

## Introduction. Par-delà l'exposition de photographie

Claire-Lise Debluë et Olivier Lugon

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transbordeur/571>

DOI : 10.4000/12gvv

ISSN : 3073-5734

### Éditeur :

Association Transbordeur, Éditions Macula

### Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2018

Pagination : 6-15

ISSN : 2552-9137

### Référence électronique

Claire-Lise Debluë et Olivier Lugon, « Introduction. Par-delà l'exposition de photographie », *Transbordeur* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 01 octobre 2024, consulté le 07 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/transbordeur/571> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12gvv>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

*Introduction*

*Par-delà l'exposition de photographie*

Claire-Lise Debluë et Olivier Lugon



es expositions, à l'instar des publications, ont contribué de manière essentielle à la diffusion de la photographie. Si l'on connaît bien désormais les nombreux canaux par lesquels les photographies imprimées circulèrent, l'hétérogénéité des formes et des espaces de la photographie exposée demeure sous-estimée. L'essor de départements muséaux, bientôt de centres et de musées spécialisés, au fil du XX<sup>e</sup> siècle a indéniablement renforcé cette impression, laissant songer que l'exposition des photographies se résumait essentiellement à l'exposition de photographie. À y regarder de plus près pourtant, photographie et exposition se sont croisées de façon beaucoup plus diversifiée.

Dès ses débuts, la photographie noue en effet avec l'exposition des rapports aussi multiples que contradictoires. D'un côté, sa qualité même d'image semble la prédestiner au mode dominant de présentation publique des productions visuelles : un déploiement mural à destination d'une consommation collective. De l'autre, nombre de ses traits résistent à la tradition de l'accrochage pictural hérité du Salon : sa reproductibilité, son instabilité face à la lumière, son format réduit et sa monochromie paraissent s'adapter bien mieux au modèle du recueil, consulté individuellement, qu'à celui de la cimaise et du regard partagé. Ses premières présentations publiques se déroulent d'ailleurs souvent loin des espaces réservés à l'expression artistique : devant la Chambre des députés, l'Académie des sciences, dans des sociétés savantes, des ateliers ou des échoppes, soit des lieux de discours, de démonstration ou d'étalage plus que de contemplation. Dans les décennies qui suivent 1839, la rapide multiplication de ses usages et de ses usagers contribue à diversifier encore ses modes de diffusion : reproduite à l'envi sur des supports et à des formats variés, insérée dans des albums, imprimée, projetée, la photographie ne trouve dans les expositions qu'une modalité de présentation parmi beaucoup d'autres. En outre, par sa capacité à déplacer de façon graphique et miniaturisée tout fragment du monde, elle y intervient bien plus souvent comme l'outil de la monstration que comme le point de focalisation de l'attention.

Assimilable en somme à la vitrine autant qu'au tableau, la photographie se donne comme une image exposante aussi bien qu'exposée, qui se doit de disparaître pour partie en même temps qu'elle se montre. Ce statut ambivalent marque toute l'histoire de son exposition, portée par un battement constant entre ces deux fonctions. La catégorie désormais usuelle d'« exposition de photographie » peine à rendre compte de ces oscillations et de la nature protéiforme des manifestations ayant fait appel au médium. En effet, si l'exposition a façonné l'image publique et institutionnelle de la photographie, celle-ci a joué en retour un rôle considérable dans le développement foisonnant de nouvelles techniques de présentation des images au cours

du XX<sup>e</sup> siècle. Elle a apporté à l'exposition bien plus qu'une alternative aux peintures, dessins et gravures qui avaient pu occuper l'espace de la cimaise jusque-là : elle en a modifié les potentialités en conférant une malléabilité inédite aux images et par là une liberté nouvelle à leur agencement spatial et conceptuel, jusqu'à jouer un rôle substantiel dans l'essor du champ de la scénographie d'exposition. À travers elle, c'est au bout du compte l'exposition elle-même qui a gagné en souplesse et a fini par intégrer quelques-unes des qualités de la photographie : sa flexibilité, sa légèreté, bientôt sa reproductibilité et sa mobilité.

Sous l'intitulé « Photographie et exposition », le présent dossier propose d'envisager l'exposition des photographies moins comme un objet homogène aux frontières clairement localisables que comme l'interaction de deux médias dont la relation toujours changeante a pu générer des configurations étonnamment diversifiées. Cette approche croisée prolonge et renouvelle les nombreux travaux publiés sur le sujet depuis une trentaine d'années. Dès le tournant des années 1980, Wolfgang Kemp, Ute Eskildsen ou Ulrich Pohlmann en Allemagne, Christopher Phillips ou Benjamin Buchloh aux États-Unis, ont livré des études majeures sur la question<sup>1</sup>. En France, c'est l'exposition *L'Invention d'un art* organisée au Centre Pompidou en 1989 qui a esquissé une histoire scénographique de la photographie à travers la reconstitution d'une série de manifestations clés<sup>2</sup> (fig. 1). Ces dernières années, l'intérêt pour de tels objets a été ravivé par un nombre grandissant d'études de cas et la parution de premières anthologies, à l'instar des deux sommes *Public Photographic Spaces. Propaganda Exhibitions, from Pressa to The Family of Man, 1928-55* de Jorge Ribalta en 2009 et *Photoshow. Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography* d'Alessandra Mauro en 2014<sup>3</sup>.



1. Konstantinos Ignatiadis, vue de la reconstitution de *The Family of Man* dans l'exposition *L'Invention d'un art*, Centre Pompidou, Paris, 1989. Paris, Centre Georges Pompidou/MNAM-CCI/bibliothèque Kandinsky.

