

Exposer les savoirs à travers la photographie: entre pédagogie et communication de masse

Displaying Knowledge through Photography: Between Education and Mass Communication

Université de Lausanne, Amphipôle, salle 342
Jeudi 17 - vendredi 18 novembre 2016



Colloque du programme doctoral
« Dispositifs de vision : cinéma,
photographie et autres médias »

Section d'histoire et esthétique du
cinéma Université de Lausanne
Photographic History Research Centre
De Montfort University, Leicester

Xe Colloque international du programme doctoral "Dispositifs de vision : cinéma, photographie et autres médias" (Swissuniversities)

10th International Conference of the Doctoral Program "Dispositives of Vision: Cinema, Photography and other Media"

10. Internationale Tagung des Doktoratsprogramms "Visuelle Dispositive: Kino, Photographie und andere Medien"

Colloque organisé par la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne,
en collaboration avec le Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester

Conference organised by the Department of Film History and Aesthetics at the University of Lausanne
in collaboration with the Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester

Exposer les savoirs à travers la photographie: entre pédagogie et communication de masse

Displaying Knowledge through Photography: Between Education and Mass Communication

Sous la direction d'Olivier Lugon
Under the leadership of Olivier Lugon

Université de Lausanne, Amphipôle 342, 17-18 novembre 2016
University of Lausanne, Amphipôle 342, November 17-18, 2016

Displaying Knowledge through Photography: Between Education and Mass Communication

When it first appeared, photography seemed to profess rather less the promise of a new medium of expression or creation than it did a new knowledge platform, contributing as much to the construction of knowledge as to its circulation. Photography is then part of a larger phenomenon of scientific popularisation and democratisation of knowledge, the channels of which will diversify throughout the following decades. Its indexical quality constitutes one of its prime assets – widely discussed since then –, alongside the medium’s capacity to be archived in great numbers and present every object of the world at the viewer’s disposal in graphic form. However, other aspects, less linked to modes of production than to the circulation and presentation of the photographic image, count just as much. Photography’s capacity to take multiple material forms allow it to be integrated into a number of channels of communication of knowledge and ideas – books, albums, exhibitions, conferences, projections – and to occupy a plurality of spaces – museums, libraries, classrooms, outdoor urban spaces, etc. It is therefore not the photographic image as such that deployed novel educational potential, but rather the way the medium is inscribed in ever changing visual, discursive, material and institutional frames.

This conference proposes to reflect upon the varied didactic uses of photography in the 19th to 21st century, be it to share scientific, historical, economical, or political knowledge in the form of publications, exhibitions, conferences, slide shows, films or websites. What new channels of dissemination and democratisation of knowledge have emerged with photography and how did these transform scholarly modes of communication? Which actors were implicated in the process of mediatisation – scientists, photographers, editors, librarians, curators or graphic designers – and how did they interact? How did traditional forms of visualisation of scientific knowledge and pedagogical communication (atlases, maps, charts, albums) encounter the new models issued by photomontage, graphic design, film editing or exhibition design? How did the dogma of objectivity adapt to new techniques of persuasion issued from illustrated press, advertising or propaganda? Generally speaking, how was the claim of the so-called “natural” and “universal” language of photography articulated in relation to its necessary inscription in visual and discursive systems that have incessantly mediatised it?

Exposer les savoirs à travers la photographie : entre pédagogie et communication de masse

Au moment où elle apparaît, la photographie semble moins porter la promesse d'un nouveau moyen d'expression ou de création que celle d'un nouveau support des savoirs, contribuant aussi bien à construire les connaissances qu'à les faire circuler. Elle participe à un phénomène plus large de popularisation des sciences et de démocratisation des savoirs, dont les canaux iront en se diversifiant au cours des décennies. Sa qualité indicielle constitue ici son principal atout, abondamment discuté depuis, de même que sa capacité à être archivée en masse et à mettre à disposition sous forme graphique tous les objets du monde. D'autres aspects cependant, moins liés au mode de production que de circulation et de présentation de l'image photographique vont tout autant compter. C'est ainsi que sa faculté à prendre des formes matérielles multiples vont lui permettre d'être intégrée à des canaux très divers de communication des idées et des connaissances – les livres, les albums, les expositions, les conférences, les projections – et à envahir des espaces publics variés – musées, bibliothèques, salles de classe et autres espaces urbains. Ce n'est dès lors pas tant l'image photographique en soi qui déploie un potentiel pédagogique inédit que la façon dont elle vient s'inscrire dans des cadres visuels, discursifs, matériels et institutionnels toujours renouvelés.

