

VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

Ariane Pollet, Université de Lausanne

La face cachée d'une institution : la photographie au MoMA (1940-1947)

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Ariane Pollet, « La face cachée d'une institution : la photographie au MoMA (1940-1947) », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

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

Ces transitions, comme autant d'oscillations, offrent des moments privilégiés pour appréhender les décisions, les hésitations qui élaborent la définition muséale d'un art et son cortège d'intérêts économiques sous-jacents. Nous aborderons l'exposition avant tout comme une pratique d'échanges socio-économiques, dans laquelle le musée devient un lieu de négociations et de promotions. L'histoire du département construite par le MoMA lui-même devient celle d'une philanthropie désintéressée, là où l'évidence d'un contrôle de l'accès aux archives les plus délicates révèle tous les enjeux d'une histoire des relations publiques du musée. Nos recherches ont pu mettre en lumière un certain nombre de stratégies d'occultation, de réécriture de l'histoire. Les acteurs du musée – les commissaires ; les directeurs du département ; les membres du comité d'administration – sont valorisés individuellement, pour laisser dans l'ombre les partenaires autrement intéressés, les mass media et les industries : Henry Luce (éditeur de *Time*, *Fortune* et *Life*) et Kodak en particulier. Vecteur d'un capitalisme décomplexé, leur rôle décisif dans l'élaboration et la diffusion des expositions doit rester discret, car la mise à jour de ces réseaux découvre une histoire institutionnelle calquée sur celle de la société de consommation, épousant les notions de rentabilités et d'expansion et atténuant l'image d'Épinal construite jusqu'ici.

Le MoMA est un musée privé, structuré comme une entreprise avec un comité d'administration et un comité exécutif. On peut parler ici d'un réseau d'acteurs ou d'« intermédiaires » composés de commissaires choisissant le contenu des expositions selon des critères esthétiques personnels, relayé par le comité administratif du musée qui lui crée des partenariats économiques et politiques avec le monde extérieur. Durant ces sept années, la définition d'une photographie artistique sera prise dans l'étau des préoccupations esthétiques

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

et des ambitions politico-économiques : quels types de tirages, quels photographes, quelles relations à l'Etat, comment rentabiliser l'institution ? Autant de questions qui scandent ces années. Si de nos jours, le département est reconnu pour son rôle pionnier dans une définition formaliste de l'art et de la photographie notamment², cette facette semble occulter un champ d'expérimentation détaché de toute préoccupation esthétique, intéressé par le pouvoir de communication et l'impact de l'image sur un public de masse. Entre les années 1940 et 1950, l'administration va fortement soutenir cette tentative autant financièrement qu'idéologiquement, pour s'en détacher et la désavouer à partir des années 1960, au moment où le marché de la photographie prend son envol et que la nécessité de valoriser la préciosité du tirage devient un atout de vente essentiel.

Une définition prise en étau

Si les deux premières expositions de photographie du MoMA – *Murals by American Painters and Photographers* en 1932 et *Photography 1839-1937* en 1937 –, montraient conjointement les applications artistique et technique du tirage photographique, la définition de sa qualité muséale va rapidement se cristalliser autour de codes esthétiques rigides élaborés à partir d'une production essentiellement noir-blanc, réalisée par un nombre compté de grands maîtres – *Walker Evans : American Photographs*, 1938 ; *Seven American Photographers*, 1939 (avec Berenice Abbott, Ansel Adams, Harold Edgerton, Walker Evans, Man Ray, Ralph Steiner et Brett Weston)³ ; *Charles Sheeler*, 1939. Calquée sur les critères d'évaluation propre à l'histoire de l'art, cette définition respecte et utilise les notions traditionnelles de forme, d'époque et de style. Les normes établies sont issues d'une expertise élaborée par une poignée de connaisseurs : Alfred Barr directeur du musée, David McAlpin, collectionneur et *trustee* du musée, Lincoln Kirstein, collectionneur, Ansel Adams, photographe, ainsi que le couple Nancy et Beaumont Newhall, commissaires d'exposition. Les membres de ce cercle, à l'origine du département, ne figurent pas seuls au sein des défenseurs de la photographie;

² Voir Beaumont Newhall, *Photography, 1839-1937*, New York, MoMA, 1937. Rapidement épuisé ce catalogue est réédité en 1939, sous le titre *A Short Critical History of Photography* qui deviendra en 1949 le fameux: *The History of Photography From 1839 to the Present Day*; Christopher Phillips, « The Judgement Seat of Photography », *October*, n° 22, automne 1982 (traduction française : « Le tribunal de la photographie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 35, printemps 1991) ; Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1988 ; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., Londres, MIT Press, 1998; François Brunet, « Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie », *Études photographiques*, n°30, 2012.

