



HAL
open science

Edward Steichen ou l'objet photographique de l'imprimé à l'exposition

Frédéric Vincent

► **To cite this version:**

Frédéric Vincent. Edward Steichen ou l'objet photographique de l'imprimé à l'exposition. Sēmēion Med, 2023. hal-04260914

HAL Id: hal-04260914

<https://hal.science/hal-04260914>

Submitted on 26 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Edward Steichen ou l'objet photographique de l'imprimé à l'exposition

Edward Steichen or the photographic object from print to exhibition

Frédéric Vincent

Artiste, Curateur diplômé de l'ENSBA (Paris), Docteur en Arts et Sciences de l'Art, Membre du Laboratoire de recherche Axe A2S (Arts, Sciences, Société) de l'Institut ACTE, Université Paris 1

Artist, Curator graduate of ENSBA (Paris), Doctor of Arts and Sciences of Art, Member of the Research Laboratory Ax A2S (Arts, Sciences, Society) of the ACTE Institute, Paris 1 University

newimmanence@gmail.com

Abstract

Nous étudierons le rapport qu'entretenait Edward Steichen avec la photographie notamment par son utilisation du photomural. Nous verrons comment Steichen va passer de la photographie au photomural en passant par la scénographie. Nous étudierons ses plus grands projets comme La galerie 291(1905), Roxy-Theater au RockefellerCenter(1932), *Road to Victory*(1942), *Family of Man*(1955) et enfin *The Bitters Years*(1962). Nous aborderons aussi les critiques de Roland Barthes et Allan Sekula face à l'instrumentalisation de ces images et à l'utilisation grandissante de la pratique du photomural dans les expositions.

Mots-clefs: Scénographie, photographie, photomural, instrumentalisation.

Abstract

We will study Edward Steichen's relationship with photography, particularly through his use of the photomural. We will see how Steichen will go from photography to photomural through scenography. We will discuss his greatest projects such as The 291 Gallery (1905), Roxy-Theater at Rockefeller Center (1932), Road to Victory (1942), Family of Man (1955), and finally The Bitters Years (1962). We will also discuss Roland Barthes and Allan Sekula's criticisms of the instrumentalization of these images and will discuss the growing use of the practice of photomurals in exhibitions.

Keywords : Scenography, photography, photomural, instrumentalization.

Texte intégral

Edward Steichen (1879-1973) développe un intérêt croissant pour la scénographie d'exposition auprès du photographe Alfred Stieglitz (1864-1946) mais c'est surtout près de son second mentor, Fred Holland Day qu'il s'initie à cette pratique (Olivier Lugon, 2007 : 267), il a vingt et un ans, lorsqu'il l'assiste pour l'accrochage de l'exposition « The New School of American Photography », à Londres en 1900.

C'est en pleine période pictorialiste que des photographes prônent le médium photographique comme un art. Entre 1890 et 1914, les photographes vont prôner le médium photographique comme un art à part entière, c'est lors de cette période dite pictorialiste que le photographe Fred Holland Day attache une importance particulière à l'encadrement des photographies mais aussi et surtout à leurs accrochage. Il estimait que des « images montées par d'autres ne seraient plus mes photographies » (Carl Sandburg, 1929 : 23). Edward Steichen va lui aussi s'intéresser à l'accrochage des photographies, il porte une attention toute particulière aux cadres et à l'agencement des œuvres. Alfred Stieglitz a toujours considéré que la photographie était un médium propre à l'édition, Steichen va réussir à le persuader de considérer la photographie comme un objet d'art à part entière. Steichen réalise depuis 1903 la chartre graphique de la revue *Camera Work* animé par Alfred Stieglitz.

Steichen réalise le design de la couverture du magazine. La revue *Camera Work* fut éditée à New York par Alfred Stieglitz de 1903 à 1917 ; elle connaîtra cinquante livraisons publiées à mille exemplaires chaque.

