

La photographie mise en espace

Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)

Olivier Lugon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1998

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Olivier Lugon , « La photographie mise en espace », *Études photographiques* [En ligne], 5 | Novembre 1998, mis en ligne le , consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

La photographie mise en espace

Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930)

Olivier Lugon

- 1 Dans l'Allemagne de la fin des années 1920, l'exposition didactique compte, aux côtés du cinéma, de la radio et des journaux illustrés, au nombre des nouveaux grands *mass media* modernes. Qu'elles chantent les vertus de l'hygiène, de la diététique, de la presse, des loisirs ou de la construction, ces expositions connaissent alors un essor considérable et bénéficient d'un prestige certain, jusque dans les cercles artistiques et intellectuels. Si elles s'inscrivent dans la tradition des foires ou des expositions universelles du XIXe siècle, et incluent pour la plupart d'importantes sections commerciales, elles se distinguent pourtant de leurs modèles historiques sur un point important: désormais, les expositions cherchent moins à présenter des produits que des idées. Partant, elles tendent à remplacer l'addition de stands séparés, l'alignement de boxes se faisant concurrence le long de rues intérieures, par des ensembles thématiques unitaires, des parcours continus conçus de façon globale par une seule équipe d'architectes, d'artistes et de graphistes. Pour eux, la tâche dépasse alors de beaucoup la simple décoration. Ils ne sont plus seulement appelés à mettre en valeur des objets préexistants, mais à créer eux-mêmes la matière et l'argumentation proposées.
- 2 Cette responsabilité nouvelle attire de nombreuses figures de l'avant-garde: de grands architectes comme Walter Gropius ou Ludwig Mies van der Rohe, des graphistes de premier plan comme Max Burchartz, Hans Leistikow ou Johannes Molzahn, mais aussi des artistes, tels El Lissitzky, Herbert Bayer ou László Moholy-Nagy, ainsi que d'autres membres du Bauhaus comme Xanti Schawinsky ou Joost Schmidt. De leur propre aveu, la commande d'expositions de ce type dépasse de [p. 97] beaucoup le cadre d'une collaboration alimentaire, et peut même constituer un centre d'intérêt privilégié, la source d'un enthousiasme souvent plus ardent que les présentations proprement artistiques, considérées alors par certains d'entre eux comme obsolètes. À la fin de sa vie, en 1941, El Lissitzky, par exemple, s'en souviendra comme de son "travail artistique le plus important", tandis qu'Herbert Bayer désignera la discipline "comme un sommet parmi tous les médias et les pouvoirs de communication"¹.

La relève de la peinture

- 3 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. "Il ne faut plus lire! Il faut voir!", proclame ainsi Johannes Molzahn en 1982². 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'exposition³". 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: [p. 98] 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.
- 4 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'oeuvre 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 (fig. 2. El Lissitzky, perspective isométrique de l'espace Proun, Grande Exposition d'art de Berlin, 1923). L'oeuvre 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 [p. 99] [x]. De la marche humaine naît ainsi une dynamique optique. Ce jeu rend le regardeur actif⁴."
- 5 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: "[x] 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 oeil neuf⁵." 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 (fig. 3. L. Moholy-Nagy, double page de *Malerei Fotografie Film*, 1927). 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 regard⁶.

- 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 [p. 101] graphique [a], 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 combinés⁷." Ce rapprochement entre les disciplines entraînera du reste de sérieux problèmes de compétences entre architectes d'intérieur et graphistes. On en retrouve l'écho dans certaines revues d'architecture, qui se plaignent de l'intrusion de ces derniers dans leur champ d'activité.
- 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 oeuvres 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'oeil toutes conventions dont les expositions didactiques vont précisément se dégager.