³ Organisée par Beaumont Newhall, *Seven American Photographers* expose 51 tirages du 10 mai au 30 septembre 1939.

d'autres s'investissent tout autant, bien que leurs visées se situent à rebours de cette lecture académique. Des personnalités aussi actives que Nelson Rockefeller, président du comité d'administration du MoMA, John E. (« Dick ») Abbott, vice-président, Henri Allan Moe, *trustee* du musée, Willard Morgan, éditeur, Thomas Maloney, éditeur et Edward Steichen réfléchissent eux aussi au destin du tirage. Ici, il n'est plus question de collectionneurs, mais plutôt de « gens de l'image » faisant carrière dans la presse illustrée, la politique ou la finance et dont le discours s'accorde à mettre en valeur le caractère accessible de la photographie afin de court-circuiter la tradition des beaux-arts qu'ils estiment élitiste.

La déclaration de la Seconde Guerre mondiale constitue une aubaine pour leur projet. Pressés de voir leur investissement rentabilisé par l'afflux massif de visiteurs, ainsi que portés par leur engagement politique en faveur d'une intervention américaine – les Etats-Unis s'engagent officiellement dans le conflit le 8 décembre 1941 à la suite de l'attaque de Pearl Harbor – l'administration présidée par Nelson Rockefeller⁴ élabore dès 1940 un cycle d'expositions didactiques pour mener une véritable campagne politique, inaugurée par *Britain at War* (dessin, peinture), le 20 novembre 1940. Ces expositions participent d'un projet global intitulé *Museum Armed Service Program*, élaboré avec le soutien du gouvernement, et appliqués à une majorité des départements (peinture, architecture, cinéma, photographie) et une itinérance dans le pays⁵. En décembre 1940, *War comes to the People*⁶ entame le cycle d'expositions photographiques et précède de quelques jours l'inauguration officielle du département de photographie avec *Sixty Photographs : A Survey of Camera Esthetics*⁷, d'une durée de treize jours. Co-organisée par Beaumont Newhall et Ansel Adams, respectivement commissaire en charge de diriger le département jusqu'en 1943 et photographe, cette exposition se détache radicalement du cycle sur la guerre. L'intention y est clairement

⁴ Nelson Rockefeller siège de 1939 à 1941, date à laquelle John A. Whitney le remplace à la présidence du comité d'administration. Il quitte le MoMA, en 1941, nommé par Franklin Roosevelt et devient secrétaire des affaires inter-américaines, afin de contrer l'émancipation de l'idéologie nazie en Amérique latine, puis assistant du Secrétaire d'Etat : Edward R. Settinus, Jr. à partir de 1944.

⁵ Le musée a collaboré de manière « officielle » et « officieuse » avec les départements suivants : Department of Agriculture, Department of Justice, Department of State, Navy Department, War Department, Treasury Department, Office of War Information, representative of the Office of Facts and Figures, Civilian Defense, Price Administration, Civil Service Commission, etc. Au MoMA le département des expositions itinérantes a envoyé 15 expositions dans 93 villes des Etats-Unis, sans compter New York. (Rockefeller Family Archive, III.2.E, Cultural Interest, Box 22, F. 219: Project Memorandum, The Museum of Modern Art, 31 décembre 1942)

⁶ *War comes to the People : History written with the Lens by Thérèse Bonney*, a lieu du 11 décembre 1940 au 5 janvier 1941. Organisée par Thérèse Bonney cette exposition présente 206 tirages de cette journaliste et photoreporter américaine sur les victimes finlandaises, avant, pendant et après le conflit qui opposa la Finlande aux Soviétiques durant la Deuxième Guerre mondiale.

