Actes du colloque

Points de vue; pour une histoire de la photographie

Colloque organisé par le Musée suisse de l'appareil photographique et Memoriav au Centre d'enseignement professionnel de Vevey le 15 mai 2009.

Le Musée suisse de l'appareil photographique a débuté la transformation de son exposition permanente. L'étage présentant les origines de l a photographie, verni dans sa nouvelle version le 25 mars 2009, a amorcé ce grand bouleversement.

Soucieux de reformuler son propos et de refléter l'évolution de la recherche durant les dernières années, l'institution a accueilli Jean-Louis Marignier et Pierre-Yves Mahé, co-directeurs de la maison Nicéphore Niépce, qui partagent le fruit de leurs travaux dans l'exposition et qui ont ouvert le colloque par une conférence spéciale portant sur les premiers procédés photographiques de 1816 à 1855 avec la reconstitution de l'invention de Nicéphore Niépce et la présentation du plus vieux laboratoire photographique au monde conservé actuellement.

Le colloque est parti du « Point de vue » de la fenêtre de Nicéphore Niépce, première photographie du monde, pour circuler à travers les « points de vue » des chercheurs actuels, des études et projets enthousiasmants qui s'effectuent aujourd'hui. Une occasion de faire dialoguer public, patrimoine et université.

Au-delà du support d'informations - Le patrimoine photographique suisse - philosophies et perspectives

Susanne Bieri
Conservatrice du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale suisse
Présidente du Réseau de compétence photographie de Memoriav

Photographie présente dans l'exposition The Family of Man: Eugène Harris, Popular Photography

Le portrait d'une joyeuse fillette indienne jouant de la flute, qui adresse son regard engageant et espiègle vers l'observateur – qui ne l'a pas déjà vu et immédiatement reconnu?
Quand Edward Steichen, il y a quasiment soixante ans, a choisi de faire figurer cette jeune flûtiste sur la couverture de son livre, l'image de cette fillette est devenue non seulement une icône de la photographie, mais également une sorte de guide au sein de ce médium : l'image de Eugène Harris

apparaît de façon répétée – presque à la manière d'une fenêtre *pop-up* ou d'un clip publicitaire – dans son sens large à l'exposition « the Family of Man » et à son catalogue, et nous indique, pour ainsi dire, une route qui traverse l'histoire de la photographie telle que Steichen l'avait assemblée en 1951 pour le Museum of Modern Art New York (MOMA).

Avec son collaborateur Wayne Miller, Edward Steichen rassembla dans un premier temps un ensemble de plus de 2 millions de photographies, pour en établir une première sélection de quelques 10'000 images. Par la suite une seconde sélection permettra finalement d'associer 503 photographies, réalisées par 273 photographes, originaires de 68 pays. Ce choix avait pour ambition de dresser un portrait de l'humanité structuré en 37 thèmes, parmi lesquels, l'amour, la foi, la naissance, le travail, la famille, les enfants, la guerre, la paix. La sélection opérée par Steichen et Miller consignait une époque, qui, au sortir de l'expérience de la guerre, tentait de créer un monde meilleur et espérait encourager la compréhension entre les hommes. La photographie devait, à cet égard, servir de langage universel, qui serait compris de tous. Les photographies retenues étaient réalisées non seulement par des photographes reconnus, mais également par des amateurs inconnus. Le critère de sélection prépondérant de Steichen consistait dans le fait que l'image poursuive et porte un but et un message humaniste sincère.

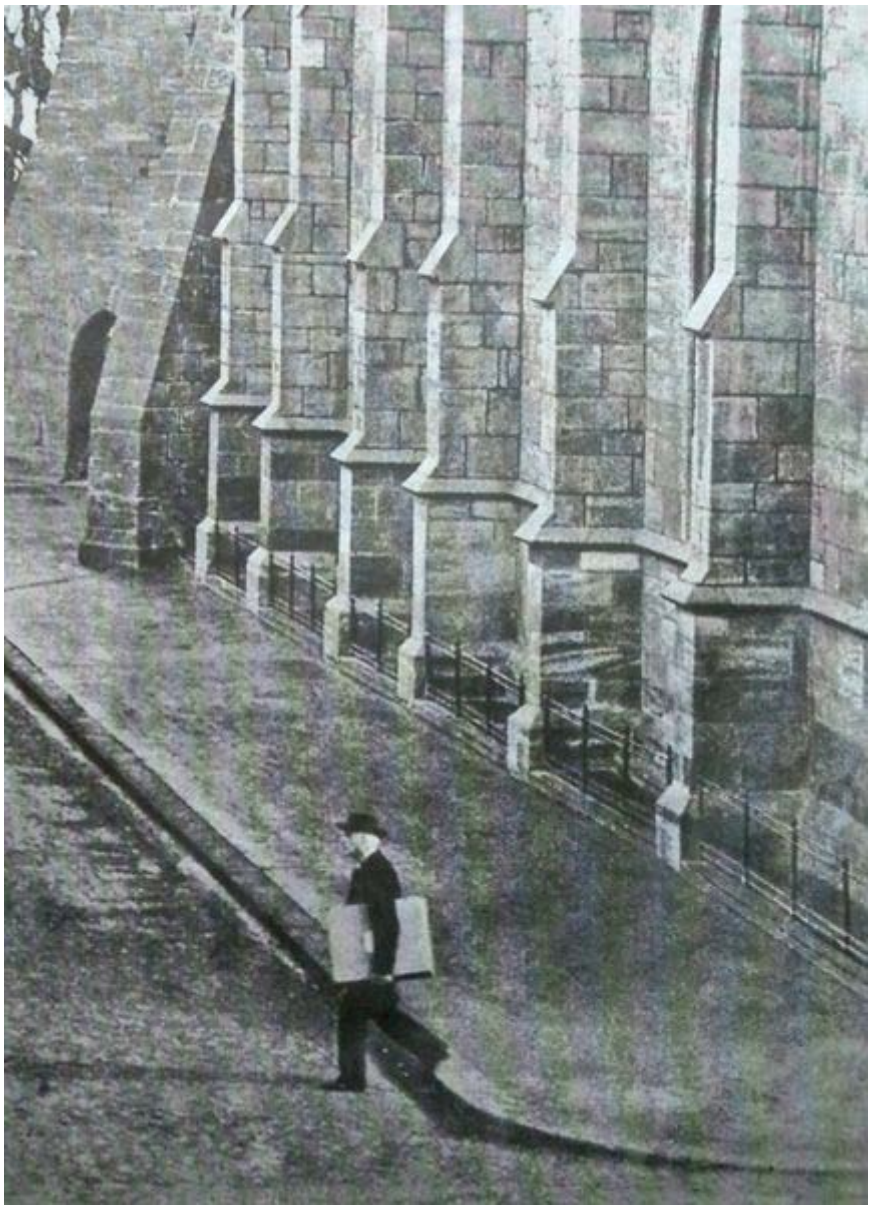
L'exposition connut un succès extraordinaire et put donc entamer une tournée internationale dès 1955. Approximativement 9 millions de personnes, dans 38 pays, visitèrent „The Family of Man". Selon le souhait de Steichen, les Etats-Unis envoyèrent l'exposition au Grand Duché du Luxembourg en 1966, où elle devait rester en présentation permanente.

