

“Kodakoration”

Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900

Olivier Lugon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/730>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2005

Pagination : 182-197

ISBN : 2-911961-16-1

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Olivier Lugon, « “Kodakoration” », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/730>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

"Kodakoration"

Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900

Olivier Lugon

NOTE DE L'ÉDITEUR

Olivier Lugon est professeur à l'université de Lausanne (section histoire et esthétique du cinéma). Il a publié *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, aux éditions Macula en 2001.

- 1 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 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 xx^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.

- 2 Non seulement la photographie est un sujet d'étude déterminant pour faire l'histoire du médium exposition au xx^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.
- 3 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.
- 4 Très tôt, les photographes ont travaillé avec l'intuition de cette ductilité fondamentale de leurs tirages. Depuis la fin du xix^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.
- 5 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 xx^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 xx^e siècle, avec le pictorialisme, et celui du xxⁱe siècle, depuis les années 1980, avec l'entrée de la photographie dans le marché de l'art contemporain.

- 6 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. 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.
- 7 Pour s'en tenir à la seule sphère anglo-saxonne, deux figures peuvent servir à illustrer cette attention intense du monde photographique à la scénographie autour de 1900 : l'une est célèbre – c'est Edward Steichen –, l'autre oubliée – c'est George Walton.

George Walton

- 8 Alors qu'il a été dans les dernières années du XIX^e siècle une personnalité très connue des cercles photographiques britanniques, George Walton est absent des histoires du médium pour la simple et mauvaise raison qu'il n'est pas photographe, mais architecte et décorateur. Il constitue pourtant une figure exemplaire dans la mesure où, durant plusieurs années, de 1897 au début du XX^e siècle, il travaille presque exclusivement pour le milieu photographique : qu'un décorateur ait pu pareillement se spécialiser et gagner sa vie en mettant en scène des tirages dit assez l'importance accordée dès cette époque à la question chez les photographes.
- 9 Écossais, Walton (1867-1933) se forme à Glasgow, où il côtoie notamment Charles Rennie Mackintosh⁴. Dès ses débuts au seuil des années 1890, il se lie à plusieurs photographes, dont Craig Annan, avec lequel il entame une collaboration très serrée : Annan se charge de documenter les réalisations du décorateur, pendant que celui-ci prend en main tout ce qui concerne l'habillage de la production du photographe, aménage son atelier, installe ses expositions, dessine et produit ses cadres.
- 10 Mais c'est surtout après son déménagement à Londres en 1897 que Walton se fait un nom dans le milieu photographique, devenant pour un temps, selon une expression du périodique *Photograms of '98*, une sorte de « décorateur en chef des photographes⁵ ». Cette notoriété s'explique d'abord par son engagement, cette année-là, par Eastman Kodak pour devenir le principal architecte de la firme en Europe. La collaboration commence par la mise en scène d'une très grosse exposition sur Regent Street, qui va attirer quelque 20 000 visiteurs en trois semaines, être unanimement saluée comme un modèle du genre par la presse spécialisée et qui voyagera ensuite à New York, où c'est Stieglitz qui sera chargé de réaccrocher la section artistique agencée par Walton. La collaboration s'étend ensuite à l'aménagement de multiples magasins, salles

d'exposition et bureaux de la marque, non seulement à Londres (fig. 2), mais aussi à Bruxelles, Glasgow, Dublin, Milan, Vienne ou Moscou, pour lesquels Walton se charge de l'intégralité de la mise en forme, du dessin des meubles, des lampes ou des poignées de porte jusqu'aux papiers peints et au lettrage des façades. Le soin apporté par le nouveau géant de l'industrie photographique à ses dispositifs de présentation est très remarqué, on se met même à parler de « kodakoration⁶ », mot qui dit bien la solidarité d'un type d'images et d'un type de monstration. En 1903 encore, Hermann Muthesius, l'un des futurs fondateurs du Werkbund allemand, consacre un long article au travail de Walton pour la firme, saluant la façon dont le médium moderne par excellence aurait trouvé avec lui une forme adaptée à sa modernité (il revient en particulier sur la gestion de la lumière électrique, point effectivement fondamental des expositions photographiques de la période, qu'il resterait à examiner plus avant)⁷.

