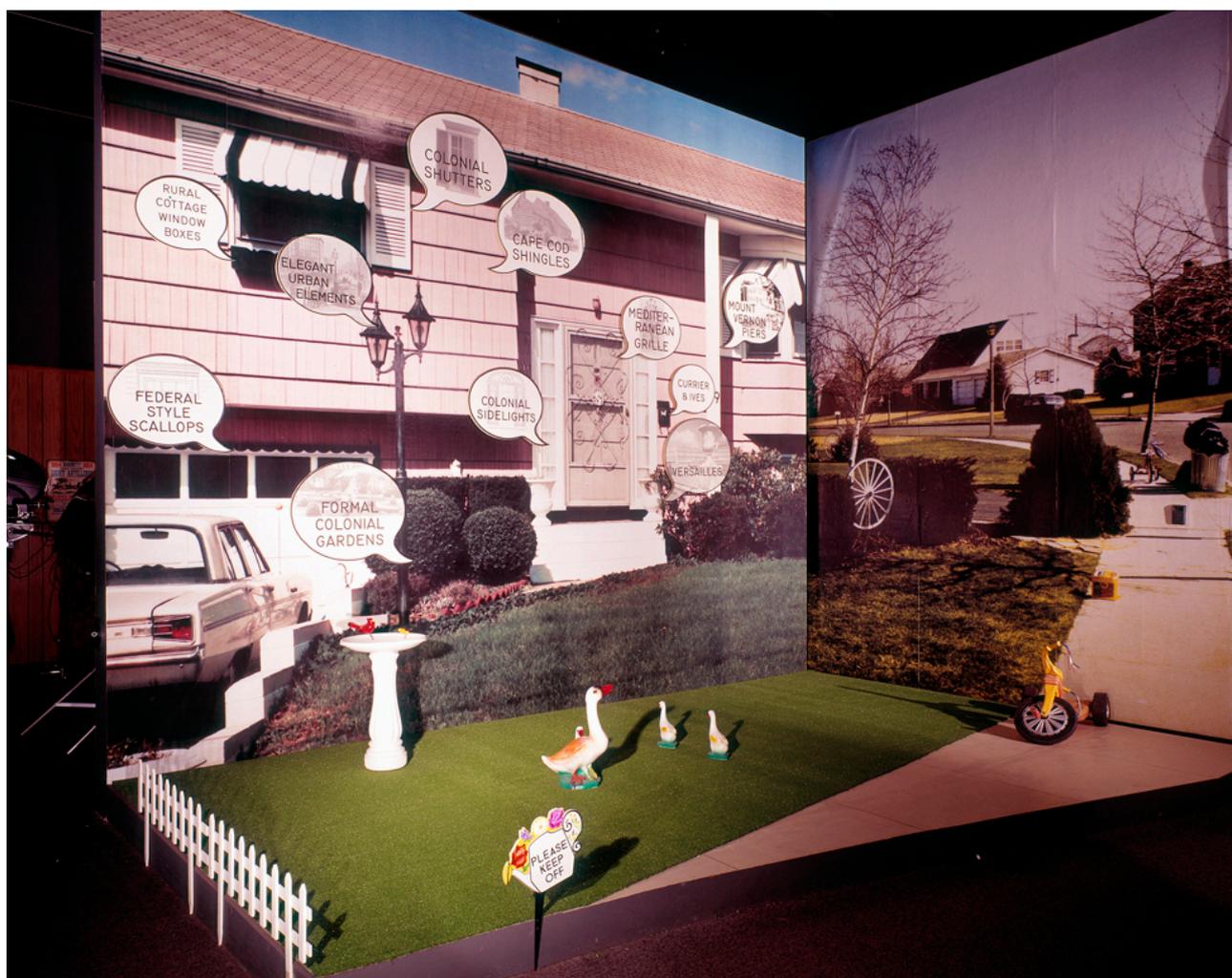
Robert Venturi, *Las Vegas style and Denise style*, 1966



Stephen Shore, *Row House Exterior*, partie 1 *The Home* de l'exposition *Signs of Life : Symbols of the American City*, Renwick Gallery, Washington DC, 1976 ; curateurs : Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, architectes ; photos : Stephen Shore, diapositive couleur



Venturi, Scott Brown and Associates, *Row House Interior*, 1976



Stephen Shore, *Suburban House Exterior*, partie 1 *The Home* de l'exposition *Signs of Life : Symbols of the American City*, Renwick Gallery, Washington DC, 1976 ; curateurs : Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, architectes ; photos : Stephen Shore, diapositive couleur



Venturi, Scott Brown and Associates, *Suburban House Exterior*, 1976



Venturi, Scott Brown and Associates, Partie 2 *The Strip*, exposition *Signs of Life : Symbols of the American City*, 1976

LEVITTOWN

Common functional alterations made to Levittown houses are conversions of garages and attics to living spaces. Most other alterations are decorative and consist of the addition of masonry or siding facades or the applique of house and yard

ornaments bought in stores. The fact that residents' alterations in general reinforce the styling of the house as acquired suggests that many Levittowners are basically happy with their houses despite what the critics say.