⁷ L'exposition ne dure que 13 jours, ce qui est très court pour une exposition aussi symbolique.

formulée dans le titre, il s'agit de présenter la valeur « esthétique » de l'image, soit ce qu'elle compte de plus créatif et de plus artistique⁸, suivant un accrochage linéaire de tirages entourés d'un passe-partout, encadrés, sous verre, accrochés à hauteur de regard. Mise en place pour valoriser la rareté de l'objet, la contemplation intime et le sentiment de pérennité de l'art, cet accrochage reprend les principes formels développés par Alfred Barr, directeur du musée. Ces deux événements présentent à quelques jours d'intervalle les préoccupations essentielles qui marquent alors la définition muséale de la photographie, envisagée comme une technique documentaire ou comme une forme d'art, séparément et non simultanément. Depuis que la photographie est entrée au musée, le qualificatif « *creative* » désigne la finalité expressive et artistique, par distinction avec les images documentaires. L'équation entre exposition d'art et de propagande s'exprime de la manière suivante : entre 1940 et 1945 sur les 24 expositions 8 sont des expositions interventionnistes, soit un tiers⁹. De là à penser que le département se métamorphose en organe de propagande nationale, il n'y a qu'un pas. L'engagement politique est d'autant plus fort qu'il participe aux stratégies de soutien officieuses développées par les Etats-Unis avec certains pays en guerre, la France et l'Angleterre notamment. Le respect envers l'idéologie en place se fait total, sans distance critique, relevant par là d'« une attitude politiquement correcte avant la lettre. L'armée et la Navy sont des *partners* »¹⁰ avec lesquels on collabore dans une confiance partagée. Le bénéfice de cette collaboration se fait rapidement sentir, en 1943, Stephen Clark, directeur du conseil d'administration se vante de la popularité du MoMA en comparaison des autres musée de la ville à l'exception du musée des Sciences et de l'Industrie¹¹. Entre 1942 et 1943 les entrées ont augmenté de 18% alors qu'elles ont chuté ailleurs à Manhattan.

⁸ *Sixty Photographs : A Survey of Camera Esthetics* a lieu du 31 décembre 1940 au 12 janvier 1941 et présente les tirages de Berenice Abbott, Ansel Adams, Eugène Atget, Matthew B. Brady, Walker Evans, Dr. Arnold Genthe, D. O. Hill, Man Ray, Charles Sheeler, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston et Clarence H. White.

⁹ Sur les vingt quatre expositions organisées par le département entre 1940 et 1945, on en dénombre huit sur la guerre: *War comes to the People*, 1940; *Britain at War*, 1941; *Two Years of War in England*, 1942; *Road to Victory*, 1942; *Airways to Peace*, 1943 ; (*Tunisian Triumph*, 1943); *Pacific Report*, 1944; *Manzaanar*, 1945; *Power in the Pacific*, 1945, dont deux sont organisées par Edward Steichen.

¹⁰ Serge Ricard, *The Mass Media in America since 1945*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 22.

¹¹ At a time when every other museum in the metropolitan area, with the exception of the Museum of Science and Industry, has been losing attendance, ours has been rapidly increasing. For the first eight months of the current fiscal year it increased 18% over last year. In January 1943, the increase was 50% and in February 100%. Such an extraordinary growth in attendance is, I think, the best evidence of our vitality, our progressiveness and our service to the public. (Nelson Rockefeller Personal

MoMA: Contributions: NAR Contributions and Gifts of Paintings. « Contributions to Budget and deficit 1934-1947 », III 4L, Box 131, F. 1283, Lettre de Stephen Clark à Nelson Rockefeller, 17 avril 1943).