Deux traits principaux ont dominé ces recherches. Thématiquement d'abord, l'histoire de l'exposition de photographie a souvent été liée à la légitimation artistique du médium, l'accès à la cimaise étant considéré comme le canal principal pour sa reconnaissance culturelle. Dans cette optique, les expositions les plus étudiées ont été celles ayant ouvert la voie à l'entrée de la photographie dans le musée d'art. Une institution en particulier – le MoMA de New York – a même concentré sur elle la majorité des études, laissant longtemps dans l'ombre quantité d'autres lieux, d'autres contextes institutionnels et géographiques moins en vue. Sur le plan chronologique ensuite, l'entre-deux-guerres a indiscutablement dominé les recherches, notamment en vertu de l'usage abondant de la photographie fait par certains membres de l'avant-garde comme El Lissitzky ou Herbert Bayer dans la mise en forme d'expositions de masse. Entre les deux s'est esquissé un récit canonique de l'histoire de l'exposition photographique qui, tissant ces deux fils, s'est centré sur un nombre restreint de manifestations phares, autour de la galerie 291 (1905), *Film und Foto* (1929), *Photography 1839-1937* (1937), *Road to Victory* (1942), *The Family of Man* (1955) ou *New Documents* (1967). Dans une sorte de remise en jeu plus concentrée encore de « l'histoire en mille images » brocardée il y a trente ans par Abigail Solomon-Godeau à propos du MoMA<sup>4</sup>, une histoire de la photographie en dix expositions s'est progressivement cristallisée (fig. 2). Si elle fut très éclairante pour l'histoire du médium, son revers a été d'occulter la nature foncièrement proliférante et hétérogène des scénographies fondées sur la photographie.



2. Béatrice Hatala, vue de l'exposition *L'Invention d'un art*, Centre Pompidou, Paris, 1989. Paris, Centre Georges Pompidou/MNAM-CCI/bibliothèque Kandinsky.

Plus récemment, un certain nombre d'études sont toutefois venues densifier et complexifier ce récit. De nouvelles recherches ont éclairé l'histoire encore mal connue des expositions de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>; quelques grandes manifestations généralistes longtemps négligées, comme l'*Internationale Photographische Ausstellung* (Exposition photographique internationale) à Dresde en 1909 ou la *Weltausstellung der Photographie* (Exposition mondiale de la photographie) à Lucerne en 1952, ont été

réévaluées<sup>6</sup>; la présentation de la photographie dans les foires (fig. 3), les bibliothèques, les musées ethnographiques, historiques, sociaux, les musées des sciences ou des photographies documentaires a commencé à attirer l'attention<sup>7</sup>. De telles études ont fait apparaître un champ immense encore à défricher dès lors que l'on envisage la photographie plutôt comme une composante primordiale des formes spatialisées de la communication de masse que comme le point de focalisation exclusif de l'accrochage – sa finalité.

L'intérêt suscité par le sujet participe, on l'aura compris, d'un phénomène plus large : celui de l'ouverture de l'histoire de la photographie à l'histoire sociale et à la culture matérielle. Il s'est traduit récemment par la mise sur pied d'un nombre croissant de rencontres, de colloques, de conférences et d'enseignements spécialisés. C'est notamment le cas à l'université de Lausanne où, depuis dix ans, un pôle de recherche s'est constitué autour de l'exposition, considérée dans ses interactions avec les médias reproductibles<sup>8</sup>. Illustrant la vitalité de ce domaine dans la sphère académique, plusieurs jeunes chercheurs et chercheuses issus de ce pôle contribuent au présent dossier.

Les articles qui le composent ainsi que la section « Collections » conçue dans son prolongement se penchent sur des catégories très diverses de manifestations – expositions universelles, pédagogiques, politiques, techniques, commerciales, architecturales –, examinées dans une chronologie longue. Ces contributions s'intéressent précisément au fait que nombre de ces présentations se sont situées à la croisée des espaces artistique et scientifique, culturel et politique, savant et populaire. Elles montrent surtout comment la photographie n'a cessé d'y interagir avec d'autres moyens de communication visuelle, que ce soient les formes plus anciennes de la reproduction comme la gravure ou le moulage, le graphisme, la statistique visuelle, le cinéma ou la conférence avec projection. Ces études manifestent enfin combien, au-delà d'un objet purement visuel, l'exposition doit être envisagée dans sa nature matérielle et spatiale, dans le mouvement des corps impliqué par la visite<sup>9</sup>, mais aussi et par là même comme un terrain d'observation privilégié des usages sociaux de la photographie. En ceci, l'histoire croisée de l'exposition et de la photographie offre un point de vue extrêmement riche sur les conditions de la fabrique collective des images et constitue un objet idéal pour observer la manière dont se déploie, selon les mots d'Elizabeth Edwards, la « vie sociale des photographies<sup>10</sup> ».

#### Circonscrire l'objet photographie

Envisager l'exposition dans ses dimensions sociale, économique, culturelle ou politique nécessite que l'on s'intéresse aux discours qui l'accompagnent et aux acteurs qui la façonnent. Dans l'article d'ouverture du dossier, Steffen Siegel souligne précisément combien la présence du discours, oral autant qu'écrit, a été au cœur du processus de divulgation de la photographie en 1839. Durant ses premiers mois d'existence publique, descriptions, récits et ouï-dire prirent largement le pas sur la confrontation effective aux objets



3. Michael Wolgensinger, vue de la foire de Bâle en 1944.  
Berne, Archives fédérales suisses (E 7311, 1990-145, vol. 135).

matériels, volontiers maintenus quant à eux dans une certaine confidentialité. Pour les contemporains, l'explication précéda en quelque sorte la chose ; la vision en fut dès lors orientée et toute confrontation aux images encadrée d'un halo de savoirs textuels et de paroles entendues. L'étude rappelle aussi que l'objet « photographie » n'était pas encore clairement défini et que la présentation publique du nouveau médium et les discours qui l'accompagnèrent contribuèrent à le construire et à établir les normes qui devaient régir ses usages. Les près de deux siècles d'« expositions de photographie » qui suivront ne cesseront de relancer ce geste : chacune d'entre elles s'attachera à stabiliser la définition d'un objet fondamentalement labile et à circonscrire un territoire demeuré jusqu'aujourd'hui sans frontière fixe.