Le grand format

- 8 La première condition de ce passage à l'espace, c'est bien sûr la conquête de la grande dimension. Celle-ci se révèle étonnamment tardive. Jusqu'en 1928 en effet, la photographie s'avère rare dans les expositions didactiques, largement minoritaire par rapport aux graphiques, aux affiches, aux textes ou aux maquettes, et reste confinée au petit format. La salle soviétique conçue par El Lissitzky à la "Pressa" de Cologne, grande exposition sur la presse en 1928, marque en cela un tournant. [p.101] Ce pavillon de propagande dans son ensemble fait alors sensation, et aura une influence majeure sur tout le design d'exposition allemand⁸. Mais parmi ses multiples innovations, le public est tout particulièrement frappé par sa vaste "frise photographique" (*Photo-Fries*), photomontage de 4 m de haut et 23,5 m de long courant sur toute la paroi du fond (fig. 4. El Lissitzky et S. Sjenkin, frise photographique, salle soviétique, Die Pressa, Cologne, 1928.). En prenant de telles dimensions, la photographie subit de profondes

transformations. Elle devient tout d'abord une composante architecturale à part entière, qui semble faire corps avec le mur et contribue largement à la définition de l'espace pour le visiteur. Elle se transforme en outre en une véritable image de masse, dans la mesure où elle peut désormais être regardée par toute une foule simultanément. Enfin et surtout, elle encourage doublement la mobilité de la perception. Non seulement elle peut être vue dans le mouvement même de la déambulation, mais sa taille exacerbe la promenade du regard à l'intérieur de sa surface, provoque une sorte de papillonnement de l'oeil, incapable de se fixer impression encore renforcée par le principe même du montage et ses ruptures constantes⁹.

- 9 Ce dernier aspect fait justement l'objet de nombreuses critiques, et plusieurs visiteurs reprochent à cette présentation une impression de [p. 102] confusion¹⁰. Dès lors, dans les années qui suivent, au fur et à mesure que la taille de ces murs photographiques grandit, grâce aux progrès des techniques de reproduction, on s'applique à simplifier d'autant les images qui les composent. C'est le cas par exemple, un an plus tard, du "Pavillon allemand de l'électricité" à l'Exposition universelle de Barcelone en 1929, dû à Ludwig Mies van der Rohe pour l'architecture et à Eduard Blum pour le photomontage. L'installation se réduit ici à un vaste cube vide dans lequel le photomontage envahit désormais les quatre parois de la pièce sur 8 m de hauteur. Du coup, pour éviter le désordre visuel que pourrait entraîner une telle boîte à images, on tend à atténuer l'aspect fragmentaire du montage, à nier ses ruptures propres par la création de fondus entre ses diverses composantes. On se rapproche ainsi d'une image unitaire géante, à l'imposante monumentalité.
- 10 Cette tendance culmine dans les expositions de propagande nationales-socialistes. Le IIIe Reich va en effet largement réutiliser pour son propre compte les techniques mises au point par ce modernisme qu'il prétend abolir, tout en les détournant et en les monumentalisant dans sa recherche d'une propagande allemande faite de "grandeur", de "sérénité", de "propreté" par opposition au prétendu chaos russe¹¹. Le comble de cette course à la monumentalité est atteint, après "Die Kamera" (L'Appareil photo) en 1933, "Deutsches Volk Deutsche Arbeit" (Peuple allemand Travail allemand) en 1934 ou "Deutschland" (Allemagne) en 1936, par l'exposition "Gebt mir vier Jahre Zeit" (Donnez-moi quatre ans), présentée à Berlin en 1937. Les formats y atteignent des records, comme les neuf livres photographiques de 8 m de haut feuilletés automatiquement dans l'entrée, ou les panneaux géants de la halle II, notamment un portrait d'Hitler de 20 m de haut (fig. 5. Egon Eiermann et al., "Donnez-moi quatre ans", halle 2, Berlin, 1937). On est alors très loin du dynamisme recherché par Lissitzky. 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 [p. 103] contraire à arrêter le pas et le regard du spectateur, et à instaurer une respectueuse distance avec lui.
- 11 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.

Voir en marchant

- 12 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 (fig. 4).
- 13 Un autre moyen d'encourager ainsi la mobilité de la visite sera fourni par la paroi photographique incurvée. Moholy-Nagy l'utilise très tôt, [p. 104] en particulier dans la salle "Forme des lotissements" de Bruno Taut à la "Deutsche Bauausstellung" (Exposition allemande de la construction) de Berlin en 1931 (fig. 6. L. Moholy-Nagy, salle "Forme des lotissements", Exposition allemande de la construction, Berlin, 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 (fig. 7. Herbert Bayer, schémas de circulation, n. d., en haut section allemande, Exposition de la société des artistes décorateurs, Paris, 1930). 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 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 [p. 105] on recherche pareillement un glissement sans entraves du corps et de l'oeil le long de sa surface. Dès 1927, un commentateur désigne d'ailleurs explicitement la courbe comme un "toboggan du regard"¹².
- 14 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 Bayer¹³. 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 (fig. 8. H. Bayer, salle 5, section allemande, Exposition de la société des artistes décorateurs, Paris, 1930). 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° (fig. 1. Herbert Bayer, "Diagramme de la vision étendue", 1936.).