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

Mais les modifications les plus profondes se font sentir au niveau de la direction. Nelson Rockefeller remplace Anson Conger Goodyear¹³ à la présidence du conseil d'administration en 1939¹⁴. Il veut restructurer le musée et le rendre plus performant, plus rentable. Les membres du conseil sont dès lors contraints de réfléchir à de nouvelles stratégies permettant d'attirer plus de visiteurs et plus de financements. Les portes sont ouvertes à tous types d'alternatives, telle que la collaboration étroite avec l'industrie photographique et les masse média notamment. La radicalité de ces changements se reflète dans une décision prise par l'administration: le licenciement d'Alfred Barr de ses fonctions dirigeantes. Son épouse Margaret Barr offre rétrospectivement un point de vue perçant sur cette période : « Je pense que tout a commencé lorsque Nelson Rockefeller, accompagné de ses "experts en rentabilité", a remplacé Goodyear. Tout d'abord il a demandé à Tom Marbry de licencier Frances Collins, pour juste après renvoyer Tom Marbry lui-même. En 1941 ensuite, il licencie John McAndrew, bien qu'Alfred ait imploré pendant six mois de ne pas le faire. Je pense qu'à ce moment, l'habitude du renvoi est devenu une véritable accoutumance, au point que lorsque Stephen Clark [*chairman* du conseil d'administration] a consulté Nelson et Mme R.[ockefeller] avant de licencier Alfred, ils ont tout deux répondu "o.k., pourquoi pas ?" »¹⁵.

¹² Sur *Road to Victory*, voir notamment Christopher Phillips, « Steichen's Road to Victory », *Exposure*, vol. 18, n° 2, 1981 ; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass./Londres, MIT Press, 1998 ; Olivier Lugon, « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques allemandes, 1925-1945 », *Etudes photographiques*, n° 5, novembre 1998 et « Des cheminements de pensée. La gestion de la circulation dans les expositions didactiques », *Art Press*, n° spécial « Oublier l'exposition », octobre 2000.

¹³ Homme d'affaire et collectionneur, il a présidé le conseil d'administration du musée de 1929 à 1939.

¹⁴ Il est nommé président le 8 mai 1939, mais quitte le poste pour s'engager dans sa carrière politique dès 1941.

¹⁵ Margaret Barr, lettre à Beaumont Newhall, 13 novembre 1982 (Getty Center, Beaumont Newhall Papers).

Sans être complètement chassé, Alfred Barr doit néanmoins libérer son bureau et s'installer à la bibliothèque du musée afin de terminer la rédaction d'un catalogue raisonné sur Picasso. Cette tâche l'éloigne de toute responsabilité économique tout en lui permettant de continuer à s'illustrer comme garant théorique du MoMA par le biais de son talent d'écrivain, confirmé par le succès constant de ses publications. Ce geste n'en mérite pas moins d'être interprété comme un soufflet envers sa ligne muséale, sanctionnée pour n'avoir pas suffisamment attiré les foules.

La préoccupation pour les visiteurs dénote cependant un changement radical dans l'économie muséale. De réceptacle des trésors culturels destinés à une infime frange de la population, cette institution aspire à devenir un fleuron de l'économie capitaliste et de sa culture de masse, échafaudant la trame d'un intense débat à propos de la destination des expositions et du rôle du musée. L'enjeu n'est plus de considérer le tirage comme une entité précieuse et un chaînon de la *high culture* ; bien au contraire, il s'agit d'envisager sa nature populaire et de mettre en valeur son accessibilité ainsi que son pouvoir communicationnel. Le MoMA souhaite se défaire de son image élitiste afin de gagner la confiance d'une plus large audience. Afin d'asseoir cette hypothèse, on peut mettre en regard l'éviction de Barr avec les récents succès publics remportés par *Road to Victory* par la programme de guerre de manière plus générale. En 1943 en tout cas, c'est dans un même mouvement que, les *trustees* décident de s'éloigner de Barr et d'étendre la superficie – et donc la sphère d'influence – du département de photographie.

Du département à la débâcle du Photography Center

Cet élan aboutit à l'inauguration du *Photography Center* – mouture élargie du département de photographie¹⁶ – le 3 novembre 1943 et marque une nouvelle étape dans l'évolution du positionnement muséal du médium photographique. En tant que centre, cet espace se veut moins un conservatoire qu'un laboratoire ouvert aux photographes contemporains et aux amateurs. Beaumont Newhall, réquisitionné sur le front, reste en marge des tractations ; la correspondance soutenue qu'il entretient avec son épouse lui permettra néanmoins de suivre l'élaboration de ce nouveau projet, initié au printemps 1942 et situé dans une annexe extra-muros. Un candidat à la direction est rapidement pressenti, Willard Morgan prend en effet ses