C'est le cas en particulier pour les expositions à visée historique, dès lors que, dès 1839, les présentations du médium ne se bornèrent pas à en esquisser l'avenir, mais veillèrent aussi à en ordonner le passé. Le canal de l'exposition a de fait joué un rôle essentiel dans l'écriture de l'histoire de la photographie, cela d'autant que ce récit fut longtemps assumé par les praticiens eux-mêmes, ainsi que par les collectionneurs, les conservateurs de musées ou de cabinets des estampes, qui l'organisèrent à travers des arrangements temporaires d'objets et d'images. Or, comme le souligne Muriel Willi à propos de la collaboration de deux collectionneurs réputés – Erich Stenger et Helmut Gernsheim –, la juxtaposition de matériaux foncièrement hétérogènes a pu faciliter la cohabitation de postures

historiographiques – et parfois idéologiques – discordantes. Rarement prise en charge par une seule personne, l'histoire de la photographie telle qu'écrite par les expositions se donne comme le produit de négociations, voire d'affrontements qui en infléchissent le récit.

Cent cinquante ans après la divulgation de la photographie argentique, l'avènement de l'image numérique va remettre une nouvelle fois en jeu de façon radicale l'idée de photographie et renforcer comme jamais depuis ses débuts le besoin d'en clarifier la définition et d'en repenser l'avenir. À nouveau, discours et projections théoriques vont rapidement l'emporter sur la confrontation effective aux images et imposeront un imaginaire de la photographie numérique largement détaché de la réalité plurielle des productions existantes. En s'intéressant aux trois décennies durant lesquelles se stabilisa progressivement la notion de « photographie numérique », Claus Gunti met cependant au jour le rôle crucial des expositions comme laboratoires de cette mutation technologique. Situées à la croisée de différentes sphères – du *computer art*, des technologies de l'information et de la photographie –, ces premières présentations donnaient à voir les définitions multiples de la « photographie numérique » à une période où celle-ci constituait un objet encore essentiellement expérimental.

#### Diffuser les savoirs par l'image

On l'a dit, la majorité des expositions ayant donné à voir la photographie ne l'ont cependant pas eue pour sujet mais ont mis le médium à profit pour diffuser des informations, des savoirs ou des idées dans des champs disciplinaires très variés, des sciences sociales à l'histoire de l'art, de l'économie à la politique. Loin d'y occuper une place hégémonique, la photographie y fut très souvent associée à d'autres moyens de communication graphique ou audiovisuelle. C'est dans ses interactions avec les autres médias qu'elle semblait en mesure de transmettre efficacement les connaissances auprès d'un large public ; par là, les expositions ont constitué un terrain spécialement fertile pour les réflexions sur la pédagogie par l'image.

Claire-Lise Debluë souligne en particulier les échanges étroits que la photographie a entretenus avec un autre moyen de visualisation de l'information dont l'essor lui fut contemporain : la statistique graphique. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les deux types d'images acquièrent auprès des milieux scientifiques une importance symbolique comparable et devinrent des agents essentiels de popularisation des savoirs. Or, l'espace de l'exposition, lieu longtemps privilégié de vulgarisation, a considérablement favorisé leur croisement. Mais autant que les savoirs scientifiques, l'exposition photographique a aussi contribué à façonner les représentations visuelles du discours politique, comme le montre Estelle Sohier à propos de l'exposition *La Grèce éternelle* du photographe Fred Boissonnas, organisée en marge de la Conférence de paix de Paris en 1919. Cet exemple signale combien les frontières entre exposition d'art photographique et propagande étatique ont pu être poreuses. L'« exposition de photographie » abritait ici une série de