- 15 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. [p. 106]

L'instabilité des images

- 16 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 (fig. 9. [H. Bayer et L. Moholy-Nagy], Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931). 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'oeil et du corps dans l'espace cette façon de regarder et de composer pour ainsi dire avec les jambes (fig. 1.). 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.
- 17 On retrouve cette sorte de travail de cadrage dans un autre dispositif d'accrochage élaboré pour cette même salle des syndicats (fig. 10. [H. Bayer et L. Moholy-Nagy], Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931). Le cliché se voit cette fois placé *dans* la paroi, en retrait derrière un oculus, [p. 107] 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.
- 18 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 (fig. 11. H. Seewald, photomontages plastiques pour "La Route vers la vie nouvelle", exposition Soleil, grand air et maison pour tous !, Berlin, 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. [p. 108]

Le modèle cinématographique

- 19 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:
- 20 "Elles [les photos] sont collées sur de sages cartons blancs [■]. 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 [p. 109] 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 photo¹⁸."
- 21 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 ralentis¹⁹".
- 22 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 [p. 110] spécialité (fig. 12. X. Schawinsky, "L'école", exposition itinérante, Magdebourg, 1930). 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 [p. 111] 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 (fig. 13. [H. Bayer et L. Moholy-Nagy], Salle des syndicats de la construction, Exposition allemande de la construction, Berlin, 1931).

- 23 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.
- 24 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?
"Road to Victory "
- 25 Bayer en particulier s'y applique dans les années 1940 et tout spécialement dans l'exposition "Road to Victory" (La Route vers la victoire [p. 112]) 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.
- 26 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 (fig. 14. H. Bayer, maquette de Road to Victory, MoMA, New York, 1942.)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'oeil. 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 [p. 113], 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.

- 27 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 (fig. 15. Herbert Bayer, Road to Victory, MoMA, New York, 1942). 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.

- 28 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.
- 29 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.
- 30 *Olivier Lugon est l'auteur de La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes 1919-1939, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, et de August Sander. Landschaftsphotographien (à paraître).*
- 31 *Une première version de cet article a été présentée le 6 janvier 1998 dans le cadre du cycle de conférences "Études photographiques" (Société française de photographie/Université Paris I). Cette étude fait partie d'une recherche plus vaste sur le design des expositions didactiques allemandes, entreprise grâce au soutien du Getty Grant Program et du Fonds national suisse de la recherche scientifique. [p. 116]*

NOTES

1. El Lissitzky, écrit autobiographique, 1941, in *El Lissitzky*, Krystyna Rubinger (éd.), Cologne, Galerie Gmurzynska, 1976, p. 89; Herbert Bayer, "Aspects of Design of Exhibitions and Museums", *Curator*, vol. 4, n° 3, 1961, p. 257-258.
2. Johannes Molzahn, "Nicht mehr lesen! Sehen!", *Das Kunstblatt*, vol. 12, mars 1928, p. 78, traduction française in Olivier Lugon (éd.), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes 1919-1939*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1997, p. 61.
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.
8. H. Bayer, par exemple, se souviendra de sa visite comme d'une expérience fondatrice pour ses propres recherches dans le domaine (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).
9. Ces effets de rupture étaient ici d'autant plus forts que les fragments photographiques n'étaient en fait pas collés à même le mur en une surface unitaire, mais suspendus devant une toile transparente avec des jours et des empiètements entre les images.
10. C'est entre autres le cas d'H. Bayer (in Chanzit, *op. cit.*, p. 118), qui, en dépit de son enthousiasme, reproche à l'ensemble son aspect chaotique, se donnant pour mission d'ordonner et de systématiser les techniques inventées ici.
11. Wilhelm Lotz, "Zur Ausstellung 'Die Kamera'", *Die Form*, vol. 8, n° 11, novembre 1933, traduction française in O. Lugon, *op. cit.*, p. 427.
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 autoporteuses.
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 XIXe 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 O. Lugon, *op. cit.*, 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.

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.