¹⁶ Le centre se situe au 9 et 11 West 54th Street, dans deux maisons accolées au musée.

nouvelles fonctions en avril 1943¹⁷, remportant l'approbation tant de l'administration du musée que de l'équipe du département. Cette figure consensuelle vient du monde de l'édition, et bien qu'il soit particulièrement sensible aux questions esthétiques, il n'en est pas moins résolu à ouvrir le champ du département à des interlocuteurs issus de pratiques non muséales : productions d'amateurs (Kodak) et photojournalisme (Henry Luce) essentiellement.

Cet épisode fait écho aux récents déboires d'Alfred Barr et conduit à penser que l'administration semble alors défier de façon concertée la tendance formaliste développée par Barr et poursuivie par les Newhall. Il est cependant à noter que malgré l'importance du sujet, il est très difficile de mettre la main sur des sources premières concernant les décisions qui ont conduit à développer cet espace et à choisir un éditeur pour le diriger. Les raisons sont multiples, en tant qu'organe satellitaire, le musée n'a jamais chapeauté sa communication, les dossiers de presse ne sont donc pas répertoriés dans les archives du MoMA. Par ailleurs, l'échec d'un partenariat avec Kodak conduira rapidement l'administration à fermer cet espace d'expérimentation.

La carrière du *Photography Center* est en effet excessivement brève, huit mois en tout et pour tout¹⁸, cela en raison d'une exposition : *The American Snapshot*, du 1^{er} mars au 30 avril 1944. En janvier, Kodak propose au MoMA d'organiser une exposition et d'en garantir le budget, soit 3'000 dollars. La période est au « big business » pour reprendre l'expression de la presse, et le design, les produits de consommation de masse s'exposent au musée depuis le début du 20^e aux US. Les grandes firmes se plaisent à associer leur image aux institutions culturelles, car les productions exposées se vendent beaucoup mieux, profitant d'une forme de plus-value. Fort de son expérience de rédacteur (*associate editor*) à *Life Magazine*, Willard Morgan serait allé sélectionner dans les collections de la George Eastman Company plus de 350 clichés pris aux Etats-Unis entre 1888 et 1944 par une vaste population de photographes – des professionnels aux amateurs – et retenus lors de concours organisés par Kodak. Le dossier de presse précise que Willard Morgan a dû choisir « parmi des milliers d'images tirées des dossiers de la compagnie Eastman Kodak qui ont été envoyées pour participer à différents concours au fil des ans référence, source ? »¹⁹. L'exaltation d'une sélection effectuée au sein

¹⁷ Éditeur, à l'origine de plusieurs manuels de technique photographique et surtout d'une somme encyclopédique en dix volumes intitulée *The Complete Photographer*, publiée à partir de 1940. En 1925, il épouse la photographe Barbara (Brooks Johnson) Morgan, future co-fondatrice de la revue *Aperture*.

¹⁸ Du 3 novembre 1943 au 29 juin 1944.

¹⁹ Dossier de presse de l'exposition daté du 28 février 1944.

d'un ensemble très large sera reprise dans de nombreux dossiers de presse, comme un *leitmotiv* de la célébration du travail éditorial.

Cet événement crée une passerelle entre le musée et le monde de l'industrie photographique, ainsi que celui des amateurs. En élargissant le spectre des objets exposés aux productions populaires, peu montrées au musée jusque-là, on pense en effet ouvrir la porte au million de photographes amateurs, dès lors que, selon le texte de présentation, « il n'y a plus de limites ou de restrictions, chacun peut prendre des photos. Dorénavant, pratiquement n'importe qui peut utiliser un appareil photo »²⁰. Ces images n'ont toutefois pas été choisies au hasard, puisqu'elles sont déjà passées par une sélection et la certification d'un jury. L'ouverture aux médias de masse vient se soumettre ici au respect des hiérarchies esthétiques.