COLONIAL

"Two Oaks" area



JUBILEE

"Barnwood" area



LEVITTOWNER

"Stoneybrook" area



RANCHER

"Red Cedar" area



COUNTRY CLUBBER

"Perrythorpe Dale" area



In the "Barnwood" area, many of the houses were converted to two-story homes. The alterations were decorative and consisted of the addition of masonry or siding facades or the applique of house and yard ornaments bought in stores. The fact that residents' alterations in general reinforce the styling of the house as acquired suggests that many Levittowners are basically happy with their houses despite what the critics say.

Alterations were made to many of the houses in the "Stoneybrook" area. The alterations were decorative and consisted of the addition of masonry or siding facades or the applique of house and yard ornaments bought in stores. The fact that residents' alterations in general reinforce the styling of the house as acquired suggests that many Levittowners are basically happy with their houses despite what the critics say.

On the "Red Cedar" area, many of the houses were converted to two-story homes. The alterations were decorative and consisted of the addition of masonry or siding facades or the applique of house and yard ornaments bought in stores. The fact that residents' alterations in general reinforce the styling of the house as acquired suggests that many Levittowners are basically happy with their houses despite what the critics say.

Venturi, Scott Brown and Associates, Panneau d'exposition rétroéclairé, Signs of Life, 1976

THEMES & IDEALS OF THE AMERICAN SUBURB

Although the pluralism of American society is reflected in suburbia's residential symbolism, some ideals and aspirations are almost universal. These are widely expressed in most suburban (and urban)

housing, for example, a longing for the rural life or for things "natural" and a nostalgia for an earlier, simpler time. Also, some pressures behind the drive to suburbia, for example, economic forces

and developments in household appliances and leisure equipment, bear universally upon suburbanites and are reflected in their houses, as well as in developers' advertising and the mass media.

TRANSPORTATION

"The self-propelled vehicle has knit the city and country together in a way that was undreamed of fifteen years ago." (*Suburban Life Magazine* 1915)



The automobile has made possible the mass suburbanization of America.



Advertising for each type of housing is geared to the assumed aspirations of its potential buyers.

THE GOOD LIFE TECHNOLOGY

"The good life" in the suburbs includes all the modern conveniences that technology and mass production can place within the reach of suburbanites.



The gas range that washes dishes—by Modern Maid.



LEISURE-CONVIVIALITY

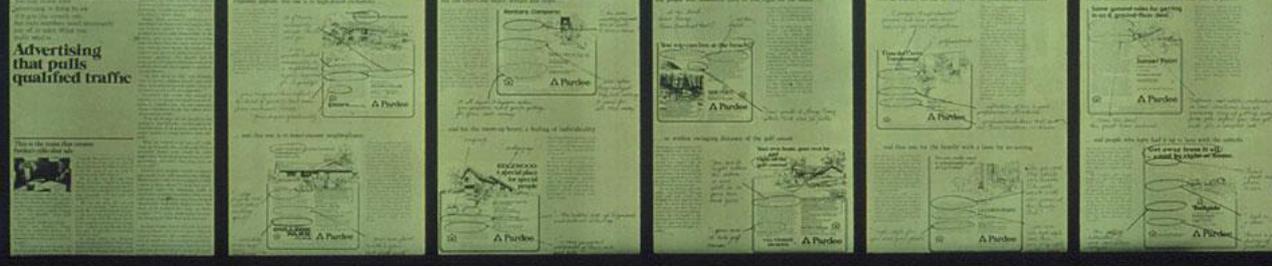


ECONOMICS

People still want to move to the suburbs, though country life exists there only in symbols.



Will you've got to do to make money to be part of a lot of these suburbanites? The '40s are with all the profits, such as...



Venturi, Scott Brown and Associates, Panneau d'exposition rétroéclairé, Signs of Life, 1976



Venturi, Scott Brown and Associates, *Entrance, exposition Signs of Life : Symbols of the American City*, 1976



Venturi, Scott Brown and Associates, partie 3 *The Street*, exposition *Signs of Life : Symbols of the American City*, 1976
En haut à droite, une photographie de Stephen Shore



Venturi, Scott Brown and Associates, partie 3 *The Street*, exposition *Signs of Life : Symbols of the American City*, 1976