- 11 Mais c'est pour une autre manifestation que Walton va devenir un sujet de discussions très vives dans le milieu photographique : son aménagement, à l'automne 1897, du V^e Salon annuel du Linked Ring (fig. 3), aménagement très controversé, qui va alimenter pendant des semaines le courrier des lecteurs du *British Journal of Photography* (on y parle de tentative « ridicule », de « catastrophe », de « splendide échec », de « poubelle »).
- 12 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 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.
- 13 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. 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 (le positionnement dans la hauteur en particulier est un enjeu majeur dans les cercles pictorialistes, l'accrochage d'une image dans les rangées périphériques pouvant constituer une façon très diplomatique d'accepter une épreuve sans vraiment la montrer). 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.
- 14 Dans cette façon d'envisager l'exposition non plus comme l'addition d'œuvres individuelles, mais comme un environnement global auquel celles-ci doivent se soumettre, Walton ne fait pas entièrement figure de pionnier. Comme lui-même l'avouera, il suit là le modèle d'un précurseur fameux : le peintre James McNeill Whistler, dont il considère les expositions londoniennes comme « les événements les plus remarquables de son époque¹⁰ ». Whistler est effectivement une figure clé dans

l'histoire de la scénographie d'exposition, dans l'élargissement de la définition de l'œuvre d'art et son intégration de l'espace environnant¹¹. Selon lui, être peintre ne signifie pas seulement fabriquer des images, mais maîtriser jusqu'au bout ce qui en conditionne la réception, et, partant, dépasser la distinction hiérarchique entre peinture et décoration. Cela implique notamment de considérer l'accrochage, la combinaison des images sur le mur comme une nouvelle création, une œuvre à part entière, sorte de composition de compositions – un geste qui deviendra essentiel pour la photographie au XX^e siècle – ; au-delà, cela signifie de prendre en charge l'agencement de tout ce qui constituera l'espace de perception. Dans l'exposition dite « du pot de moutarde » en 1883 par exemple – tout y était jaune –, il va jusqu'à imposer la couleur de ses pantalons et de ses chaussettes au préposé aux catalogues. Il travaille également à la gestion de la lumière, pour laquelle il introduit l'usage du vélum, lequel, en "éteignant" partiellement l'espace du spectateur pour mieux faire éclater l'objet de son regard, fait entrer dans le monde des beaux-arts le modèle du spectacle moderne éprouvé depuis un siècle alors à travers le panorama. Walton voulait à son tour en installer un au Salon de 1897, mais en sera empêché pour des raisons financières : il le fera l'année suivante.

- 15 Or, il est significatif que celui que Walton désigne comme son maître en matière de scénographie d'exposition soit précisément l'artiste fétiche des photographes d'art de la période (il est le peintre le plus cité dans *Camera Work*). Son esthétique a effectivement quelque chose de très photographique et sa situation paraît assez similaire à celle des photographes. Ses œuvres se réduisent souvent à une taille modeste et à des camaïeux de gris ou de teintes sombres, des images d'une certaine façon ingrates qui peineraient à attirer l'œil dans une situation d'exposition traditionnelle et appellent des égards particuliers pour pouvoir se défendre. Ce discours d'une image pauvre impliquant un soin d'autant plus grand à tout ce qui l'entoure irrigue nombre d'écrits sur l'exposition photographique à l'époque : incapable d'accrocher ou de relancer l'attention comme le ferait une succession de toiles colorées, la photographie en exposition engendrerait la plupart du temps monotonie et lassitude – un uniforme tapis de grisaille où, comme le note un commentateur allemand au début du siècle, rien d'autre n'est offert « que des photographies et toujours des photographies¹² ». L'importance accordée à la scénographie par les pictorialistes peut ainsi être interprétée comme l'aveu implicite d'une faiblesse foncière de leur médium et d'une contradiction dont ils ne vont pouvoir se sortir, pas plus que les modernistes qui prétendront s'en démarquer : vouloir asseoir la valeur propre de leur art en s'appliquant surtout à soigner ce qui l'entoure et le dépasse, prétendre le faire marcher seul, mais recourant toujours pour affirmer cela au soutien de béquilles empruntées ailleurs.
- 16 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 (voir fig. 3). 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.