Mais à cette exhibition des tirages vient s'ajouter une partie plus publicitaire, avec une projection continue de quarante-huit kodachromes ainsi que la présentation de quarante appareils de petit format. Ce n'est pas seulement les foules qu'une telle exposition espère séduire, elle souhaite aussi dégager d'intéressantes perspectives financières. À cette époque déjà, le marché de la photographie amateur pèse lourd, il véhicule et génère des millions de dollars ; la collaboration avec l'industrie qui produit le matériel semble un partenariat idéal pour financer de nouveaux projets.

La suite des événements prendra cependant une tournure imprévue, en raison de la réception plus que médiocre suscitée par *The American Snapshot*. Les visiteurs se font rares. Les causes de cette bouderie restent hypothétiques : le conflit mondial pèse-t-il sur l'entrain du public, peu séduit par les thématiques abordées, ou alors les amateurs ne constitueraient pas encore un public acquis ? En outre, les membres du musée dans leur ensemble apprécient peu ce projet. La direction n'arrive pas à s'identifier à la ligne développée ; les *trustees* ainsi que Nancy Newhall critiquent vertement le choix iconographique jugé simpliste, anecdotique et sentimental : « Une exposition très sentimentale, voire bête, pleine de poupons et de chiots – avec une vingtaine de bonnes images sur les quatre cents qu'elle présente »²¹. En bref, une forme de honte finit par s'installer. Une tension se fait jour entre la volonté d'ouverture vers un large public et la gêne produite par ce même geste, conditionnée par une

²⁰ *Ibid.*

²¹ Beaumont Newhall, *Focus. Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Little Brown, 1993, p. 104. Cette réaction empreinte de honte pourrait en partie expliquer la disparition des sources premières.

définition du musée comme lieu de conservation d'un art précieux et d'une séparation tranchée entre *high* et *low culture*. Enfin, les retombées économiques seront moins élevées que prévues, en raison du faible taux d'entrée, mais aussi de la tiédeur de l'industrie à jouer les mécènes. Kodak aura assumé les frais engendrés par cette exposition, sans toutefois augmenter ses subventions – Kodak donne annuellement entre 5'000 et 10'000 dollars – comme on l'avait espéré.

En somme, il semblerait que l'élan ait été réfréné par les deux parties, l'une doutant de la pertinence de son partenariat avec ce musée et l'autre peu disposée à partager les intérêts populaires. On retrouve ici les crispations qui affectent la définition d'une photographie de musée, mais aussi l'une des limites à laquelle la photographie amateur se confronte régulièrement : la distinction rigide entre profession et loisir, qui confine l'amateur dans un rôle de consommateur nostalgique plutôt que d'acteur averti et intéressé par la description du monde qui l'entoure. Les conséquences de ce revers vont être aussi radicales qu'expéditives. Willard Morgan quitte son poste à temps plein et accepte de travailler pour le magazine *Look*, en conservant néanmoins une fonction administrative à mi-temps au MoMA. Le Centre ferme ses portes deux mois plus tard, en juin 1944. La suite des événements n'en est pas moins surprenante. En regard de l'échec cuisant et du malaise ressenti, il aurait semblé logique que l'administration se retourne vers la tendance esthétique garante de noblesse, d'un goût à l'abri du populaire et de l'amateurisme, mais il n'en sera rien. Entre 1945 et 1947, de nombreuses réunions et tractations ont lieu pour trouver un remplaçant à Willard Morgan : Beaumont Newhall, revenu du front, n'est jamais pressenti pour reprendre ce poste, et très tôt un nom semble se démarquer, il s'agit d'Edward Steichen. De l'historien de l'art collectionneur à l'éditeur auteur, le département connaît donc de multiples vicissitudes le conduisant, à la fin des années 1940, aux mains d'un artiste persuadé que l'heure est à la communication visuelle et que son art y joue un rôle primordial.