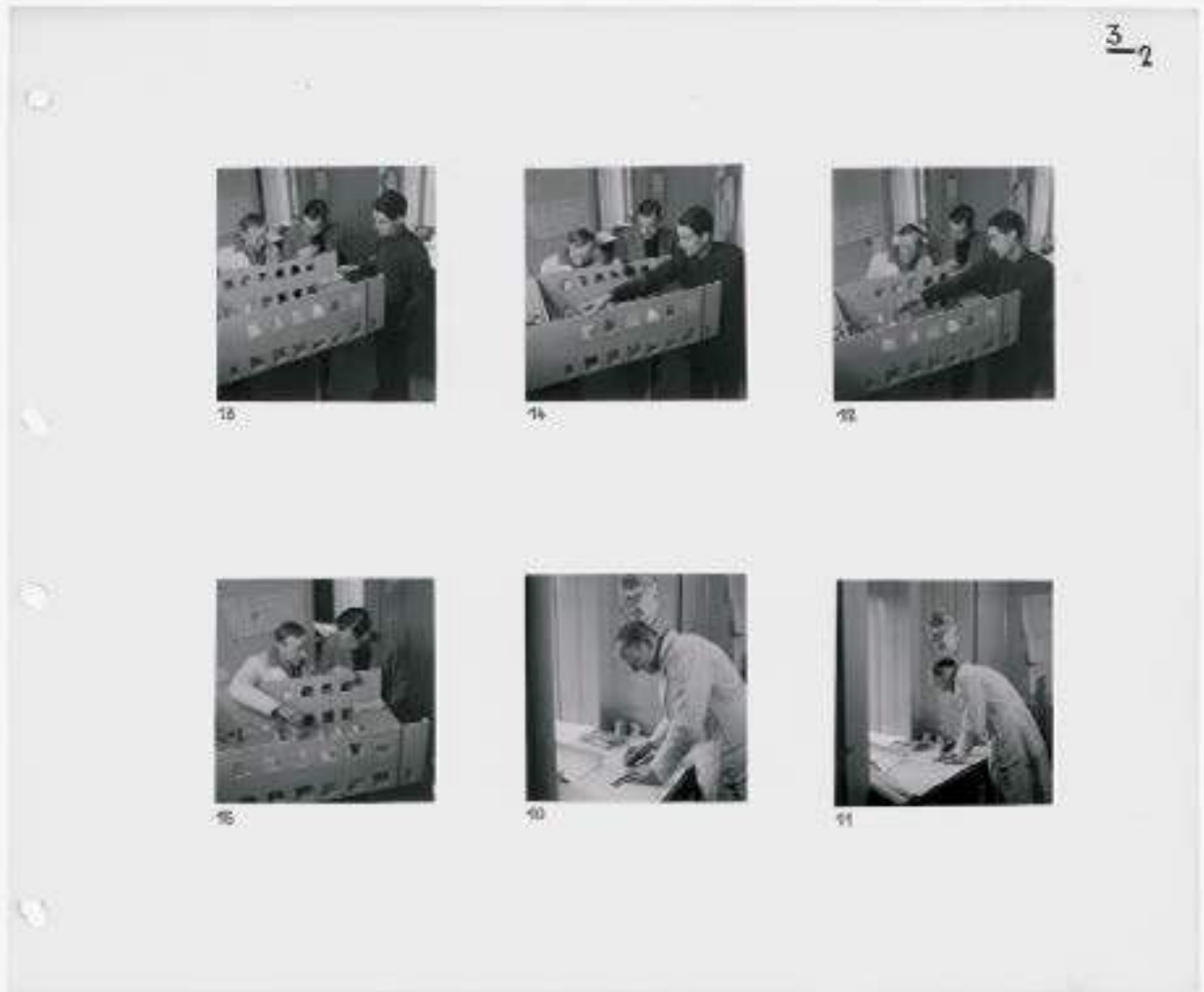
réceptions, de conférences, de projections de lanterne ou de films, devenant ainsi un espace de la diplomatie internationale où le spectateur pouvait être alternativement invité à contempler, à lire, à écouter ou à dialoguer.

Envisagée dans son efficacité pédagogique, l'exposition photographique se révèle souvent être bien plus qu'un accrochage d'images. Les tirages s'y trouvent confrontés à d'autres éléments, dans des scénographies composites visant à animer le visiteur au-delà de la seule délectation. Et cela peut valoir pour l'histoire de l'art elle-même, dès lors qu'elle est envisagée comme une histoire de la culture dont les enjeux ne seraient plus seulement esthétiques. C'est singulièrement le cas pour Aby Warburg, dont Uwe Fleckner examine une exposition didactique peu connue sur l'histoire de l'astrologie et de l'astronomie organisée dans le planétarium de Hambourg. Si la photographie y dominait, elle y était beaucoup moins utilisée comme une représentation autonome que comme un moyen de reproduire et de transformer d'autres images plus anciennes – en varier le format, le cadrage, la couleur – afin de les faire entrer dans un ordre comparatif signifiant et d'en exacerber le potentiel pédagogique. Elle ne cessait par ailleurs d'interagir, là encore, avec d'autres formes de reproduction, des textes muraux et des documents divers pour composer un parcours tout aussi physique qu'intellectuel et renouveler l'idée même d'éducation populaire.

#### Faire circuler l'exposition

À partir des années 1920, et plus encore dans les années d'après-guerre, l'évolution des techniques de reproduction photographique eut un impact majeur sur les pratiques scénographiques. Cette période de mutation profonde fut celle de la professionnalisation des métiers de l'exposition, alors que l'étalagisme – ainsi qu'on désignait l'activité des décorateurs de vitrines – quittait le seul champ du commerce pour rejoindre celui des arts graphiques et de la science publicitaire naissante. Revues de graphisme, de typographie ou d'architecture se mirent à célébrer l'avènement d'un expert aux compétences aussi pointues que variées. Le scénographe d'exposition y était présenté comme un graphiste aux prérogatives élargies, embrassant les arts de la reproductibilité – la typographie, la photographie – autant que les techniques de la composition tridimensionnelle et de la spatialisation des images (fig. 4). Les publications de scénographes de renom (Richard Paul Lohse en Suisse, George Nelson ou Will Burtin aux États-Unis, Misha Black en Grande-Bretagne) vinrent donner à la discipline les lettres de noblesse qui lui manquaient encore. Dans le champ désormais internationalisé de la scénographie d'exposition, on ne parla plus d'étalage ou de vitrine, mais de *display*, non plus de maquettiste ou de décorateur, mais de *designer*. Plébiscitée pour sa modernité et sa fonctionnalité<sup>11</sup>, l'exposition fut pour les graphistes d'après-guerre un terrain privilégié pour affirmer leur rôle dans une communication visuelle élargie à l'aménagement spatial.

Si plusieurs articles de ce numéro reviennent sur ces transformations structurelles, leurs auteurs insistent



4. Anonyme, carton comprenant plusieurs photographies illustrant l'activité du scénographe d'exposition, «Travail préparatoire. Inspection du travail préparatoire pour l'exposition [*Extension des cultures ou famine*] à Zurich, avec messieurs Faucherre et Engesser», Zurich, vers 1942, tirages en noir et blanc collés sur carton. Bâle, Zentralarchiv Coop.