Les fréquents transports des œuvres, ajoutés à des manipulations et entreposages inappropriés, eurent pour conséquence de recourir à la restauration nécessaire des photographies, durant d'innombrables heures de travail, étalées sur des années. Les heures ainsi investies menèrent finalement, en 1994, à la présentation recherchée de l'exposition permanente dans une version extrêmement fidèle à la scénographie originale dans le château Clervaux.
„The Family of Man" par l'association de l'exposition et du catalogue, devint un monument photographique, un « lieu de mémoire photographique ». Finalement, en 2003, la sélection de Steichen entra dans la Memory of the World Register de l'Unesco.

Cette réalisation qui tient en partie du conte de fée, peut également être lue et entendue comme une histoire dont les signifiants fournissent un cadre possible et peuvent nous guider à travers cette soirée de dialogue et d'échange.

Le hasard fait que l'histoire de la réception de la photographie en Suisse se fonde en quelque sorte sur le recours à sa propre histoire. Jacob Burckhardt (1818–1897), historien de la culture, pionnier de l'histoire de l'art, penseur universel, cultivé, érudit et conservateur, à la fois bâlois et profondément européen, revendiqua explicitement l'importance de l'image.

Burckhardt, créa la discipline, qui nous mit entre les mains les clés du rapprochement du scientifique et du visuel. Il fut simultanément un témoin du développement du nouveau médium photographique, et celui qui se servit de l'image photographique pour l'attacher strictement à son propre champ d'étude.
Environ 100 ans avant le choix d'Edward Steichen pour „The family of man", Jacob Burckhardt avait créé un premier « musée imaginaire » à partir de la photographie.



Jacob Burckhardt passe par la cathédrale de Bâle pour se rendre à son cours, env. 1890

Sa méthode scientifique avait trouvé son origine et sa fondation dans un examen de l'ontologie et du sens et dans une gigantesque collection photographique, par laquelle il s'était constitué un corpus visuel lui permettant de se frayer un chemin dans l'histoire de l'art et de l'architecture. Cet atlas en images procura au théologien de formation, féru de politique, chercheur illuminé en histoire, des appréhensions plus immédiates que la langue ou la philosophie. Le visuel pris de plus en plus d'importance pour lui et devint la base de l'ensemble de ses liens historiques – et sans craindre d'exagérer nous pouvons dire que pour nous le visuel est devenu un poteau indicateur – au sens large, quasiment un cicérone - un guide dans le monde dense de la science de l'art.

Ce n'est pas par hasard que Burckhardt et Steichen se télescopent et se croisent dans ma réflexion à hauteur des yeux. Tous deux ont réuni et composé des collections de photographies requérant une exigence impressionnante – et nous pourrions évidemment citer ici les noms d'autres exemples similaires de remarquables chercheurs d'images – tous deux ont opéré une sélection précise dans la dense masse des images et tous deux peuvent être considérés comme des points cardinaux au sein du vaste débat en cours dans l'histoire de la photographie.

Pendant que Burckhardt exigeait de la photographie la capacité à guider la compréhension, d'exécuter un devoir relatif à l'histoire du style et donc d'assumer une fonction documentaire, Steichen, de son côté, en faisait le principe d'une chaîne d'associations actuelle. L'image photographique, chez Steichen, joue donc aussi bien les rôles principaux que les secondaires et ambitionne de devenir une œuvre d'art autonome. C'est donc au plus tard à partir de „The family of man" que la photographie se fait reconnaître auprès du grand public comme un art.

Si l'on suit l'argumentation de Wolfgang Kemp, l'un des premiers acteurs du débat autour de la définition appropriée et l'interprétation du medium, des débuts jusqu'à nos jours – la discussion à propos de la légitimité de la photographie au sein de l'histoire de l'art est – même plus anciennes que le medium lui-même. Il est intéressant de voir que les disputes se sont déclenchées autour du phénomène de l'analogie à la réalité, comme elles avaient déjà eu lieu autour du style dans la peinture à l'époque du Réalisme.
Le nouveau medium technique n'était alors pas seulement exprimé de manière abrégée et incisive par l'expression « the pencil of nature », mais réclamait simultanément le statut d'art pour lui-même.

Bien que l'aventure de „The family of Man" semble fabuleuse, tous les aspects qui concernent la dimension professionnelle dédiée à l'image photographique sont articulées d'une manière singulièrement caricaturale.
Steichen définit le rôle d'un conservateur de collection photographique à la fois dans le soin de sa propre collection et dans les exigences quotidiennes et devoirs d'une institution qui lui incombent, l'offre du marché et des privés se confrontant dans une seule abondance.

Les collections photographiques de la Bibliothèque nationale suisse dépassent déjà à elles-seules le million de cotes et laissent supposer que l'évaluation de l'ensemble des fonds photographiques suisses révèle un corpus énorme. Que doit-on faire ?

Nous voyons que Steichen acquit, par l'intermédiaire de Wayne Miller, ce que nous pourrions qualifier d'effet « multiplicateur par réduction » par le processus de sélection et – osons l'affirmer – ils parviennent relativement bien dans leur interaction à établir un choix cohérent d'images documentaires « emphatiques », qui restent reconnaissables et représentatives de ce « qui est dans l'air du temps », de leur époque !
Les icônes contenues dans la sélection ont pu être presque sanctionnées à travers une seconde paire d'yeux pour être intégrées dans une histoire de la photographie, et également s'épanouir individuellement dans une histoire visuelle des icônes. De plus, la valeur ajoutée par deux regards d'observateurs avertis vaut plus qu'un simple double facteur : à leur façon, Steichen et Miller ont écrit à la fois une histoire de la réception de la photographie, et créé une mémoire globale du visuel, liée à leur temps, qui a été utile à juste titre au patrimoine photographique, tout comme à l'héritage culturel mondial du Memory of the World Register de l'Unesco.

„The Family of Man" est composé non seulement de photographies professionnelles, mais aussi amateurs, et postulent que les images importantes sont capables de soutenir celles de moindre qualité, et inversement. De cela, on peut déduire que le choix de Steichen mélange les deux différents niveaux des images, et que ces niveaux se sont associés en vue de la constitution d'un ensemble spécifique. À partir de là, une autre notion entre en jeu dans le processus de sélection : la différenciation et la classification du contenu qualitatif des images devient superflu dans l'intérêt d'un énoncé plus général. Les photographies seules ont donc la même valeur abstraction faite de leur qualité ?
Les images ont été de tous temps capables de montrer des relations, qui ne parvenaient pas à être compréhensibles par les mots ou les schémas. Outre Jacob Burckhardt, on ne peut manquer de mentionner dans cette discussion Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646 – 1716), l'un des derniers érudits pluridisciplinaires. Déjà dans son texte-clé, la « Drôle de pensée », répondait-il à la proposition de Descartes ‚je pense donc je suis' par la formule ‚je vois, donc je suis', par laquelle il supposait que toute réflexion était à relier à une observation.

Les images, en particulier les photographies, sont à la fois une source d'information considérablement importante et une base de savoir. Comme médiateurs et vecteurs de la connaissance, les images créent des valeurs communes, associées à la mémoire des communautés et peuplent de tout cela notre univers. Les bibliothèques, archives et musées sont les réserves publiques de cet univers. Ils conservent dans leurs dépôts des collections de dimensions gigantesques. Seuls les coûts énormes, engendrés par la conservation de telles quantités de documents, contraignent au choix. Cependant, la sélection est également inévitable pour permettre l'estimation adéquate de la valeur d'une collection. Cette évaluation doit être comprise et affirmée sous la forme d'une déclaration fondamentale : pour assurer la pérennité de nos collections photographiques, il est non seulement indispensable de les connaître et de procéder à des phases d'inventaire et de sélection mais également de préparer des programmes nationaux de préservation et de restauration.