- 17 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. D'un côté, l'apparition de la paroi entre les épreuves proclame l'instauration d'une sélection et d'un rejet sévères, d'un régime du mérite et de la distinction, affiche ce que toute la prose pictorialiste ne cesse de proclamer : beaucoup d'appelés, peu d'élus. La nudité du mur est signe de sévérité : plus large la surface inoccupée, plus impitoyable semble avoir été le travail du jury, et plus forte sa légitimité (galeries et musées du ^{xx}e siècle retiendront bien la leçon). D'un autre côté pourtant, une fois passé ce filtre de la qualité, l'accrochage de Walton proclame une réelle démocratie des envois retenus, sans accent ni place privilégiée – nouveauté qui va manifestement beaucoup troubler les anciens du Ring, qui avaient pris l'habitude de lire les répartitions sur le mur comme une distribution implicite des prix. Dans son souci d'égalité, Walton va jusqu'à prendre soin de positionner les œuvres aux passe-partout clairs ou blancs à des endroits "faibles", afin de maintenir un équilibre et d'éviter qu'elles ne prennent le dessus sur les cartons plus sombres¹³.
- 18 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. Cet idéal est merveilleusement figuré dans une œuvre de Edward Steichen datée de 1900 (voir *fig. 1*) mettant en jeu trois photographes-scénographes : Steichen lui-même observant Evans observant Holland Day. Il s'agit ici d'un pur fantasme d'exposition – il n'existe pas en 1900 de présentation si aérée de la photographie (30 centimètres d'écart semble un maximum) –, fantasme réalisé par l'ombrage au tirage des œuvres environnantes. Mais c'est bien un tel idéal que Walton cherche à approcher. Cela ne se fait pourtant pas sans difficultés. Autant un large espacement entre les images nous semble aujourd'hui aller de soi comme l'environnement idéal de l'œuvre d'art (elle « respire », comme on dit), autant, à la fin du ^{xix}e, un tel dépouillement n'est aucunement une évidence. On est certes d'accord pour desserrer un peu les œuvres, éviter le trop-plein et les parasitages, mais ce souhait se heurte à une logique inverse : la hantise du vide. Un morceau de paroi laissé à nu est perçu comme une béance, un espace négatif qui perturbe et distrait le regard du visiteur autant qu'une surface encombrée. Certains déplorent ainsi au Salon une parcimonie gênante pour l'œil, l'impression d'un stock insuffisant, parlent d'une centaine d'images manquantes. Pour résoudre cette contradiction, Walton met pourtant au point un dispositif unique (on peut douter qu'un décorateur se soit permis ce genre d'intervention autour de toiles peintes sans l'accord de leur auteur) : desserrer les images certes, mais une fois celles-ci en place, dessiner entre elles des motifs ornementaux, floraux ou géométriques, afin d'occuper quand même ce nouvel entre-deux (*fig. 4*). Comme l'explique Alfred Horsley Hinton, « afin qu'aucune vacance, aucun vide ne soit ressenti, on a dessiné sur la toile de fond une petite arabesque ou un dessin de lotus, de lis ou de feuille [...] – jamais pénétrants, seulement perceptibles lorsqu'on

les cherche », des formes faites pour « éviter la formation d'un espace vide, mais pas assez présentes pour attirer l'attention¹⁴ ».