Sur les images 12 à 14 on reconnaît le graphiste de l'exposition, Gottfried Honegger.



5. Affiche «L'Exposition chez soi. Guide à travers l'Exposition universelle», Paris, 1889, lithographie collée sur papier, 85 × 122 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.

en particulier sur la façon dont la reproduction photographique a émancipé l'exposition de sa qualité d'événement circonscrit dans un ici et maintenant irréductible pour lui permettre d'exister au-delà d'un lieu et d'un temps uniques, suivant la logique même des mass media. L'intrication croissante de l'exposition et de la reproduction depuis le XIX<sup>e</sup> siècle a en effet durablement transformé l'expérience de la visite et la conception de l'exposition comme temps de rencontre unique avec des objets singuliers. Dès lors qu'elle se composait en tout ou partie de reproductions, l'exposition fut pensée comme un objet duplicable, mobilisable en des lieux multiples sur la longue durée<sup>12</sup>. Le tournant des années 1950 représente à cet égard un moment de bouillonnement particulier, auquel notre dossier fait une large place. L'interruption des grandes manifestations internationales et l'indisponibilité de maintes infrastructures publiques dans le sillage de la guerre, mais aussi l'essor des magazines et de la télévision, qui renforcèrent l'attractivité d'un modèle médiatique fondé sur la dissémination plutôt que sur la concentration – tout concourut à la multiplication d'expositions légères, partiellement ou totalement reproductibles, conçues pour l'itinérance. Dans ce contexte, même l'exhibition de l'architecture, volontiers vouée aux réalisations en dur, se soumit au primat de la reproduction photographique pour pouvoir circuler sous des formes à la fois allégées et duplicables. Anne Develey met ainsi

en lumière une vague internationale de présentations de ce type, dans laquelle le passage par la photographie semblait garantir aussi bien l'expansion territoriale que l'élargissement du public de la discipline. Cet imaginaire de la mobilité, de la traversée des frontières et d'une proximité nouvelle de l'exposition et de son public fut surtout au cœur des présentations du plan Marshall au début des années 1950, qui se firent non seulement itinérantes et reproductibles, mais proprement mobiles en devenant elles-mêmes véhicules. Comme l'explique Ascanio Cecco, les arts de la reproduction graphique se trouvèrent ici saisis à leur tour par l'empire du déplacement mécanisé, jusqu'à être mis au service d'une véritable rhétorique politique de la mobilité, dans laquelle la communication et la circulation, ces deux figures majeures de l'échange efficient moderne, se conjuguèrent de façon inédite.

#### Dématérialiser l'exposition

Les contraintes matérielles qui avaient longtemps pesé sur les expositions industrielles – que l'on songe seulement aux volumineuses machines transportées à travers terres et océans au cours du long XIX<sup>e</sup> siècle – furent, grâce à la photographie, progressivement levées. Cette tendance à la dématérialisation de l'objet exposé par la photographie accompagne toute l'histoire des expositions universelles



et va être encore amplifiée avec l'essor de la « société de l'information » dans les années 1960. Gabrielle Schaad montre ainsi combien, à l'Exposition universelle d'Osaka en 1970, l'installation photographique analogique s'est vue concurrencée par la célébration de l'automatisation et des médias électroniques et comment sa présence maintenue dans cet environnement partiellement dématérialisé a mis au jour les paradoxes d'une « société des loisirs » peinant à libérer les individus du poids de l'exigence de productivité et du travail.

L'universalisme teinté de cybernétique déployé à Osaka rappelait sous une forme modernisée les différents dispositifs de concentration du monde qui, depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, n'avaient cessé de vouloir livrer une représentation synoptique des richesses de la planète. Or, la photographie joua un rôle majeur dans la documentation visuelle et la diffusion à large échelle de ces dispositifs, en particulier des expositions universelles, leur permettant de circuler ou de perdurer par l'image au-delà d'elles-mêmes. Les deux mouvements – la photographie intégrée à l'exposition, l'exposition propagée par la photographie – participent d'une même dynamique et sont pareillement pris en compte dans notre numéro. Comme François Brunet le montre dans son enquête sur la couverture stéréographique de l'Exposition universelle de 1867, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, ce type de manifestations fit l'objet de vastes campagnes photographiques qui démultiplièrent leur impact et leur public, renvoyant vers le monde les images des palais élevés pour en condenser les savoirs et les richesses en un seul lieu. Cette médiatisation de l'exposition universelle conféra aux temples de la marchandise la mobilité et l'ubiquité qui caractérisaient par ailleurs les échanges commerciaux; elle permit d'y faire participer celles et ceux qui ne pouvaient s'y déplacer aussi bien que d'y attirer de nouveaux visiteurs; elle transmuta enfin un événement fondamentalement collectif en un objet disponible à l'appropriation privée, allant jusqu'à promettre « l'exposition chez soi » (fig. 5).