Comme le démontre l'exemple de „The family of Man", une perméabilité des multiples propositions visuelles est pertinente, et la contradiction entre art et document dans la photographie peut et doit être atténuée. Malgré les différentes manières de lire une image, qu'il s'agit de respecter absolument, les photographies ne sont néanmoins pas toutes des monuments et chaque image ne contribue de loin pas à une grande mémoire visuelle.

Ce qui relie Jacob Burckhardt et Steichen est une faculté de sélection réalisée selon des critères déterminés. Ces critères doivent être redéfinis à chaque génération, et notamment discutés et débattus dans les milieux spécialisés. L'équivalence des diverses approches de l'image devrait être devenue évidente.
Le catalogue des critères des collections devrait apparaître plausible, au-delà des milieux spécialisés, au grand public, et clarifier ce qui tient de l'art, de la documentation d'un fait, du document d'époque, des indications sur la reconnaissance ou l'histoire des photographes, du lieu de mémoire collective comme en témoignent certaines images prégnantes ou exemplaires (portrait du Général Guisan, etc.)

Memoriav initie ce débat et souhaite s'y consacrer de manière responsable au sein de sa mission propre, la préservation et conservation de la mémoire visuelle suisse. Le réseau de compétence photo est conscient du sérieux de sa mission et s'efforce en ce sens d'organiser ce soir cette discussion urgente entre institutions – musées, bibliothèques, archives – et la recherche actuelle et d'établir un dialogue, qui puisse féconder mutuellement la continuation de ces échanges.

Dans ce sens, je me réjouis au nom de Memoriav et de son réseau de compétence photographie, d'ajouter un nécessaire chapitre relatif au 21ème siècle à l'histoire du medium déjà presque bicentenaire, et d'ouvrir les réflexions des autres intervenants qui vont prendre la parole, comme une esquisse d'un tissu de rapports au sein de l'histoire de la photographie en Suisse.

Abstract
« Das Foto ist ein Foto ist ein Foto - das fotografische Gedächtnis der Schweiz - Philosophien und Perspektiven »
Bilder, insbesondere Fotografien sind nicht nur eine äussert bedeutsame und wichtige Informationsquelle – sondern gleichsam Wissensbasis. Als Wissensvermittler und Vektoren kreieren Bilder gemeinsame Werte und damit Erinnerungsgemeinschaften und formen damit unser Universum. Bibliotheken, Archive und Museen sind die öffentlichen Speicher dieses Universums. Sie bewahren in ihren Beständen Sammlungen von gigantischem Ausmass. Alleine die enormen Kosten, die solche Quantitäten in konservatorischer Hinsicht erzeugen, zwingen zur Auswahl. Selektion ist jedoch auch unumgänglich um einer Sammlung adäquate Wertschätzung entgegen zu bringen. Diese Wertschätzung, soll sie verstanden werden, muss dringend zu einer tragenden Aussage verdichtet werden. Damit dem Medium nicht nur mit dem nötigen Respekt begegnet, sondern ihm auch eine günstige Zukunft gesichert wird, ist Akzentsetzung von Belang.

Montrer une histoire en train de s'écrire : le défi d'un nécessaire dialogue avec la recherche

Séverine Pache
Conservatrice adjointe, Musée suisse de l'appareil photographique

En avril 2007, lorsque m'a été confiée la charge des collections iconographiques du Musée suisse de l'appareil photographique, j'ai découvert la nature des documents qu'il s'agissait de traiter : publicités illustrées de fabricants, ektachromes grands formats de montres, vintages de photographes reconnus, plaques de lanterne magique peintes ou photographiques, exemples de procédés rares et anciens, photos privées, amateurs, fichiers numériques, reproductions de documents précieux, etc.
Aux yeux d'une historienne de l'art en début de parcours, il s'agissait d'un corpus a priori fort hétéroclite et relativement peu classique. L'histoire de la technique photographique a été souvent reléguée, dans l'histoire de la photographie – si l'on caricature un peu - à une place de subordonnée, à la manière d'un glossaire consulté dans la recherche pour préciser ponctuellement un propos sur une œuvre. Or, l'ensemble iconographique auquel je m'attèle depuis mon entrée dans ce musée m'oblige à repartir des images, collectées dans un but précis, pour réécrire un propos qui m'était relativement peu familier. Ce changement de point de vue provoque des questionnements incessants, soulève des problématiques qui m'amènent à reconsidérer la photographie sous un angle qui peut paraître fort éloigné de celui auquel des études d'histoire de l'art peuvent habituer.

Or, l'histoire de la photographie telle qu'elle s'écrit aujourd'hui, notamment dans le monde francophone, témoigne d'une vitalité, d'une ouverture et d'une précision qui rend possible l'application de méthodes efficaces à des collections telles que celle qui m'occupe, me semble-t-il. La revue *Etudes photographiques*, publiée par la Société française de photographie, démontre à elle-seule qu'il est possible aujourd'hui de concilier les études les plus pointues sur des fonds de nature très éloignée, dans une vision globale et réfléchie de la photographie. En outre, l'histoire critique de la tradition photographique se présente aujourd'hui sous la forme d'un récit lisible et fouillé, qui ne cesse de générer d'autres développements. L'histoire de la photographie d'aujourd'hui, en bref, intègre pleinement l'importance du médium dans les champs de l'art, de la culture et du savoir.

Les intervenants regroupés dans le colloque « Points de vue ; pour une histoire de la photographie » sont, à travers leurs diverses approches du medium, des représentants des voix plurielles et passionnantes qui parlent de la photographie actuellement.

Ces voix sont essentielles pour nous, mais ne figurent souvent dans les institutions que sous leur forme « digérée », par leurs résultats ou applications, dans les changements de propos qu'elles ont occasionnés, dans un second temps, nous pourrions dire « par ricochet ». La contribution de Jean-Louis Marignier rend évident le fait qu'il nous était évidemment impossible de présenter par exemple, dans la refonte de l'exposition permanente du musée présentant les origines de la photographie, la reproduction de la vue du Gras par Helmut Gernsheim, diffusée durant des décennies, sans tenir compte des recherches récentes. Evoquer Niépce aujourd'hui dans un musée qui ne dispose évidemment pas de cet objet unique dans ses collections, pose le problème de la reproduction et de la matérialité de l'image. Or, faut-il, après avoir pris connaissance des résultats scientifiques de Messieurs Marignier et Mahé, bannir à tout jamais la reproduction célèbre de Gernsheim ? Il nous a semblé important, au contraire, dans notre mission patrimoniale et pédagogique, de conserver dans notre présentation de Niépce les différentes étapes historiographiques qui relatent toutes les péripéties de ce récit. Car la manière d'approcher et de reconstituer l'histoire de la « première photo du monde », l'évolution de l'étude, est capable

d'évoquer en filigrane le fonctionnement de la recherche. L'écriture même d'une histoire, avec sa méthodologie, ses égarements, ses réussites et ses résultats.