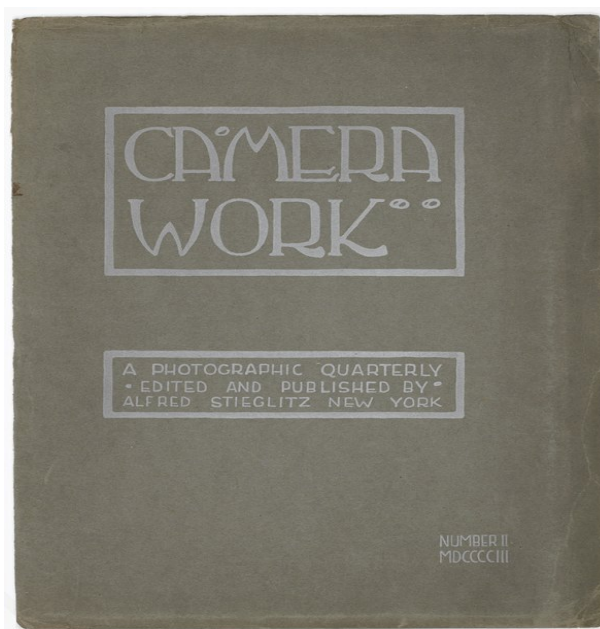


Figure 1 : Alfred *Stieglitz*, camera work, N°II, 1903, 29,2 x 20,9 cm.

L'intérêt de Alfred Stieglitz en matière de scénographie d'exposition commence en 1905 au sein de la « Little Galleries of Photo-Secession ». Cette galerie est une petite salle au sein de son atelier situé au 291 de la cinquième avenue à New York. Très vite, il comprend qu'Edward Steichen à une qualité particulière, celle de mettre en scène des œuvres d'art. Les deux photographes s'associent et la « Little Galleries of Photo-Secession » devient naturellement la galerie 291.

La galerie 291

L'atelier de Stieglitz n'est pas grand mais, il est possible de dégager trois salles afin d'agrandir la galerie. Trois salles en enfilade qui ne permettent pas d'avoir une vue d'ensemble de l'exposition. Le visiteur est à chaque fois confronté à ce problème de ne pas voir l'ensemble des œuvres, ce côté fragmentaire de l'exposition est accentué par les couleurs des murs de chacune des pièces toutes différentes.



Figure 2 : Vue intérieure de la galerie 291, New York

Alors que la mode des accrochages est au remplissage des salles, Edward Steichen et Alfred Stieglitz vont faire l'inverse et sélectionneront seulement quelques pièces de façon à ne pas dépasser trente à quarante photographies par exposition. Les œuvres sont présentées en ligne à la hauteur des yeux des visiteurs. Des rideaux courent le long des murs sous les œuvres cachant une estrade courant le long des murs. Le plafond est bas, et la lumière est indirecte.

Tandis que les expositions de l'époque proposent un grand nombre d'œuvres faisant ressembler parfois les expositions à de gigantesques capharnaüms. Ici les visiteurs font l'expérience de la solitude avec les œuvres, seuls devant eux. Un aspect domestique est même volontairement donné avec la présence de bouquet de fleurs sur des tables.

Pour Olivier Lugon, la photographie « semble alors devoir passer par un repli vers l'intime et l'évocation d'un médium éminemment privé » (Olivier Lugon, 2007 : 268). En 1920, Edward Steichen et Alfred Stieglitz vont se brouiller, n'ayant plus les mêmes conceptions en matière curatoriale et scénique. Edward Steichen tourne le dos au côté intime, il va se tourner vers une production et une diffusion plus large, faire appel à la diffusion de masse devient son nouveau credo. Évoquant ici Walter Benjamin pour qui « rapprocher les choses de soi, ou plutôt des masses, c'est chez les hommes d'aujourd'hui un penchant tout aussi passionné que le désir de réduire l'unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction » (Walter Benjamin, 2012 : 58).

Pour passer de l'intime au spectaculaire, il va adopter L'agrandissement photographique qu'il expérimente pour la première fois lors de l'exposition « Murals by American Painters and Photographers » au MoMa de New York en 1932. Il y expose une immense photographie du Washington Bridge de New York.

Lincoln Kirstein nous écrit pour le communiqué de presse : « Le mural est expressément pour les peintres un sujet de l'après-guerre » (Lincoln Kirstein, 1932 : non paginé).