### La mémoire des expositions

Les photographies d'expositions forment aujourd'hui la mémoire visuelle d'un siècle et demi d'aménagements éphémères, gigantesque documentation sans laquelle l'émergence de l'exposition comme objet d'étude historique – ce que d'aucuns appellent les *exhibition studies*<sup>13</sup> – aurait sans doute difficilement été imaginable. Longtemps négligée par la recherche, cette iconographie a bénéficié ces dernières décennies d'une attention accrue, notamment dans le champ de l'histoire de l'art, où elle a participé à un renouvellement de fond des approches. Sa diffusion croissante a en effet contribué à substituer à une conception essentialiste des œuvres, appréhendées comme des objets autonomes, leur compréhension *en situation*, soit comme des entités dont la réception était constamment transformée selon leurs usages sociaux et leurs contextes de monstration. De façon paradoxale, la confrontation aux œuvres sous leur forme photographique a ainsi souligné la nécessité de prendre en compte la réalité matérielle

de ces objets ancrés dans l'ici et le maintenant de leur exhibition. Car les deux choses vont bien de pair. Tandis que l'histoire de l'art devient pour une large part « une histoire d'expositions », pour reprendre la formule de Jérôme Glicenstein<sup>14</sup>, la photographie d'exposition émerge elle-même comme un genre à part entière, dont il est nécessaire de faire l'histoire et d'interroger l'impact sur les pratiques artistiques et curatoriales, comme le propose Rémi Parcollet dans ses travaux sur la « photogénie d'exposition<sup>15</sup> ».

L'attention nouvelle portée à ces documents profite aujourd'hui de la multiplication des programmes de numérisation, de valorisation et de mise en ligne de tels fonds, comme c'est le cas, pour ne prendre que les exemples les plus connus, au Centre Pompidou à Paris ou au MoMA de New York<sup>16</sup>. La redécouverte de cette documentation se déploie aussi bien dans l'espace physique des archives, dans l'espace virtuel des plates-formes en ligne que dans celui de l'exposition elle-même. À la Kunsthalle de Bâle, dont les archives photographiques couvrent plus d'un siècle de vie artistique, l'étude historique du fonds et les réflexions menées sur les enjeux de sa préservation physique ont ainsi été l'occasion, comme l'expliquent Sören Schmelting et Sonja Gasser dans la section « Collections », de penser conjointement les nouveaux modes d'accès aux images numérisées et la remise en jeu de ces documents dans les salles d'exposition. À la Kunsthalle de Mannheim, Arno Gisinger s'est lui aussi penché sur les archives photographiques de l'institution, pour se confronter en particulier à la mémoire de la première exposition de dénonciation de l'art moderne organisée en 1933 par les instances nationales-socialistes, quatre ans avant celle de l'*Art dégénéré*. Ici, la documentation photographique institutionnelle acquiert une double fonction mémorielle: elle conserve non seulement la trace d'œuvres disparues, auxquelles l'artiste redonne une présence publique au moyen de la projection, mais aussi celle des pratiques infamantes qui conduisirent à les bannir des collections et des cimaises.

Lorsqu'une telle documentation porte sur l'exposition de la photographie elle-même, une forme singulière de mise en abyme de l'exhibition photographique se produit nécessairement. C'est le cas avec *Das rebellische Bild* (L'image rebelle) au Museum Folkwang d'Essen en 2016-2017, consacrée à la photographie allemande des années 1980. Conçue par Florian Ebner, l'exposition rappelait combien la photographie avait alors été au cœur de propositions nouvelles et de débats quant aux formes de sa monstration et que son propre accrochage s'appliquait à remettre en jeu. À l'instar de cette exposition, le présent dossier invite à une histoire de la photographie considérée non seulement comme outil de représentation du monde, mais aussi comme moyen de reproduction et de déploiement des images au sein d'une multiplicité d'espaces sociaux, dans et par-delà « l'exposition de photographie ».

1 Voir, par ordre chronologique, Wolfgang Kemp, «Qualität und Quantität. Formbestimmtheit und Format der Fotografie», in *Foto-Essay. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Munich, Schirmer/Mosel, 1978, pp. 11-48; Ute Eskildsen et Jan-Christopher Horak (dir.), *Film und Foto der Zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung «Film und Foto» 1929*, Stuttgart, Hatje, 1979; Christopher Phillips, «The Judgement Seat of Photography», *October*, n° 22, automne 1982, pp. 27-63 (trad. fr. G. Lefebvre, «Le tribunal de la photographie», *Les Cahiers du Mnam*, n° 35, printemps 1991); Benjamin Buchloh, «From Faktura to Factography», *October*, n° 30, automne 1984, pp. 82-119 (trad. fr. C. Gintz, «Factura et factographie», in *Essais historiques. 1, Art moderne*, Villeurbanne, Art édition, 1992); Ulrich Pohlmann, «„Nicht beziehungslose Kunst, sondern politische Waffe“. Fotoausstellungen als Mittel der Ästhetisierung von Politik und Ökonomie im Nationalsozialismus», *Fotogeschichte*, vol. 8, n° 28, 1988, pp. 17-32; Ulrich Pohlmann, «„Harmonie zwischen Kunst und Industrie“. Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868)», in Bodo von Dewitz et Reinhard Matz (dir.), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Fotografie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, cat. exp., Cologne/Heidelberg, Braus, 1989, pp. 496-513; Ulrich Pohlmann, *Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina-Bilderschauen 1950-1980*, cat. exp., Cologne, Historisches Archiv der Stadt Köln, 1990. Il faut également souligner l'importance des réflexions d'Allan Sekula et de Douglas Crimp dans cette attention portée au contexte de médiatisation de la photographie: voir notamment Allan Sekula, «The Traffic in Photographs», *Art Journal*, vol. 41, n° 1, printemps 1981, pp. 15-25 (trad. fr. et éd. M. Muracciole, «Trafics dans la photographie», in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Éditions de l'ENSBA, 2013) et Douglas Crimp, «The Museum's Old, the Library's New Subject», *Parachute*, n° 22, printemps 1981, pp. 32-37 (trad. fr. G. Thomas et N. Paul, «Vieux sujet du musée, nouveau sujet de

la bibliothèque», in Douglas Crimp, *Pictures. S'appropriier la photographie*, New York, 1979-2014, G. Thomas [éd.], Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2016).