Ainsi le musée a-t-il diffusé pour l'ouverture de ce nouvel espace des « origines de la photographie », et durant quelques mois, le film réalisé il y a 18 ans par les tessinois Andres Pfaeffli et Bernhard Lehner sur la découverte de la vue du Gras par Gernsheim. Cette production montrait alors le collectionneur en train de se tromper de fenêtre pour expliquer la première prise de vue. Cette erreur a été corrigée depuis par les travaux de Pierre-Yves Mahé et Jean-Louis Marignier. Nous souhaitions évoquer cette ancienne présentation des choses en marge des résultats les plus récents, non pas comme la mise côte à côte de « fourvoiements temporaires » et de progrès scientifiques, mais dans l'idée de transcrire les différentes étapes de connaissance.

Le Musée suisse de l'appareil photographique a une mission de conservatoire qui module sa relation particulière au public. Il n'est donc pas seulement une vitrine de ses réserves, mais assume aussi un rôle pédagogique et sert d'interface entre l'histoire de la technique photographique et un public composite. Il est possible, et probablement souhaitable, qu'à ce titre, il propose plusieurs pistes (ou niveaux) de lecture au visiteur. C'est dans ce langage qu'il peut se permettre de se positionner aussi bien comme un témoin des changements technologiques que comme un aperçu de l'évolution méthodologique qui les entoure. Cela signifie que nous disposons finalement d'une assez grande liberté dans la manière de divulguer ces connaissances. Il nous est permis par exemple d'introduire le visiteur dans nos questionnements Une exposition a pour matière l'image de presse ? Le Musée suisse de l'appareil photographique soulèvera un questionnement relatif à sa propre mission en montrant l'évolution technologique de la diffusion des images de presse, avec bélinographes et fichiers numériques, par exemple. Mais il nous est aussi permis de nous intéresser à une partie des coulisses de la recherche.

Dans l'exposition *Les photographes ; regards inversés* (12 mars-31 août 2008), nous avons souhaité par exemple montrer une étude en cours de réalisation du Prof. Gianni Haver sur la presse illustrée suisse et étrangère (années 1920-1930). En traquant pour nous, au gré de ses recherches, les traces de l'acte photographique représenté, le chercheur est parvenu à dégager, au sein de sa problématique, un ensemble éclairant sur la manière de considérer le photographe en activité. Cette fenêtre sur une étude en train de s'effectuer à l'université avait une double fonction : à la fois celle d'une ressource iconographique jointe à l'exposition et celle d'un aperçu d'une approche scientifique sur le sujet.

Pendant le festival Images'08, le musée a présenté un hommage à l'œuvre photojournalistique d'Yvan Dalain, dont les archives sont abritées à la Fondation suisse pour la photographie à Winterthur. Une étude fouillée et précise de Peter Pfrunder et Martin Gasser avait été publiée à l'occasion de l'exposition *Fokus 50er Jahre. Yvan Dalain, Rob Gnant und "Die Woche"* en 2003. Il aurait été inutile de dédoubler ce travail avec une exposition plus réduite de l'œuvre. Or parmi les thèmes retenus dans les images de Dalain, un thème récurrent nous a permis de présenter au public la diversité des matériaux et documents qui composent un fonds tel que celui-là. *Le petit train en Provence* a été tout d'abord un reportage photographique, puis un storyboard manuscrit enluminé de contacts pour un projet de livre avec Jacques Prévert, pour être ensuite publié partiellement dans *Die Woche*, avant de réapparaître dans la dernière autobiographie du photographe-écrivain sous la forme d'un récit de rêve. L'exercice ici ne consistait plus à démontrer une méthode scientifique menant à une découverte, mais montrait la diversité des documents à disposition de l'institution, le matériau de départ à l'étude. Dans un esprit assez proche, le Musée Neuhaus avait présenté, en octobre 2008, une salle pleine d'objets en cours d'inventaire en marge de l'ouverture de la nouvelle exposition de la Cinécollection Piasio. La formule biennoise faisait réaliser au visiteur le défi que peut constituer une réserve de musée.

Car s'il est vrai que les dépôts d'une institution muséale regorgent de sujets d'études, il nous est impossible de disposer pour chaque sujet de suffisamment de ressources humaines, temporelles ou

financières pour mener à bien à la fois la tâche de la conservation, celle de la divulgation et celle de l'étude fouillée. Or, c'est notre mission composite qui nous fournit également la possibilité de jeter des ponts entre la recherche et le public : dans la mise à disposition du patrimoine conservé aux chercheurs d'une part, et dans l'ouverture du propos muséographique aux coulisses de la science d'autre part. Le visiteur idéal est une figure difficile à cerner. Elle suscite débats et discussions dans les sphères muséologiques, tout comme la notion de « foi du public » dans la légitimité scientifique des musées.

Au delà de ces discussions, il me paraît que le musée tente de répondre à ces questions en fournissant au visiteur réel un entrebâillement où il lui est possible de glisser un regard curieux pour apercevoir la manière dont s'écrit l'histoire de la photographie.

La photographie, objet d'exposition

Olivier Lugon
Professeur d'histoire de l'art et du cinéma, Université de Lausanne

La recherche universitaire sur la photographie est marquée depuis plusieurs années par une grande diversité. Les deux modèles dominants qui avaient permis de faire entrer l'étude du médium à l'université ont perdu leur caractère hégémonique. C'est vrai d'abord de l'approche esthétique, calquée sur les méthodes de l'histoire de l'art, avec ses analyses stylistiques, ses études monographiques, son resserrement sur les grands auteurs : même si l'histoire de la photographie reste majoritairement ancrée dans les départements d'histoire de l'art, au niveau des objets et des méthodes, elle en est d'une certaine façon sortie à peine elle y était entrée, sans avoir manqué par ailleurs de contribuer à transformer la discipline. C'est vrai également des approches sémiologiques et ontologiques, qui cherchaient à définir et à comprendre le signe photographique dans toute sa généralité : la multiplication même du savoir dans le champ a rendu un peu illusoire l'ambition de le cerner comme un seul ensemble cohérent.

Des directions de recherche multiples ont pris le relais ces dernières décennies. Parmi les plus actives, on peut mentionner l'étude des usages appliqués et documentaires du médium, notamment scientifiques, psychiatriques ou ethnologiques ; l'histoire institutionnelle du domaine, celle de la légitimation muséale, marchande ou critique ; l'intérêt, très fort chez les chercheurs les plus jeunes, pour les pratiques d'amateurs et la photo-souvenir (une grande part des réflexions autour du numérique se fait désormais dans cette perspective) ; enfin et surtout, l'histoire de l'édition et de la presse illustrée, spécialement productive ces dernières années – les formes imprimées de la photographie prenant désormais la place du tirage argentique comme objet privilégié de l'examen. Cette diversité se retrouve à l'Université de Lausanne, où l'étude de la photographie traverse les sections et les facultés : elle est abordée aussi bien en histoire de l'art avec Philippe Kaenel, qu'en histoire contemporaine avec François Vallotton, en littérature française avec Marta Caraion, en sociologie des communications de masse avec Gianni Haver, ou en histoire du cinéma, où je suis rattaché. Le nouveau Centre des Sciences historiques de la culture fédère dorénavant une partie de ces recherches.

Pour ma part, mes travaux récents se sont beaucoup concentrés sur l'histoire de l'exposition photographique et de sa scénographie, à la croisée de l'histoire de la photographie et de celle de l'architecture. C'est sur elle également que porte le projet de recherche « L'exposition moderne de la photographie », soutenu par le Fonds national de la recherche scientifique et mené avec Ariane Pollet, doctorante FNS. Il se focalise sur les années 1920 à 1960, période particulièrement riche en innovations dans la mise en espace des tirages, pendant laquelle les expositions de photographie deviennent de véritables architectures d'images.