En 1932, deux expositions consacrées aux photo-muraux sont organisées au MoMA, il s'agit de : « 44 American Painters at work for mural exhibit to beheld in Moma's New building » (27 mars 1932) et « American Mural exhibit to open New Home of MoMA » (23 avril 1932). Ce sont huit photographes qui participeront à l'exposition « Murals by American Painters and Photographers », précise ainsi une note du comité de direction du MoMA en 1932 : « au côté des quarante-cinq peintres, qui ont été invités pour dessiner les panneaux, huit photographes exposeront des exemples de photomuraux. L'art du photo-mural est comparativement nouveau » (Archive MoMA, 1932).

Cette même note laisse apparaître les noms et adresses des photographes (Berenice Abbott, Anton Bruehl, Robert Locher, George Lynes, Paul Outerbridge, Charles Sheeler et Edward Steichen) mais aussi les noms des photographes qui ont eux refusés d'exposer, la liste est un peu plus longue, parmi eux Walker Evans, Alfred Steiglitz, Paul Strand, Ralph Steiner, Edward Weston, Henry Billings, Glenn Coleman, Hugo Gellert, Stefan Hirsch, Mrs H.T. Howard, William Littlefield, Morris Kantor, Karl Knaths, Henry VarnumPoore et

Franklin Watkins. Soulignons que la brouille entre Steichen et Stieglitz est ici consommée, car l'un a accepté l'invitation tandis que l'autre l'a refusée. Thomas Benton, Guy René du Bois, Peter Blume, Alex Brook, Charles Burchfield, Arnold Blanch, Walt Kuhn, Louis Lozowick, Kenneth Hayes Miller, Charles Rosen, Elsa Schmid, Niles Spencer, John Sloan, Mark Tobey et William Yarrow sont les peintres qui ont eux aussi déclinés l'invitation du musée.

Cette exposition est une vitrine de l'image monumentale comme nouveau vecteur de la modernité. Walter Benjamin établit que les processus de reproductibilité sont : « en étroite corrélation avec les mouvements de masses contemporains » (Walter Benjamin, 2012 : 167). Ainsi les différents processus de reproductibilité sont : « un divertissement accentué qui s'effectue notamment selon deux pôles. L'un de ces accents porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition » (Walter Benjamin, 2012 : 167). Ainsi lorsque Benjamin aborde la question de l'image, il en théorise son statut en introduisant un rapport entre « valeur culturelle » (*Kultwert*) et « valeur d'exposition » (*Ausstellungswert*). L'œuvre d'art qui était auparavant justifier par un pratique du rituel se retrouve avec l'invention du cinéma et de la photographie plongée dans une pratique politique, ainsi : « le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique (Praxis) : la politique » (Walter Benjamin, 1991 : 188-189). C'est cette question politique que nous allons d'une certaine manière retrouver chez Steichen.

En cette même année 1932 Edward Steichen réalise pour le fumoir du Roxy-Theater du Rockefeller Center un immense photomontage sous forme de panoramique. Poussé par l'envie d'accéder au plus grand nombre, il rêve de voir ses images exposées dans des lieux publics comme la grande gare de New York. Comme le souligne justement Olivier Lugon, « il s'agit d'un rêve de communion populaire dans la réception de la photographie » (Olivier Lugon, 2007 : 269). Rêve qu'il réalisera au *Museum of Modern Art* de New York, avec l'exposition « Road to Victory ».

Road to Victory

Fort du succès, auprès du public des panoramiques photographique, Edward Steichen va se spécialiser dans la scénographie d'expositions et plus particulièrement les expositions à grand spectacle. Le gouvernement américain lui commande en 1942, une grande exposition qui promeut l'effort de guerre américain. Le caractère de propagande est alors évident, Steichen s'exécute.



Figure 3 : Entrée de l'exposition Road to Victory, MoMA, 1942

Pour l'exposition « Road to Victory » il est associé au designer Herbert Bayer, ancien professeur de typographie et de design graphique au sein de la célèbre école du Bauhaus à Weimar. Bayer attache une importance capitale à l'aspect cinématographique d'une exposition. Pour lui, une exposition raconte une histoire, ici une histoire par les images. Les images fixes, des photographies peuvent être animées ou sembler l'être par différents stratagèmes. Bayer va avoir une importance fondamentale dans l'approche et dans l'utilisation du médium photographique pour Steichen. L'exposition comme un film ou le spectateur est invité à : « marcher à l'intérieur de la composition » (Barbara Morgan, 1942-1943 : 2863).