2 Alain Sayag et Jean-Claude Lemagny (dir.), *L'Invention d'un art*, cat. exp. (12 oct. 1989-1<sup>er</sup> janv. 1990), Paris, Centre Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou/Adam Biro, 1989.

3 Jorge Ribalta (dir.), *Public Photographic Spaces. Propaganda Exhibitions, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, cat. exp. (23 oct. 2008-6 janv. 2009), Barcelone, MACBA, Barcelone, MACBA, 2009; Alessandra Mauro (dir.), *Photoshow. Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014.

4 Abigail Solomon-Godeau, «Mandarin Modernism. "Photography Until Now"», *Art in America*, déc. 1990, p. 147.

5 Hélène Brocard, «Les expositions de photographie, 1855-1870», *Revue de l'art*, n° 154, 2006, pp. 39-48; Julie K. Brown, *Making Culture Visible. The Public Display of Photography at Fairs, Expositions, and Exhibitions in the United States, 1847-1900*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 2001; Paul-Louis Roubert, «1859. Exposer la photographie», *Études photographiques*, n° 8, nov. 2000, pp. 4-21; Paul-Louis Roubert, «First Visions. The Invention of Photography», in A. Mauro (dir.), *Photoshow... op. cit.*, pp. 17-35; Roger Taylor, *Photographs Exhibited in Britain 1839-1965*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2002; Roger Taylor, «The Great Exhibition of 1851», in *Impressed by Light. British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, cat. exp., New York et al., The Metropolitan Museum of Art/National Gallery of Art/Yale University Press, 2007, pp. 30-43.

6 Franziska Brons, *Exposition eines Mediums. Internationale Photographische Ausstellung Dresden 1909*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015;

Vanessa Rocco, *Before «Film und Foto». Pictorialism to the New Vision in German Photography Exhibitions from 1909-29*, thèse de doctorat, City University of New York, 2004; V. Rocco, «Pictorialism and Modernism at the Dresden Internationale Photographische Ausstellung», *History of Photography*, vol. 33, n° 4, 2009, pp. 383-402; Flavia Steiger Kraushaar, «Weltausstellung der Fotografie 1952. Luzern's Experiment als Fotostadt», in *Geschichte, Kultur, Gesellschaft*, Lucerne, Historische Gesellschaft Luzern, vol. 30, 2012, pp. 67-86; Muriel Willi, «Die Weltausstellung der Fotografie (1952 in Luzern) in ihrem lokalen und globalen Kontext», thèse de doctorat: histoire de l'art, O. Lugon (dir.), Université de Lausanne, en cours.

7 Voir notamment Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, Duke University Press, 2012; Estelle Sohler, Olivier Lugon et Anne Lacoste (dir.), «Musées de photographies documentaires», *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, Paris, Macula, n° 1, 2017; Elspeth H. Brown, «Labor, management and photography as "social hieroglyphic." The National Cash Register Company and the Social Museum Collection», in Deborah Martin Kao et Michelle Lamunière (dir.), *Instituting Reform. The Social Museum of Harvard University, 1903-1931*, Cambridge/New Haven, Harvard Art Museums/Yale University Press, 2012, pp. 201-219; Martyn Jolly, «Composite Propaganda Photographs during the First World War», *History of Photography*, vol. 27, n° 2, 2003, pp. 154-165.

8 Voir notamment Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2012; Olivier Lugon et François Vallotton (dir.), *Revisiter l'Expo 64. Acteurs, discours, controverses*, Lausanne, PPUR, 2014; Claire-Lise Debluë, *Exposer pour exporter. Culture visuelle et expansion commerciale en Suisse (1908-1939)*, Neuchâtel, Alphil-Presses universitaires suisses, 2015.

9 Voir notamment Olivier Lugon, «Dynamic Paths of Thought. Exhibition Design, Photography and Circulation in the Work of Herbert Bayer», in François Albera et Maria Tortajada (dir.), *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, pp. 117-144 ; Olivier Lugon, «Photographic Houses of Cards. Three Exhibitions of the 1950s», in Nanni Baltzer et Martino Stierli (dir.), *Before Publication. Montage in Art, Architecture, and Book Design*, Zurich, Park Books, 2016, pp. 123-143.

10 Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001, p. 21.

11 Richard Paul Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung/Nouvelles conceptions de l'exposition/New Design in Exhibitions. 75 exemples des nouvelles formes d'exposition*, Erlenbach-Zurich, Les Éditions d'architecture, 1953, p. 7.

12 Sur l'exposition reproductible, voir notamment Laurent Jeanpierre et Christophe Kihm (dir.), «Les expositions à l'ère de leur reproductibilité», *Artpress* 2, n° 36, févr.-avr. 2015 ; Olivier Lugon, «The Ubiquitous Exhibition. Magazines, Museums and the Reproducible Exhibition after World War II», in Thierry Gervais (dir.), *The "Public Life" of Photographs*, Toronto/Cambridge, RIC Books/MIT Press, 2016, pp. 122-153.

13 Alexander C. T. Geppert, «Welttheater. Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht», *Neue Politische Literatur*, vol. 47, n° 1, 2002, p. 10.

14 Jérôme Glicenstein, *L'Art, une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.

15 Rémi Parcollet, *La Photographie de vue d'exposition*, thèse de doctorat : histoire de l'art, S. Lemoine (dir.), Université Paris 4, 2009, p. 16.