Les enjeux d'une telle recherche ne sont pas éloignés des questionnements liés à la publication de la photographie. Dans les deux cas, il s'agit de considérer non pas tant l'image en soi que son activation par un dispositif de présentation spécifique qui en transforme l'impact, à partir d'un postulat central : le sens d'une photographie n'est pas seulement dans ce qu'elle contient, mais aussi dans ce qui l'accompagne, ce qui l'entoure et en façonne la réception. Si cela paraît une évidence pour la photographie imprimée – chacun reconnaît l'impact décisif de la légende, de la mise en page, du recadrage –, cela l'est moins pour le tirage exposé, face auquel on tend plus facilement à oublier le cadre scénographique qui nous le donne à voir, et à croire à un face à face non entravé de soi à l'image autonome et « originelle ». Travailler sur l'exposition, cela signifie au contraire être attentif aux déplacements de sens continuels des clichés : là où l'histoire des styles et des grands auteurs s'était essentiellement donnée comme une histoire de la naissance des images, ici on cherche à prendre en compte, au-delà de ce moment d'origine, toute la vie publique d'une photographie. Cela implique également de considérer que le photographe n'est pas l'instance unique de création, que l'utilisateur tout autant façonne l'image de ses propres intentions, de ses propres exigences. L'histoire de la photographie est envisagée comme un champ d'interaction entre acteurs multiples – ici, photographes, architectes, designers, graphistes, commissaires d'exposition –, une dimension collective peut-être plus en phase avec la réalité d'un métier dans lequel le travail solitaire constitue en fin de compte plutôt l'exception.

Parmi les diverses instances impliquées dans le processus d'activation de l'image, l'exposition oblige aussi à faire l'histoire du spectateur de photographie lui-même, ou en tout cas de la façon dont on a conçu sa figure idéale. Scénographie d'exposition et photographie : dans le sillage du constructivisme, les deux arts sont portés par l'utopie d'une proximité inédite entre image et sujet regardant. D'un côté, la photographie est pensée comme une image sans code, qui impliquerait le regardeur de façon plus immédiate, plus directe que toute représentation avant elle. De l'autre, les modes de spatialisation modernes à leur tour favoriseraient une relation inclusive, immersive, participative, par le recours au grand format et à l'activation physique du visiteur notamment. L'exposition de photographie viendrait ainsi comme redoubler le rêve d'un contact immédiat et d'une implication intense dans l'image.

L'histoire de l'exposition doit enfin être considérée comme appartenant de plein droit à l'histoire technique du médium. L'étude de cette dernière s'est beaucoup portée vers les outils de la capture, moins sur ceux de la diffusion. Or, l'exposition a été fortement déterminée par l'évolution des technologies de projection ou d'agrandissement – autant d'outils de spatialisation des images. Dans l'entre-deux-guerres, les grandes expositions étaient d'ailleurs explicitement célébrées comme des prouesses techniques et souvent mises en scène comme incarnations d'une nouvelle machinerie médiatique. Ce lien à la machine est aujourd'hui occulté dans les « tableaux » de la photographie contemporaine. Mais ceux-ci n'en sont pas moins des objets hautement techniques, tout comme ils sont pour une grande part le produit d'innovations développées d'abord dans le champ commercial et publicitaire. L'étude de l'exposition de photographie permet aussi de rappeler les échanges entre ces domaines trop souvent perçus comme étrangers l'un à l'autre.

De la photographie numérique au numérique dans la photographie

Claus Gunti
Chercheur, assistant Section Cinéma, Université de Lausanne

La manière dont l'apparition des technologies numériques en photographie a été traitée depuis le début des années nonante soulève de nombreuses questions. La confrontation entre deux

phénomènes contemporains - la « post-photographie[1] » et la photographie « documentaire[2] » de Düsseldorf - me semble intéressante pour révéler le rôle que joue la technique dans le discours sur le médium. Il semble y avoir une inadéquation manifeste entre le premier phénomène, qui se définit par un discours théorique proclamant la fin de la photographie et un corpus spécifique d'images qui lui est associé et le deuxième, caractérisé par des pratiques qui ont intégré des outils de capture et de retouche numérique sans que cela produise d'interrogations spécifiques chez les photographes ou que cela engendre un changement de paradigme pour les critiques ou les historiens de l'art. Cette mise en parallèle de la « post-photographie » et d'un groupe de photographes de Düsseldorf - élèves de Bernd Becher - me paraît particulièrement riche pour illustrer une lecture divergente de développements techniques similaires.

L'une des particularités de cette mouvance « post-photographique » est qu'elle se base sur une analyse essentiellement théorique du médium. Le postulat de rupture qu'elle défend s'articule sur une lecture d'ordre ontologique, sur une essence supposée de *la* photographie, faisant abstraction des pratiques, de l'évidence visuelle - l'image et tout ce qu'elle implique, comme le contexte de production, de diffusion ou de réception. L'apparente homogénéité entre le discours théorique et le corpus d'images - il s'agit majoritairement de représentations du corps humain qui signifient explicitement leur nature « numérique »[3] - peut être imputée à une reconstruction rétrospective, par le biais d'expositions et de publications[4]. Indépendamment de considérations d'ordre épistémologique sur la potentielle existence de ruptures dans l'écriture de l'histoire, il semble ici problématique de postuler un changement de paradigme. Le corpus théorique remet en question le rapport physique entre l'image et ce qui est représenté, arguant que l'ère photographique serait révolue, substituée par un autre système de représentation. Le corpus d'images, quant à lui, serait la manifestation concrète de ce nouveau système, qui resterait à définir. Au regard des développements technologiques exponentiels qui remettent en question son soubassement théorique, on constate que ce discours de rupture est aujourd'hui obsolète. Mais une historiographie rigoureuse de ce débat « post-photographique » reste à faire.

L'apparition d'outils numériques chez certains photographes de Düsseldorf[5], à partir de la fin des années quatre-vingt, passe au contraire largement inaperçue. Sans vouloir accorder une importance trop grande à la question d'une prétendue authenticité ou de l'aptitude à représenter de manière plus ou moins fidèle, on peut s'étonner qu'un mouvement historiquement lié au documentaire retouche des images sans que cela provoque de réactions, d'autant plus que le modèle proposé par Mitchell se base justement sur l'idée d'une rupture de l'indicialité entre l'image et ce qu'elle représente. On constate que cette question pourtant centrale pour bons nombres de théoriciens est complètement évacuée ici, signe qu'il existe un écart considérable entre le rôle joué par la technologie dans une approche purement théorique du médium[6] et son interprétation lorsque l'approche s'articule sur un corpus d'image concret.

Que cela nous dit-il sur le rôle de la technique dans l'historiographie de la photographie ? On observe une persistance étonnante de l'idée de vérité photographique basée sur un lien indiciel, que l'apparition du numérique a de nouveau révélé. Cela a complètement conditionné le discours qui, quoique théorique, se base sur les caractéristiques techniques supposées du médium. De plus, on

[1] Dans *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era* (1992), ouvrage qui aura une influence considérable sur le débat sur cette « post-photographie », William J. Mitchell postule que l'image photographique, définie par l'analogie entre réel et représentation, a fondamentalement changé. La résolution de l'image numérique, réduite à des pixels et basée sur un calcul, remettrait fondamentalement en question ce lien, et donc l'idée même de photographie.