- 19 Cet ornement de fleurs idéalement invisibles incarne mieux que toute chose la dialectique de l'accrochage photographique qui se met en place alors et qui caractérisera en réalité toute l'histoire de l'exposition moderne de l'art : prendre en main ce qui entoure l'œuvre pour mieux faire voir celle-ci. C'est précisément en donnant une importance inédite à ce qui dépasse l'objet de la vision que l'on peut concentrer le regard sur cet objet seul, créer les conditions d'un face-à-face exclusif avec lui. La question de la scénographie, de ce qui environne les images ne va paradoxalement prendre de l'importance qu'à partir du moment où l'on va vouloir isoler l'œuvre de ce qui l'entoure, évacuer tout ce qui pourrait troubler la relation du spectateur à elle. Il s'agit de favoriser l'absorption par l'aménagement de ce qui ne doit pas être vu – en gros, décorer pour faire disparaître, s'affirmer pour se faire oublier. Ce paradoxe se reflète dans les commentaires du Salon de Walton, un même auteur pouvant, à quelques lignes d'intervalle, louer le confort de contemplation mis en place par le scénographe, prévenant selon lui la fatigue du visiteur comme aucune exposition jusque-là, et dénoncer la place excessive prise par son travail, comme si, en somme, le soin apporté à l'accrochage servait et écrasait tout à la fois la production des photographes¹⁵.

Edward Steichen

- 20 Si Walton va faire éclater aux yeux des pictorialistes anglo-saxons l'importance décisive de la présentation, cela acquis, certains photographes vont chercher à se réapproprier ce pouvoir. C'est le cas de Frederick Evans, déjà cité, ou encore de Fred Holland Day, lui aussi membre du Ring, représenté au Salon de 1897 et qui, dans les années qui suivent, se fera la réputation de « consacrer autant d'attention à l'encadrement et à l'accrochage de ses œuvres qu'à leur composition¹⁶ ». En 1900 notamment, il met en scène, toujours à Londres, la fameuse exposition *The New School of American Photography*. Il y est secondé par un jeune homme de 21 ans, qui découvre là une activité – accrocher la photographie – qui l'accompagnera toute sa vie et par laquelle il va conquérir un pouvoir qu'aucun de ses collègues n'atteindra jamais par ses clichés : Edward Steichen. Si son parcours est assez connu pour ne pas le détailler ici, il doit être signalé comme figure emblématique, puisqu'il va plus que tout autre tendre à déplacer le centre de gravité du travail photographique d'une maîtrise de la production à une maîtrise de la présentation des images, oscillant sa vie durant entre les deux, comme s'il n'y voyait en définitive aucune différence de fond.
- 21 Cela commence en 1905, année où il met en forme le premier espace conçu expressément pour l'exhibition de la photographie, la galerie 291, pour laquelle Stieglitz le crédite comme décorateur dans le numéro de *Camera Work* consacré à la nouvelle structure (fig. 5)¹⁷. Non seulement il y détermine les conditions supposées optimales de l'exposition du médium (exaltation de l'intimité par la constitution d'un véritable écrin textile, mise en scène de la rareté par le resserrement des images sur une seule rangée aérée, insistance sur la maîtrise de la lumière), non seulement il y accroche ses images et celles de ses collègues, mais – et c'est la différence avec Walton – il finit par utiliser cette boîte de vision comme un lieu d'échange plus serré encore entre ses deux activités fétiches – photographier/exposer –, étendant certaines

formules proprement photographiques à la présentation des œuvres. C'est le cas de l'exposition de statuaire africaine en 1914 (fig. 6). Pour mettre en valeur les pièces retenues mieux que Stieglitz ne l'avait fait dans un premier accrochage jugé poussiéreux par son jeune disciple, celui-ci ajoute sur le mur des cartons de couleurs, qui font du cadrage sa principale stratégie d'exposition, isolant – et domestiquant – les objets d'art primitif comme le ferait leur reproduction. Il reprend plus exactement une forme spécifique et récurrente de sa pratique de photographe, proche de l'art de la vitrine : le cadrage par l'arrière, sorte de découpe photographique inversée, ou redoublée, dans laquelle un cadre isolant est placé non seulement entre l'œil et l'objet présenté, mais aussi derrière celui-ci. Parmi les multiples images jouant sur ce principe, un portrait de 1905 (fig. 7) pousse très loin le brouillage entre photographie et scénographie, entre travail graphique et travail sur les trois dimensions, puisqu'on ne sait guère si la signature de l'artiste repose sur le cliché ou sur le mur du fond, sur le premier ou sur le second cadre – en bref, si l'auteur se crédite d'un travail de photographe ou de décorateur. Cette position double va marquer toute sa carrière, les deux activités restant intriquées et se nourrissant l'une l'autre pendant des décennies.