L'exposition est selon Steichen lui-même : « un film où c'est vous qui bougez et où ce sont les images qui restent immobiles » (Edward Steichen, 1943 : 2).

La scénographie adoptée par Steichen implique le corps du spectateur qui ici devient acteur de l'exposition. Faire corps avec l'exposition apporte et donne un sentiment d'empathie plus grand chez le spectateur, l'émotion est plus intense, le message que l'exposition transmet est direct. La scénographie ainsi que tous les procédés scénique employés sont alors d'une grande voire, même terrible efficacité. L'exposition « Road to Victory » sera un énorme succès mondiale, suite à ce succès, Steichen est de nouveau appelé pour l'organisation de l'exposition « Power in the Pacific ». C'est à partir de 1947 que Steichen devient directeur du département photographique du MoMA où il organisera une quarantaine d'expositions. Steichen connaît l'adage des hommes politiques qui sont meilleurs parce qu'ils savent être bien entourés. Il en fera de même, il a toujours su avoir autour de lui de bons voir de très bons collaborateurs, jamais à cours d'idées nouvelles. Ainsi il aura

comme assistant et collaborateurs : Herbert Bayer pour « Road to Victory » (1942), George Kidder pour « Power in the Pacific », Herbert Matter pour « In and Out of Focus » (1948), et Paul Rudolph pour « Family of Man » (1955).

Steichen fait ce que font aujourd'hui toutes les personnes qui organisent une exposition. Il commence par la réalisation d'une maquette du lieu d'expositions, disposant les images au gré des salles et pense la circulation du public. Il explique dans son autobiographie : « La création de cette sorte d'exposition ressemble plus à la production d'une pièce de théâtre ou d'un roman, voire d'un essai philosophique, qu'à l'organisation d'une exhibition d'œuvres d'art individuelles (Edward Steichen, 1963 : 13).

Family of Man

L'exposition la plus connue organisée par Edward Steichen est sans nul doute « Family of Man ». Il va développer à l'extrême différents procédés employés dans les expositions passées. Cette exposition est le pendant de l'exposition « Road to Victory », car si cette dernière est une ode à l'entrée en guerre, « Family of Man » est une ode à la fraternité entre les peuples. Il applique l'idée de l'exposition comme un film qui défile devant le spectateur. Ici, défile le fil de la vie devant le visiteur, de la naissance à la mort. L'homme fait partie d'une grande famille, dont l'humanité est souvent invoquée, malgré les différences sociales, économiques, philosophiques, religieuses qui le caractérisent. Steichen ainsi que ses deux collaborateurs, Wayne et Joane Miller ont initialement sélectionné dix mille photographies parmi un ensemble de plus de deux millions de clichés. C'est la militante des droits civiques Dorothy Norman qui contribua à écrire les citations et textes accompagnant les documents et images. Au final, l'exposition comporte cinq cent trois photographies issues de deux cent soixante-treize photographes de soixante-huit pays. Entre 1955 et 1962, l'exposition a été visitée par plus de dix millions de personnes provenant du monde entier. Entre 1974 et 1989, l'exposition « Family of Man » est partiellement présentée au Château de Clervaux au Luxembourg. Après une grande campagne de restauration dans les années 1990, des photographies en collaboration avec le Studio Berselli de Milan, l'exposition « Family of Man » est finalement installée en permanence au Château de Clervaux depuis 1994.



Figure 4 : Vue de l'exposition Family of Man, MoMA, 1955

L'homme quel qu'il soit se trouve toujours face aux mêmes doutes, joies, tourments, douleurs. Le catalogue est le reflet le plus fidèle des intentions d'Edward Steichen. Il est publié en quatre formats différents, à la fois en édition reliée, en brochure de luxe, en version format broché, souple et bon marché et en livre de poche.

Ce livre, toujours réédité aujourd'hui, après plus d'un demi-siècle de sa première parution, est devenu une référence et une icône du livre de photographie. Soulignons que plus de quatre millions d'exemplaires ont été vendus depuis 1955.

Sur la couverture du catalogue est inscrit : « La plus grande exposition de photographies de tous les temps – cinq cent trois images de soixante huit pays créé par Edward Steichen pour le Musée d'Art Moderne » (Edward Steichen, 1955).