[2] Nous n'aborderons pas la notion complexe de documentaire en tant que telle, mais nous nous intéresserons plutôt au discours qu'un groupe de photographes historiquement lié à cette notion a suscité.

[3] Il s'agit de photographies dans lesquels les retouches sont manifestes et dont les enjeux - mutabilité, instabilité, hybridation - semblent converger avec ce qui caractériserait la photographie numérique par essence.

[4] On citera par exemple le catalogue d'exposition Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut & Florian Rötzer (éd.) *Fotografie nach der Fotografie*, Verlag der Kunst, Dresden, 1995, ainsi que sa traduction anglaise, largement diffusée.

[5] Thomas Ruff, Andreas Gursky, Axel Hütte et Jörg Sasse.

[6] Dans le cas présent soutenu par un type d'images clairement défini.

constate une persévérance dans ce besoin de définir *la* photographie, en opposition à l'étude de ses pratiques. Le fait d'avoir voulu cerner l'image numérique en opposition à l'image argentique est symptomatique de cette approche. Au regard de ces développements, il paraît légitime de postuler que cette différence technique de l'instrument de capture n'est pas pertinente. Par contre, il paraît essentiel, pour essayer de comprendre dans quelle mesure ces changements techniques ont influencé l'histoire récente de la photographie, d'envisager le numérique sous un angle plus large, intégrant par exemple internet avec tout ce que ce réseau implique - nouveaux types de diffusion, de consommation, de culture des images - dans la réflexion sur le médium. Afin de comprendre les enjeux réels de l'évolution technologique du dispositif photographique, il nous paraît nécessaire de considérer les diverses manifestations du numérique, plutôt que d'essayer de définir ce que pourrait être *la* photographie numérique. Il nous semble indispensable de prendre en considération le statut de l'image - la photographie n'est plus seulement un objet - qui, plus que jamais, fait partie d'un système, conditionnant la culture visuelle, et dont les implications semblent se répercuter bien au-delà, notamment dans la production du savoir, dans laquelle l'image joue un rôle de plus en plus important.

Le flou : du pictural au photographique

Pauline Martin
Chercheuse

Quelques présupposés méthodologiques

Le flou, dans la photographie, constitue le principal objet de ma recherche. Son étude ne vise cependant pas à écrire une histoire du flou, de manière générale, mais à comprendre un aspect très spécifique attaché à cette notion : issu de la théorie et de la critique picturales anciennes, le terme ne s'est intégré dans le lexique photographique, dès le 19ème siècle, qu'en conservant un lien très fort avec la picturalité, qu'il a sans doute pendant longtemps désignée. Mon travail, qui se concentre principalement sur le 19ème siècle français, consiste ainsi à tenter de comprendre comment le « flou », dans la critique photographique, a conservé, tout en s'en éloignant sur certains points, des connotations picturales, qui seront, au cours du 20ème siècle, progressivement écartées. L'intérêt de la recherche que j'ai entreprise sur le flou dans la photographie se situe ainsi à la croisée de deux domaines de recherche – la peinture et la photographie – généralement étudiés de manière distincte, mais qui, dans le cas présent, doivent, à mon sens, obligatoirement être mis en relation afin de parvenir à saisir toutes les nuances historiques de la notion même de « flou ».

Deux études relativement approfondies ont été récemment publiées sur le flou, l'une sur la peinture – *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei* de Marc Wellmann, en 2005[7] –, l'autre sur la photographie – *Die Geschichte der Unschärfe* de Wolfgang Ullrich, en 2002[8]. La première retrace la découverte du flou optique et la manière dont les peintres, dès la Renaissance, ont intégré, dans leurs oeuvres, cette donnée visuelle. La seconde se concentre sur la photographie uniquement – excepté un chapitre d'introduction sur la peinture romantique –, et, dans une perspective également diachronique, se cantonne principalement à la production allemande. Ces deux ouvrages partagent deux caractéristiques, dont j'aimerais pour ma part m'éloigner, afin, je l'espère, d'offrir un nouveau point de vue sur le sujet. D'abord, les auteurs ont pris le parti de ne se limiter qu'à une seule technique artistique (excepté quelques allusions de Wolfgang Ullrich à la peinture). Ensuite, et surtout, la définition de leurs corpus se base sur des données avant tout visuelles : la sélection des œuvres traitées dépend de leur conception contemporaine du flou. Les peintures et les photographies qu'ils considèrent personnellement floues – en fonction de l'acception actuelle du

[7] Marc Wellmann, *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005.
[8] Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2002, p. 9-19.

terme – se succèdent ainsi dans une histoire qui s'écrit sous l'autorité d'un regard anachronique par rapport à l'époque de production des œuvres.

Il s'avère cependant que la compréhension même de ce qu'est le flou a énormément varié au fil des siècles. Mon point de vue sera donc inverse : partir des sources écrites, et des occurrences du terme « flou », afin d'en comprendre la signification tant technique qu'esthétique, ainsi que les valeurs qui y ont été diversement attachées au cours de l'histoire. On constatera ainsi, par exemple, que le flou désignait, dans la peinture, une manière de représenter le monde de manière *mimétique,* alors que le flou photographique aura au contraire pour effet de brouiller l'image, l'éloignant du réel représenté. Cette première décision méthodologique implique, par conséquent, d'éplucher les dictionnaires, les critiques d'art et les traités artistiques, afin d'en extraire les passages pertinents pour mon sujet, qui ne se limite, on l'aura compris, qu'à la production francophone et à l'étude du terme « flou » français. Ce parti pris impose, surtout, de décloisonner l'approche unilatéralement picturale ou photographique du flou, dans la mesure où le terme – on s'en rend vite compte à la lecture des textes d'époque – est chargé d'échos complexes, souvent contradictoires, façonnés au contact des deux techniques et qui ne cessent de raisonner, au 19ème siècle, dans la critique de la photographie.

Sujet de recherche

Quelle est, en somme, l'hypothèse de départ qui a guidé le choix de ce projet de recherche ? La première observation qui m'a mené à ce sujet d'étude, réside dans l'opposition entre la technique photographique, qui produit presque automatiquement du flou, et l'esthétique qui en résulte, qui a longtemps exclu le flou de son répertoire formel. Techniquement, le flou est en effet directement, bien que pas exclusivement, lié au dispositif photographique, résultant soit d'un emploi particulier de l'appareil photographique, au moment de la prise de vue, soit d'une manipulation dans la chambre noire, lors du tirage de l'image. Il dépend de la distance focale de l'objectif, de la vitesse d'obturation, du mouvement imprimé à l'objectif au moment de la prise de vue, du déplacement des objets devant l'objectif, de l'ouverture du diaphragme, de la mise au point. Il résulte également de la manière dont le négatif est tiré en positif, émergeant de techniques aussi différentes que la gomme bichromatée ou la surimpression. En bref, le flou appartient à la photographie, directement produit par la technique du médium.