16 La documentation photographique des expositions du Centre Pompidou a fait l'objet d'un projet de recherche collectif entamé en 2010, qui a débouché sur la publication d'un « catalogue raisonné des expositions » (<catalogueexpositions.centrepompidou.fr>). Son « carnet de recherche » présente par ailleurs d'autres programmes de valorisation de fonds de photographies d'expositions menés par des institutions artistiques françaises (<histoiredesexpos.hypotheses.org>). La documentation des expositions du MoMA de New York est accessible depuis 2016 (<moma.org/calendar/exhibitions/history>).

## Droits iconographiques

© Gosbert Adler  
© Martin Argyroglo  
© Fonds Gérard Detaille  
© Marina Harnden, Alexandra Harnden,  
Michel C. Harnden et Luca Bombelli  
© Béatrice Hatala  
© Kostantinos Ignatiadis  
© Peter Knapp  
© Andreas Langfeld  
© Gen Nakahira. Courtoisie de Osiris  
© Klaus Pollmeier  
© Waldemar Cordeiro/Familia Cordeiro,  
São Paulo

## Crédits photographiques

p. 2

Fig. 1 : © Arxiu Històric del Col·legi  
d'Arquitectes de Catalunya, Barcelone

pp. 6-15

Fig. 1, 2 : © Centre Pompidou,  
MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky,  
Dist. RMN-Grand Palais, Paris  
Fig. 3 : © Archives fédérales suisses,  
Berne  
Fig. 4 : © Zentralarchiv Coop, Bâle  
Fig. 5 : © Bibliothèque nationale de  
France, Paris

pp. 16-27

Fig. 1 : © Musée Carnavalet, Paris  
Fig. 2 : © Musée français de la photo-  
graphie, Bièvres  
Fig. 5 : © George Eastman Museum,  
Rochester  
Fig. 6 : © Bayerisches Nationalmuseum,  
Munich

pp. 28-39

Fig. 1 : © Cinémathèque suisse,  
Lausanne  
Fig. 2 : © Museum Ludwig, Cologne  
Fig. 3-5 : © Museum im Bellpark, Kriens  
Fig. 7 : © Fotostiftung Schweiz,  
Winterthour  
Fig. 8 : © Stadtarchiv Luzern, Lucerne

pp. 40-53

Fig. 1 : © Albright-Knox Art Gallery,  
Buffalo  
Fig. 2, 6 : © Museum of Modern Art,  
New York, Scala Archives, Florence  
Fig. 4 : © Archives Waldemar Cordeiro,  
São Paulo  
Fig. 5 : © deCordova Sculpture Park  
and Museum, Lincoln  
Fig. 7 : © Center for Creative Photo-  
graphy, Tucson

pp. 54-65

Fig. 1, 4 : © Bibliothèque nationale  
de France, Paris  
Fig. 2 : © Universitätsbibliothek  
Heidelberg, Heidelberg  
Fig. 5 : © Schweizerisches Sozialarchiv,  
Zurich  
Fig. 6 : © Institut universitaire d'histoire  
de la médecine et de la santé publique,  
Lausanne  
Fig. 8 : © Stadtarchiv Zürich, Zurich  
Fig. 10 : © Zürcher Hochschule der  
Künste, Zurich  
Fig. 11 : © Archives fédérales suisses,  
Berne  
Fig. 12 : © Coop Schweiz Zentralarchiv,  
Bâle

pp. 66-77

Fig. 1-3, 5-6, 10 : © Bibliothèque  
de Genève, Genève

pp. 78-91

Fig. 6, 7 : © Universität Hamburg,  
Hambourg  
Fig. 8-10 : © Warburg Institute Archive,  
Londres

pp. 92-101

Fig. 1, 7, 8 : © Archives fédérales  
suisses, Berne  
Fig. 2, 3 : © Staatsarchiv/Ringier  
Bildarchiv, Aarau  
Fig. 4 : © ZHdK, Zurich  
Fig. 5, 6 : © Archives cantonales  
vaudoises, Lausanne  
Fig. 9 : © Eidgenössische Technische  
Hochschule, Zurich

pp. 102-113

Fig. 1, 3-4, 7, 8, 11-13 : © Arxiu  
Històric del Col·legi d'Arquitectes  
de Catalunya, Barcelone

pp. 114-123

Fig. 1 : © ETH, Zurich  
Fig. 8 : © Takashimaya Corporation,  
Tokyo

pp. 124-137

Fig. 1, 12 : © Collection Serge Kakou  
Fig. 2 : © The Brian May Collection

pp. 138-147

Fig. 1-10 : © Kunsthalle Basel, Bâle

pp. 148-157

Fig. 2, 3, 5-9 : © Kunsthalle  
Mannheim, Mannheim

pp. 158-171

Fig. 1-9, 12-16 : © Andreas Langfeld  
Fig. 10 : © Gosbert Adler  
Fig. 11 : © Museum Folkwang, Essen

pp. 172-185

Fig. 1-10 : © Collège de France, Paris

pp. 186-199

Fig. 1-8 : © San Francisco Public  
Library, San Francisco

pp. 200-217

Fig. 3 : © LE BAL, Paris  
Fig. 4-6 : © Musée de l'Élysée,  
Lausanne

p. 252

© Fonds Gérard Detaille, Marseille

Couverture I

Reconstitution de la série *Essen*,  
*Frühling, 1981* d'Andreas Horlitz

Couverture IV

Otto Pfeifer, plan « *Exposition mondiale  
de la photographie*, Lucerne, 1952,  
exposition thématique, rez-de-chaussée,  
1:100 », Lucerne, 17 octobre 1951

L'éditeur se tient à la disposition des  
ayants droit qui, malgré notre bonne  
volonté et des recherches approfondies,  
n'ont pu être identifiés. Nous restons  
à leur disposition.