Carl Sandburg écrit l'avant propos du catalogue qui commence ainsi : « Le premier cri d'un nouveau né que cela soit à Chicago à Zamboango, à Amsterdam ou Rangoon, a la même tonalité, tous disent : « Je suis là ! J'ai réussi ! J'arrive ! J'appartiens à cette grande Famille » (Carl Sandburg, 1955 : 2). Sandburg veut bien évidemment parler de la grande famille des hommes.

René d'Harnoncourt, directeur du MoMA avait quelques années auparavant théorisé différents procédés d'agencement d'expositions dont un qu'il avait nommé les « vistas ». Les « vistas » sont un procédé utilisant des percées afin de créer des perspectives et des

dégagements visuelles au sein d'un espace d'exposition.

The Bitters Years

« The Bitters Years, 1935-1945 USA. Rural America seen by the Photographers of the Farm Security Administration », plus habituellement appelée « The Bitters Years », est la dernière exposition conçue par Edward Steichen. Pour ce faire, il sélectionnera cent huit images des archives de la FSA (Farm Security Administration). La FSA est une mission documentaire mise en place par le président américain Franklin D. Roosevelt dans le cadre du New Deal. Steichen qui avait sélectionné ses photographies, le fit sans demander d'autorisation aux photographes. De nombreux photographes célèbres sont ici représentés, souvent par plusieurs photographies, ainsi Russell Lee est présent avec vingt-deux photographies, Dorothea Lange avec quatre-vingt-quatre, Arthur Rothstein avec vingt, Jack Delano dix-sept, Walker Evans seize, Paul Carter et Theodor Jung, une à deux images.



Figure 5 : Vue de la reconstitution de l'exposition The Bitters Years, Château d'eau de Dudelange, Luxembourg, 2011

Jean Back, photographe et ancien directeur du Centre national de l'audiovisuel du Luxembourg, estime que Steichen avait privilégié les photographies de Dorothea Lange par goût personnel, ainsi il estime que : « le genre du portrait et l'expression fascinante qu'un visage ou une posture peuvent révéler » (Jean Back, 2012).

Le sujet de cette exposition n'est pas la valorisation de l'armée ou de faire de la

propagande militaire. Il s'agit de montrer les « années amères » (The Bitter Years) qu'ont traversées les agriculteurs américains lors de la crise de 1929. Le point commun avec les expositions précédentes est l'utilisation du photomural, l'utilisation et l'agencement des images photographiques selon un procédé cinématographique. En parcourant l'exposition, le visiteur voit le film de la vie de ces pauvres agriculteurs, il est au plus près de leurs difficultés, au plus près de leur désarroi. La tension dramatique produite par l'agencement des images est ici à son comble et est une fois de plus terriblement efficace. Son épouse Joanna Steichen le rappelle : « Pour lui, la meilleure façon de communiquer son message à un large public consistait à agencer avec talent les photographies des autres afin de les mettre en scène dans un contexte dramatique » (Jean Back, 2012 : 7). Les curateurs ou commissaires d'expositions sont souvent considérés comme des chefs d'orchestre, une formulation popularisée par Harald Szeemann. Chef d'orchestre plus que curateur, ces mots sont de René d'Harnoncourt : « Votre merveilleux talent s'apparente à celui des grands chefs d'orchestre capables de faire émerger le potentiel créatif du compositeur et de l'interprète » (René d'Harnoncourt, 1962).

La notion de chef d'orchestre renvoie à celle d'un homme rassembleur, mais en analysant la fin de la phrase d'Harnoncourt, dans laquelle le chef d'orchestre fait « émerger le potentiel créatif du compositeur et de l'interprète ». Se pose ici la question de savoir qui est le compositeur et qui est l'interprète ? Est-ce que le compositeur est l'artiste ? Est-ce que l'interprète est le public ? Ici le chef d'orchestre devient un intermédiaire médiatique mettant en relation l'artiste et le public.

De l'instrumentalisation

Les trois expositions « Road to Victory », « The Family of Man » et « the Bitters Years » sont toutes construites selon la volonté : « d'exprimer une expérience humaine majeure » (Ariane Pollet, 2012 : 18).