Le silence de l'histoire

Retracer le parcours d'une institution permet d'appréhender la construction d'un canon, de mettre en évidence les manifestations des différents discours théoriques et critiques qui s'affrontent, et de situer leur fonction à l'intérieur même du discours de l'histoire de l'art. Si cet angle particulier permet de saisir les phénomènes d'acculturation qui accompagnent le processus de muséification d'un art, l'analyse procède de conditions particulières. La méthode

tend à s'intéresser au contexte social, politique et idéologique des œuvres, en évitant d'évaluer leurs qualités esthétiques. Autrement dit, les tirages ne sont pas observés pour ce qu'ils sont mais plutôt pour ce qu'ils révèlent des choix institutionnels dont ils rendent compte. Il s'agit de reconstituer les modalités d'accrochage et de pister les témoignages capables de traduire les formes de la réception de ces événements éphémères. Si les sources à disposition sont souvent lacunaires, certains silences permettent néanmoins de se confronter à des questions importantes en matière d'histoire institutionnelle. La qualité de certain silence est éloquente et celle qui entoure l'histoire du *Photography Center* mérite qu'on s'y attarde, car elle préfigure un autre silence, celui qui entoure le mandat d'Edward Steichen à la direction du département de 1947 à 1962 (exception faite du battage médiatique de *The Family of Man*).

S'agit-il ici d'un simple aveu de désintérêt ou plutôt d'une stratégie d'occultation ? Si l'on compare les deux propositions, leur dessein se révèle semblable : ouvrir le champ de la photographie d'art à des pratiques « non-artistiques » sans filtre formel pré-établi. Or cette ouverture semble problématique voire paradoxale, bien que fortement promue par l'administration, cette même administration tentera par tous les moyens de s'en défaire, et de l'occulter de ses archives et plus largement de l'histoire de l'art qu'elle tente d'écrire. En matière de réception, Benjamin Buchloh affirme qu'il ne connaît « aucun moment dans le 20^e siècle où le blocage d'un paradigme, où le refoulement des implications d'une pratique artistique, où la marginalisation d'un artiste ou d'un mouvement entier ne soit pas un élément constitutif, et nécessaire, de la construction de l'histoire officielle »²². Ne dérogeant pas à cette règle, le processus d'écriture de l'histoire du MoMA semble présumer d'une nécessité d'oubli à l'égard de ses tentatives. L'admirable analyse scénographique de Mary Anne Staniszewski permet d'envisager une explication : « Depuis les vingt-cinq dernières années, le département de photographie du Museum of Modern Art organise des expositions sur la dimension esthétique de la photographie, ce qui correspond évidemment à la fonction d'un musée d'art. Mais l'esthétique est seulement l'une des facettes de ce médium des plus complexes. Des expositions, telles que *Photo-Eye of the 20s* (1970) et *Mirrors and Windows* (1978) incarnent cette tendance d'accrochage moderniste au formalisme avéré. Cette approche du médium se perpétue avec Peter Galassi, successeur de John Szarkowski à la direction du département dès 1991. Depuis 1970, les conceptions muséographiques du

²² Benjamin Buchloh, *Essais historiques I*, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 7.

département, à de rares exceptions près, ont consciencieusement travaillé à établir une conception d'accrochage et donc d'appréciation du médium de type formaliste et esthétique »²³. Aux antipodes d'une telle politique, Morgan et Steichen ont quant à eux préféré mettre en avant les usages polyvalents du tirage et son potentiel communicationnel, optant le plus souvent pour des dispositifs monumentaux jouant avec la reproductibilité, la théâtralité et la souplesse de l'image photographique.

Si on reprend le processus d'élaboration d'une photographie d'art au MoMA, on observe que le *Photography Center* et le mandat de Steichen apportent un profond décalage quant à la ligne développée par ses prédécesseurs et successeurs. Leur conception bouscule les *credos* mis en place jusque-là. Or, la canonisation d'un art passe traditionnellement par la création de normes et de règles à ne pas transgresser. Dès que la limite est dépassée, on bascule dans une autre définition. À cette époque, le terrain de la photographie appliquée ne doit pas franchir celui de la pratique artistique ; cette dernière se construit elle-même sur le rejet du premier. La photographie de presse ou amateur sont des « objets quotidiens », et ne peuvent donc prétendre au statut de création. On pourrait toutefois se demander si la ruine de la valeur culturelle ne serait pas une étape nécessaire à l'institutionnalisation de la photographie. Un moyen d'élargir la valeur "de chapelle" que le MoMA était en train d'établir, avec une écurie réduite de photographes répondant à des critères prédéfinis.

²³ Mary Anne Staniszewski, *op. cit.*, 1998, p. 110.