- 22 Toute sa "période commerciale" de l'entre-deux-guerres se situe ainsi dans une zone intermédiaire entre pratique de photographe et d'ensemblier. C'est vrai pour ses images publicitaires, sortes d'organisations de vitrines pour la page imprimée, c'est vrai surtout pour ses recherches sur l'extension des images à l'espace et à l'architecture d'intérieur, que ce soit dans ses *photomurals* des années 1930, sa réalisation de tissus sur base photographique pour un fabricant de soies en 1927, voire la production de purs objets décoratifs, comme la création d'un piano en 1928 ou ses recherches de culture florale, avec lesquelles il obtiendra sa première exposition personnelle au MoMA en 1936.
- 23 Mais cet élargissement d'un travail graphique à un travail volumétrique ou spatial culmine dans ses expositions des années 1940 et 1950, *The Family of Man* en tête (fig. 8). Il y achève le déplacement entamé en 1905 et sa redéfinition d'une création photographique centrée sur sa présentation, mettant désormais son penchant pour la décoration au service d'un ambitieux propos humaniste. Ici, selon Steichen, l'exposition n'est même plus une addition d'œuvres plus ou moins bien arrangées après coup, elle est cette œuvre, celle du seul véritable artiste à bord, le commissaire-scénographe – une « autre forme de *one-man show* », comme il l'affirme déjà pour *Road to Victory* en 1942¹⁸, dans un étrange projet d'éloge de la pluralité démocratique orchestré par un autocrate. Que l'organisateur de l'exposition endosse désormais, plus que les fournisseurs d'images, la figure de l'auteur, du génie créateur, la promotion de *The Family of Man* s'en fait largement l'écho, développant une rhétorique inédite de l'organisation d'exposition comme douloureuse genèse créative, comme labeur, n'en finissant pas de décrire, par le texte et par l'image, les tourments, les nuits blanches, les privations, les fatigues physiques et psychiques du commissaire-scénographe. Les photographes, eux, acceptent apparemment de bonne grâce ce renversement des rôles et cette situation paradoxale d'une reconnaissance muséale qui passe désormais par l'abdication partielle de leur statut d'auteur.
- 24 La rhétorique promotionnelle prend soin de continuer à présenter Steichen, lui, pourtant représenté par trois images seulement, comme le grand maître de la photographie mondiale. En l'occurrence, c'est plutôt son accrochage, réalisé avec l'architecte Paul Rudolph, qui joue de nombreuses recettes proprement

photographiques : gestion des cadrages, des percées, des profondeurs de champ, autant de procédés de découpes et de perspective utilisés, comme en photo, à des fins narratives, discursives et idéologiques. C'est ainsi, par exemple, que qui admire la section d'ouverture sur les jeunes amoureux voit déjà apparaître entre les images les familles nombreuses, ceci devant forcément conduire à cela. Mais Steichen utilise également les cadrages et les ouvertures à des fins psychologiques plus cachées encore. C'est ainsi qu'en contemplant les tirages suspendus dans le vide, on est le plus souvent amené à observer aussi, fût-ce de façon périphérique, les autres spectateurs en train de se soumettre au même spectacle que soi, à la même émotion – façon de souligner, dans la pratique même de la visite, l'idée-force de l'exposition, ce sentiment de communauté humaine exaltée par le titre, cette universalité des expériences et des émotions. Dans une nouvelle extension de son pouvoir, la scénographie d'exposition photographique devient tout autant scénographie de la foule, chaque visiteur se retrouvant, pour le reste du public, part de l'exposition.