Ces trois expositions ont plusieurs points communs dont un passé souvent sous silence, celui de ne pas tenir compte du point de vue de l'artiste.

Les images sont souvent voire toujours recadrées avant d'être agrandies. Afin de palier à toute plainte de la part des photographes, les négatifs et les droits à l'image ont tous été achetés en amont, souvent pour des sommes dérisoires.

Ainsi pour l'exposition « Family of Man », Steichen paya entre cinq à dix dollars par image. De telles pratiques posent inévitablement la question du statut d'auteur mais aussi et surtout de l'instrumentalisation des images. Deux critiques d'art s'aventureront, à l'époque, à émettre quelques remarques sur ces expositions. Des remarques portant uniquement sur le

caractère partisan et sur le message plein de bons sentiments.

Mais les critiques les plus sévères et sûrement les plus pertinentes sont du photographe Allan Sekula et du sémiologue Roland Barthes.

Ainsi, Allan Sekula écrit en 1975 un texte intitulé « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va-t-en guerre », dans lequel il pointe les stratégies opportunistes de Steichen. Il lui reproche un contenu fortement populiste. Tout en se référant aux théories de Roland Barthes où : « le sens photographique de « l'avoir-été-là, devait souscrire aux exigences de « l'être-là » » (Allan Sekula, 2013 : 107). Il reproche l'opacité des sources utilisées par Steichen, mais surtout, il lui reproche de coloniser culturellement les esprits des visiteurs à travers ces truchements scéniques et l'utilisation abusive d'agrandissements photographique. Il prend pour illustrer ses propos, l'exemple du film de Jean-Luc Godard, *Les Carabiniers*. Il va dans un entretien avec Benjamin Buchloh préciser sa pensée : « la clé d'une œuvre serait la clarté ou la précision avec laquelle elle fait la démonstration de ses filiations modernistes » (Allan Sekula et Benjamin Buchloh, 2015).

Dans un texte intitulé « la grande famille des hommes », Roland Barthes fait le compte rendu de l'exposition « Family of Man » présentée cette fois-ci à Paris. Après une description de l'exposition, il reproche à Steichen le recours au divin et aux citations qui ponctuent « **qui** accompagnent chaque chapitre de l'exposition ». (Roland Barthes, 1957 : 191).

Roland Barthes insiste sur le caractère caricatural de l'exposition où malgré le pluralisme : « on tire magiquement une unité (Roland Barthes, 1957 : 190).

Il note aussi le caractère prédestiné de chacun. Ainsi « L'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon » (Roland Barthes, 1957 : 190). La vie, la mort, le travail de chacun est une fatalité et non un choix. Barthes estime qu'il aurait été plus pertinent d'interroger la notion de travail non pas comme une prédestination mais plutôt dans une perspective historique. Il craint que la justification finale de cette exposition : « ne soit de donner à l'immobilité du monde la caution d'une sagesse et de lyrique qui n'éternisent les gestes de l'homme que pour mieux les désamorcer » (Roland Barthes, 1957 : 193).

L'exposition « The Bitter Years » est aujourd'hui installée dans un ancien Château d'eau à Dudelange au Luxembourg. L'exposition « Family of Man » est elle, présentée dans son intégralité au château de Clervaux. Une manière pour le payas natal de Steichen de mettre à l'honneur cet illustre photographe.

Le travail de scénographie d'Edward Steichen est sans aucun doute d'une grande

qualité et surtout d'une grande efficacité. L'effet cinématographique qu'il introduit dans ses expositions à un caractère sensationnel. L'utilisation et la mise en scène de photographies d'autres photographes que lui-même pose la question de l'éthique et de l'intégrité dans l'utilisation de ces images. Cette question a été soulevée par l'artiste Allan Sekula et par le sémiologue Roland Barthes. Cette question de l'utilisation des images résonne chez nous avec l'engouement que nous connaissons aujourd'hui avec les expositions dites immersives. Pensons à des expositions comme « Cézanne, lumière de Provence¹ », « Kandinsky, l'odyssée de l'abstrait² », ou encore « Venise, La Sérénissime³ ». Les expositions scénographiées par Steichen font finalement les prémices de ces expositions immersives sauf qu'ici, il n'y a même plus d'œuvres à voir, mais des projections de tableaux, des vues de villes, des paysages dans lesquels le spectateur pénètre et séjourne sans contact ou approche de la moindre œuvre d'art. Nous assistons à un glissement, celui de l'image instrumentalisée donnant ainsi raison à Roland Barthes où « l'avoir-été-là », et « l'être-là » laisse la place à l'absence, l'absence d'œuvre, l'absence d'être-là répondant à une vision globalisante, formatée, déshumanisée et uniforme du monde.