Cette considération d'ordre technique, qui relève presque de l'évidence – mais qui n'exclut pas les possibilités de flous non photographiques, notamment picturaux –, n'a pas toujours été suivie du même constat esthétique. Si l'appareil photographique produit bien du flou, l'esthétique qui résulte de cette technique ne l'a pas toujours accepté comme telle. Ou, pour le dire autrement, si le flou dépend, presque automatiquement, du médium photographique, il n'appartient pas de manière aussi évidente au vocabulaire artistique qu'on attend de lui. Lorsque les tenants de la Nouvelle Vision, de la Nouvelle Objectivité et de la *straight photography*, qui revendiquent une véritable esthétique photographique, au plus proche de ses particularités techniques, tentent pendant l'entre-deux-guerres, de délimiter les caractéristiques du médium, le flou semble totalement banni de la nouvelle définition stylistique de la photographie qui se met alors en place. On valorise à cette époque le net, le précis et le détail, qui s'imposent, dans cette nouvelle image, comme les pré-requis de base d'une photographie pure, débarrassée des « effets artistiques » dont on avait jusqu'alors usé pour la rapprocher des « beaux-arts ». Dans cette tentative à définir le photographique, le flou est absent, par rejet, bien plus que par oubli.

De tout temps, et dès les premiers soubresauts de la nouvelle technique au 19ème siècle, des photographies floues ont vu le jour, de manière volontaire ou non. Elles n'étaient cependant pas considérées selon nos critères contemporains, qui accordent au flou une légitimité dans l'esthétique photographique – d'Hiroshi Sugimoto à Thomas Ruff, pour ne citer qu'eux. A l'époque, elles étaient souvent rejetées, parce qu'elles témoignaient d'une faiblesse technique que l'on souhaitait sans cesse améliorer afin d'obtenir l'image la plus nette possible. « Un objectif mauvais, ou seulement médiocre, ne fait jamais d'épreuves nettes. Tous les résultats qu'il donne sont plus ou moins *flou*

(sic) »[9], explique par exemple Auguste Belloc en 1862. Défaut lié à une technique immature, le flou ne parvient pas, dans les premières années de la photographie, à se faire accepter comme un trait esthétique photographique. Au moment de l'invention du nouveau médium, et sans doute après pendant longtemps, le flou n'était pas perçu comme une forme proprement photographique. Jusqu'aux premières années du 20ème siècle, ce qu'il impliquait et ce qu'il évoquait l'empêchait, selon nous, d'être accepté comme *photographique*.

Un retour sur la peinture, à la fois alliée et adversaire de la photographie au cours de son histoire, est ainsi nécessaire pour confirmer et expliquer cette hypothèse. Aux yeux des artistes et des critiques, le flou a sans doute pendant longtemps été associé au pictural, bien plus qu'au photographique. La notion avait été utilisée bien avant l'apparition de la photographie, au 17ème siècle déjà, dans la description de la peinture. André Félibien s'en sert en 1676 « pour exprimer en termes de peinture la tendresse et la douceur d'un ouvrage »[10]. A la même époque, le mot apparaît dans les dictionnaires, directement lié à l'art de la peinture et l'usage du terme continue au cours du 18ème siècle et jusqu'à l'invention de la photographie, au siècle suivant. En 1839, le flou fait pleinement partie du vocabulaire critique de la peinture et est assimilé aux techniques de représentation picturale. Il désigne un trait esthétique propre à la peinture et au dessin, comme en témoignent tant les dictionnaires de l'époque que les textes critiques.

Ce projet de recherche a donc pour point de départ une hypothèse fondée sur la nature du flou, tel qu'il a pu être perçu et exploité en conséquence, dans la photographie. Issu du vocabulaire artistique des 17ème et 18ème siècle, le flou est largement resté lié à la peinture et au dessin, au cours du 19ème siècle, même appliqué à la photographie. En 1869, Baudelaire, déçu de l'abondance des détails qu'il perçoit dans les portraits photographiques, réclame une douceur floue, qu'il assimile à l'art graphique : « Il n'y guère qu'à Paris qu'on sache faire ce que je désire, c'est-à-dire un portrait exact, mais ayant le flou d'un dessin »[11]. Au début du 20ème siècle, juste avant que l'on tente de délimiter les caractéristiques photographiques dans les années 1920, les pictorialistes useront abondamment du flou pour rapprocher la photographie de la peinture et du monde des beaux-arts qu'ils souhaitent intégrer. Le flou, en photographie, reste en grande partie pictural, du moins jusqu'au 20ème siècle, à un moment qu'il pourrait s'agir de déterminer et qui permettra au flou de se détacher de ce présupposé pictural pour entrer, de plein pied, dans le photographique.

Cette recherche a donc une double ambition : d'une part, prendre le flou comme point d'ancrage extrêmement précis pour interroger la relation particulière et conflictuelle que la photographie a entretenue avec la peinture ; d'autre part, déterminer une époque, une courant, peut-être un artiste, qui aura permis au flou d'acquérir le droit d'être proprement photographique, débarrassé de ses résonances picturales (sans exclure, pour autant, la continuité parallèle de la notion dans la peinture). Ce moment de dénouement que nous aimerions tenter de traquer n'existe pas nécessairement de manière aussi précise, et circule peut-être entre différents courants et dans différentes œuvres. La photographie contemporaine nous permet pourtant de croire que la dichotomie anciennement établie entre d'une part la technique photographique, productrice de flou, et l'esthétique photographique, résistante au flou, s'est effondrée pour donner une place au flou photographique dans l'esthétique du médium. C'est ce mouvement que j'aimerais tenter de comprendre.

Le projet Hans Steiner, un exemple de collaboration interinstitutionnelle

[9] Auguste Belloc, *Photographie rationnelle*, op. cit., p. 325. Au 19ème siècle, « flou » est encore considéré comme un adverbe, qui ne s'accorde donc pas à la manière d'un adjectif.

[10] André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent : avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 596.

[11] Charles Baudelaire, « Lettre à Madame Aupick le 22 décembre 1865 », cité dans Michel Frizot et François Ducros (éd.), *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, p. 35.

François Vallotton
Professeur d'histoire, Université de Lausanne
Manuel Sigrist
Assistant, étudiant Section Histoire, Université de Lausanne

Le nom de Hans Steiner ne dit plus grand-chose au grand public comme au spécialiste de l'histoire de la photographie en Suisse. Pourtant chacun de nous a vu à une occasion ou une autre certaines de ses images, l'une des plus connues étant sans nul doute son portrait du Général Guisan – véritable icône mémorielle qu'on a longtemps pu voir dans tous les cafés et pintes en Suisse – ou ses prises de vues des ascensions de l'Eiger qui ont été déclinées dans la presse internationale.
Déposé au Musée de l'Elysée depuis 1989, le Fonds Hans Steiner avait été présenté, pour son seul versant militaire, à l'occasion d'une exposition au Musée de Pully consacrée à la « Mob » en 1989. Depuis lors, quelques images ont été valorisées dans le cadre du projet *La vie quotidienne au fil du temps* placé sous l'égide de Memoriav ainsi que lors d'une exposition au Musée valaisan de la vigne et du vin. Il faudra toutefois un concours de circonstance, en l'occurrence un séminaire à l'UNIL codirigé par Philippe Kaenel et François Vallotton sur les représentations de la guerre, pour que l'on redécouvre non seulement les tirages de la Seconde Guerre mondiale mais plus de 100'000 images, qui constituent le fonds. Immédiatement, la diversité mais aussi la qualité des photographies ont convaincu le Musée de l'Elysée comme l'Université de conjuguer leurs efforts afin de développer un vaste projet de valorisation, auquel se sont associés Memoriav, l'Institut suisse pour la conservation de la photographie de Neuchâtel (ISCP) et le Büro für Fotografiegeschichte de Berne (FotoBe). Une vaste exposition monographique, la première du genre, sera consacrée à Steiner au Musée de l'Elysée en automne 2010.