- 25 En bref, de la même façon que les arabesques et les lys de Walton, ce qui se passe entre les images fait l'objet d'une attention extrêmement précise et vient façonner, autant que ce qu'elles contiennent, leur impact et leur signification, même si ce cadre est désormais un vide et si ce travail sur la périphérie n'est pas perçu de façon consciente par le visiteur, ou plus exactement s'il ne doit pas l'être pour pouvoir fonctionner. On atteint là un nouveau degré de sophistication dans l'art paradoxal de l'exposition photographique entamé soixante ans plus tôt, art qui se fait d'autant plus puissant qu'il reste invisible.

NOTES

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.
3. Fred Holland DAY à Alfred Stieglitz, 1898, cit. in Carl SANDBURG, *Steichen the Photographer*, New York, Harcourt, Brace, 1929, p. 23.
4. Pour une étude monographique fouillée de la carrière de George Walton, voir Karen MOON, *George Walton, Designer and Architect*, Oxford, White Cockade Publ., 1993. Voir également Nikolaus

- PEVSNER, "George Walton : his life and work", *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 46, n°11, 3 avril 1939.
5. *Photograms of '98*, 1898, cité par Karen MOON, *ibid.*, p. 75.
 6. "The Work of the Year. A Fragmentary Retrospect", *Photograms of '98*, 1898, p. 48.
 7. Hermann MUTHESIUS, "Die Kodak-Läden George Waltons", *Dekorative Kunst*, vol. 6, n° 6, mars 1903.
 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.
 10. George WALTON, lettre à *Architectural Review*, vol. 74, 1933, p. 43, cit. in Nikolaus PEVSNER, *op. cit.*, p. 545.
 11. Sur Whistler comme scénographe d'exposition, voir David Park CURRY, "Total Control : Whistler at an Exhibition", in *James McNeill Whistler. A Reexamination, Studies in the History of Art*, vol. 19, éd. Ruth E. Fine, Washington, National Gallery of Art, 1987.
 12. Artur RANFT, "Reminiszenzen", *Photographische Kunst*, vol. 5, n° 21, 15 février 1907, p. 338.
 13. Voir Alfred Horsley HINTON, "The Salon Hangings", *The Photogram*, vol. 4, n° 47, novembre 1897, p. 321.
 14. *Ibid.*, p. 320-321.
 15. "The Photographic Salon", *The British Journal of Photography*, vol. 44, 8 octobre 1897, p. 645. À propos de la place excessive prise par le scénographe, l'auteur note : « La photographie ne doit pas être appropriée et faite par le tapissier ou par le menuisier, jaugée et évaluée selon le mérite des productions de ces utiles artisans, pas plus que les œuvres des auteurs dramatiques et des comédiens ne doivent être considérées en référence aux créations du décorateur ou du costumier. Les photographies, comme les pièces de théâtre ou le jeu des acteurs, continuent à devoir être jugées par et pour elles-mêmes – les accessoires décoratifs écartés comme des éléments subsidiaires, plus ou moins nécessaires, mais contingents et éphémères. »
 16. "Exhibition of F. H. Day's Work", *Camera Notes*, vol. 1, n° 4, avril 1898, p. 119. Sur Day et l'exposition, voir Jane VAN NIMMEN, "F. Holland Day and the Display of a New Art. 'Behold, It Is I'", *History of Photography*, vol. 18, n° 4, hiver 1994.
 17. *Camera Work*, n° 14, avril 1906, n. p. Sur la galerie 291, voir notamment *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, éd. Sarah Greenough, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 2000.
 18. Edward Steichen à Matthew Josephson, n. d., cit. in Penelope NIVEN, *Steichen. A Biography*, New York, Clarkson Potter Publishers, 1997, p. 594. Sur *Family of Man*, voir encore Eric J. SANDEEN, *Picturing an Exhibition. The Family of Man and 1950's America*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995 et *The Family of Man 1955-2001. Humanism and Postmodernism : A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, éd. Jean Back, Victoria Schmidt-Linsenhoff, Marburg, Jonas Verlag, 2004.

AUTEUR

OLIVIER LUGON

Université de Lausanne