Bibliographie

- .Back, J. (2012), « Point de vue : « The Bitter Years » dans une nouvelle perspective », in Françoise Poos (dir.), *The Bitter Years, la grande dépression vue par Edward Steichen au travers des photographies de la farmsecurity administration*, Thames and Hudson, Paris.
- .Barthes, R. (1957), « La grande famille des hommes », in Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- W. Benjamin, *Écrits français*, présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.
- .Benjamin, W. (2012), « Petite Histoire de la Photographie », in *Sur la Photographie*, éditions Photosynthèses, Paris.
- .Benjamin, W. (2012), « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in *Sur la Photographie*, éditions Photosynthèses, Paris.
- .Collectif, (1898). « Exhibition of H. Day's Work », *Camera Notes*, vol. I, n° 4, avril 1898, p.119.

¹Exposition "Cézanne, lumière de Provence", L'Atelier des lumières, Paris, du 18 février 2022 au 20 janvier 2023.

²Exposition « Kandinsky, l'odyssée de l'abstrait", L'Atelier des Lumières, du 18 février 2022 au 20 janvier 2023.

³Exposition « Venise, La Sérénissime », Bassins de Lumières, Bordeaux, du 11 février 2022 au 2 janvier 2023.

- .Collectif, *Photographic Murals*, in Archive MoMA.
- d'Harnoncourt, R. (1962), lettre à Edward Steichen, 14 novembre 1962. Archives du MoMA, New York, Monroe Wheeler Papers .
- .Greenough, S. (2000), « Modern Art and America. Alfred Stieglitz and His New York Galleries », in catalogue National Gallery of Art, Washington.
- .Homer, W.I. (1977), *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, Secker & Warburg.
- .Homer, W.I. (1983), *Alfred Stieglitz and the Photo-Secession*, Little, Brown and Company, Boston.
- .Kirstein, L. (1932), Communiqué de presse de l'exposition, « exhibition of Mural paintings by American artists announced by Museum of Modern Art », 1^{er} février 1932, Archives MoMA.
- .Lugon, O. (2007), « Edward Steichen, scénographe d'exposition », in Todd Brandow et William A. Ewing, *Steichen, une épopée photographique*, Musée de l'Elysée, Lausanne.
- .Lugon, O. (2005), « Kodakoration. Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005.
- .Morgan, B. (1942-43), « Photomontage », in Willard D. Morgan, *The Complete Photographer*, Greystone Press, New York.
- .Pollet, A. (2012), « Art et pouvoir : Steichen au MoMA », in Françoise Poos (dir.), *The Bitter Years, la grande dépression vue par Edward Steichen au travers des photographies de la Farm Security Administration*, Thames and Hudson, Paris.
- .Sandburg, C. (1929), *Steichen the Photographer*, Harcourt, Brace, New York.
- .Sekula, A. (2013), « L'image instrumentalisée : Steichen s'en va-t-en guerre (1975) », in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Beaux-arts de Paris éditions, Paris.
- .Sekula, A. et Buchloh, B., in *À lire : préface et extrait d'écrits sur la photographie 1974-1986, d'Allan Sekula*. www.contretemps.eu, [consulté le 12/10/2022] :
- .Steichen, E. (1943), « Photo Exhibit Shows Drama of US. At War », Illinois News, 31 mars 1943, in Archives du Museum of Modern Art, New York.
- .Steichen, E. (1963), *A Life in photography*, New York, Doubleday & Co.
- .Steichen, E. (1955), *Family of Man*, Museum of Modern Art, New York.
- .Sandburg, C. 1955), in Steichen, E. *Family of Man*, Museum of Modern Art, New York.
- .Van Nimmen, J. (1994), « F. Holland, Day and the Display of a New Art. Behold, It Is I », *History of Photography*, Vol 18, n° 4, pp. 368-382