Caractéristiques du fonds
Né en 1907, Hans Steiner est un contemporain de Senn, Schuh ou Staub, soit une génération emblématique d'un certain âge d'or du photojournalisme suisse. Toutefois, sa formation et son itinéraire professionnel se démarquent à plus d'un titre de ceux que l'on présente souvent comme les «trois S» de la photographie suisse. Steiner est un autodidacte qui n'appartient pas au cercle « küblerien » de la *Zürcher Illustrierte* puis de *Du* ; il n'a pas passé par l'Ecole des arts appliqués de Zurich mais a fait ses premières armes en tant que photographe de montagne avant de s'installer à Berne, où il ouvre son propre atelier en 1938. Collaborateur de nombreux illustrés bernois ainsi que de la presse Ringier, il participe à la *Woche* dans les années 1950. Il présente aussi la particularité d'avoir créé sa propre agence et ses propres archives où sont répertoriées une grande partie de ses photographies, classées par mots clés thématiques, numérotées et collées sur des planches cartonnées (les planches contacts). Reprenant les principaux genres de la photographie, ces 7'760 planches se présentent comme une forme d'encyclopédie visuelle de la Suisse des années 1930 à la fin des années 1950. Elles couvrent une très vaste palette de domaines.
Plusieurs autres caractéristiques du travail du photographe sont également à relever. En premier lieu, la vision de la Suisse qui se dégage de ses images est différente de celle qu'on associe généralement aux années 1930 et 1940 dans les principaux ouvrages sur la photographie suisse. A la photographie sociale et engagée de la mouvance Kübler s'oppose ici une image optimiste, voire hédoniste du pays, qui fait une large place à la nouvelle société de loisirs et à la société de consommation émergente. Un regard photographique que l'on se gardera de présenter comme plus «fidèle» à la réalité de l'époque mais qui est dans tous les cas intimement lié aux supports médiatiques – une presse familiale illustrée de grande consommation – auxquels Steiner collabore. Sur un autre plan, on est frappé par l'importance des vues aériennes, cours d'eau, paysage, architectures, etc., ainsi que des reportages non reliés à une actualité directe – exception faite toutefois des photographies de guerre et des reportages à l'occasion de visites officielles. Enfin, le fonds est « jalonné » par de très nombreux travaux de commandes (entreprises comme Loeb, Wander, Camille Bloch, les PTT, les CFF, Van Leer, des firmes horlogères, alimentaires), en Suisse comme à l'étranger.

Le traitement et la valorisation du fonds se sont heurtés à plusieurs difficultés. Il a d'abord fallu considérer la masse et l'hétérogénéité des images réparties entre *vintages* (ou tirages originaux d'époque), négatifs, planches contacts ainsi que des centaines de diapositives couleur. En second lieu, nous ne disposions que de très peu d'informations sur les images elles-mêmes : le fonds n'est en effet accompagné – à l'exception d'un répertoire thématique imprimé des planches contact à l'usage de la clientèle – d'aucunes méta-données complémentaires ni éléments d'archives personnelles qui pourraient faciliter l'identification des images ou encore de certains commanditaires. Cette lacune a dû être compensée par un travail de dépouillement de la presse illustrée, afin de retrouver les images elles-mêmes ou des informations permettant de dater certains événements ou épisodes. Parallèlement, un important travail d'histoire orale a été réalisé, notamment en collaboration avec les enfants de Steiner et certains de ses collaborateurs. Enfin, et cela a été plus spécifiquement la démarche suivie dans le cadre d'un séminaire interdisciplinaire organisé autour du fonds par Philippe Kaenel et François Vallotton, il s'est révélé essentiel de travailler à une mise en contexte des images en les reliant au traitement de genres et de sujets abordés par d'autres photographes contemporains, ou en les rapportant à d'autres formes de cultures visuelles : la peinture, les actualités cinématographiques, l'affiche touristique, la publicité, etc.

Inventaire, numérisation et valorisation

Le fonds, ainsi documenté, comporte aujourd'hui une masse d'informations qu'il faut organiser en vue d'appréhender le travail de Steiner, de dégager des relations entre les différents médias, et de situer le photographe dans le contexte de la photographie suisse de l'époque. Puis, dans le prolongement de l'exposition et de la publication, ces différentes informations seront mises à disposition des chercheurs et du public.

Le Musée de l'Elysée, propriétaire du fonds, a mené un important travail de sélection des *vintages* en vue de constituer une collection Hans Steiner. Chaque *vintage* retenu a ainsi été documenté puis restauré par l'ISCP. Les tirages non sélectionnés sont quant à eux archivés selon les normes en vigueur dans les collections de photographie.

Les planches contact ont été numérisées dès les débuts du projet Hans Steiner par le service audiovisuel (Unicom) de l'Université de Lausanne (Unil). Organisées selon une base de données accessible via internet, elles ont été exploitées dans leurs recherches par les étudiants du séminaire d'histoire visuelle organisé par les sections d'Histoire et d'Histoire de l'art de l'Unil en 2006-2007. L'ensemble des scans est disponible en haute résolution et classé selon l'inventaire du photographe.

Suite au travail de numérisation des planches contact, un travail de « découpage » (la fonction *crop* de photoshop) des images individuelles a été effectué à partir des planches contact scannées. Nous obtenons ainsi un index numérique des négatifs de plus de 75'000 vignettes, classées selon le numéro de négatifs (présent sur les planches contact) et associées au numéro de la planche d'où ils ont été extraits. A terme, ces images seront accessibles via une interface web de type galerie photographique.

En marge du découpage des planches contact, un recensement des images publiées dans la presse illustrée a été entrepris à la Bibliothèque Nationale Suisse (BNS) conjointement par les étudiants et par le musée, sous la direction de Markus Schürpf (du bureau pour l'étude de la photographie de Bern, fotoBE). Plus de 1500 pages des principaux illustrés pour lesquels Steiner travaillait ont été numérisées par le service de reproduction de la BNS. Chaque reportage a également été répertorié dans une liste forte d'une quinzaine de champs descriptifs. Ces données ainsi que les scans (sous la forme de fichiers pdf) sont en cours d'indexation dans une base de données dite « des reportages ». Cette dernière sera accessible en ligne et permettra des recherches selon divers critères (date, mots clés, illustrés, etc.). Les scans seront téléchargeables en bonne résolution.

Pour finaliser la mise en accès du Fonds Hans Steiner, les différents documents (à l'exception des *vintages*) seront consultables sur une plateforme web hébérgée par l'UNIL.

Le partenariat mis en place pour le projet Hans Steiner s'avère particulièrement fructueux, à court comme à long terme. Dans le domaine de l'enseignement, il a permis d'intégrer des *corpus* de documents encore inexplorés tout en associant les étudiants à un travail de valorisation tant sur le plan scientifique que muséographique. Le travail collectif a favorisé les synergies en matière de recherche et d'organisation des divers documents et informations récoltés. Notons enfin qu'un tel

« réseau de compétence » a rendu possible la mise à disposition de services (webmaster, support informatique) et d'infrastructures (serveurs) pour la création et la gestion des bases de données. Cela évitera de devoir sous-traiter ces domaines, avec l'avantage de rencontrer des interlocuteurs déjà sensibilisés à nos besoins.