Le présent colloque se propose de revenir sur les usages éducatifs variés de la photographie du XIXe au XXIe siècle, que ce soit pour diffuser des connaissances scientifiques ou historiques, des informations économiques, des doctrines politiques, et que cela prenne la forme de publications, d'expositions, de conférences, de diaporamas, de films ou de sites web. Quels nouveaux canaux de diffusion et de démocratisation des savoirs ont émergé avec la photographie et comment ceux-ci ont transformé les modes de communication du monde savant ? Quels acteurs ont été impliqués dans ce processus de médiatisation – scientifiques, photographes, éditeurs, bibliothécaires, commissaires ou graphistes – et comment ont-ils interagi ? Comment les formes traditionnelles de visualisation du savoir scientifique et de la communication pédagogique (atlas, cartes, tableaux, albums) ont rencontré les nouveaux modèles issus du photomontage, du design graphique, du montage cinématographique ou de la scénographie d'exposition ? De quelle façon le dogme de l'objectivité a-t-il été adapté aux nouvelles techniques de persuasion issues de la presse illustrée, de la publicité ou de la propagande ? De façon générale, comment a-t-on pu articuler l'affirmation d'une prétendue langue « naturelle » et « universelle » de la photographie et sa nécessaire inscription dans des systèmes visuels et discursifs qui ne cessent de la médiatiser ?

Allison Huetz and Estelle Sohier

Spectacular Geography : Picturing the World in Geneva at the Turn of the Century. The Use of Photography in the Production of 3D Representations of the World

This paper looks at the spatial apparatuses depicting the world as a spectacle, which were exhibited before and after the 1896 National Exhibition held in Geneva. The creation of such apparatuses is studied in relation with the development of new methods of visualisation in geography. The observation and representation of relief was a key question both in geography and photography at the end of the 19th century. The creation of 3D representations were the result of technical progress and new aesthetic values. In some cases, such as panoramas or dioramas, it was supposed to enhance the illusionistic power of pictures, but in others, such as map-making, it aimed to produce a more scientific and accurate representation of the world.

A series of case studies will support our analysis and show the intersections between popular entertainment and scientific discussions of that time. Based on the study of photographs, films, paper cuttings, maps and official publications from that period, we will highlight the existing links between, on the one hand, the urban spectacles and fairgrounds attractions exhibited in Geneva between 1896 and 1914 (International Panorama, Alpinéum, Panorama of the Bernese Alps, Swiss Village, Mont Blanc Relief, Rigi Relief and Tethered Balloon) and, on the other hand, the use of new forms of visualisation in geography, perfectly illustrated by the examples of *Relief de la Suisse* created by Charles Perron (1900) and *L'Atlas photographique des formes du relief terrestre* (Fred Boissonnas ed., 1914).

The urban spectacles and fairground attractions exhibited in Geneva at the turn of the century promoted the circulation of stereoscopic, panoramic, aerial and animated views, enabling the public to develop a better understanding of landscape and its relief. We argue that these apparatuses developed a new spatial awareness of the world, and sometimes a taste for geographical studies. This paper aims to show how urban pleasures and new geographical methods thus intersect to provide new tools of visualisation. The examples of Charles Perron, who worked both as a painter and photographer before collaborating with Elisée Reclus on *Relief de la Suisse*, and Fred Boissonnas, who used orthochromatic plates to represent mountain landscapes before collaborating with geographers, show the parallels existing in the creation of panoramas, dioramas, reliefs and atlases in terms of scale, colour, composition and depth.

Our main hypothesis is that the urban spectacles and fairground attractions exhibited in Geneva were at the crossroads of science and entertainment. In that sense, they all participated to the same visual culture. The use of photography for scientific purposes or for recreational activities are interesting to explore in order to highlight the connections between scholarly geography and urban entertainment, and their same ways of developing and popularising new representations of Earth at the turn of the century.

Spectacles géographiques, spectacles du monde à Genève : l'utilisation de la photographie dans la conquête du relief entre 1896 et 1914

Cette communication porte sur les dispositifs spatiaux de spectacle du monde présents à Genève pendant et après l'Exposition nationale de 1896, et sur leur lien avec les nouvelles méthodes de visualisation géographique permettant de diffuser la discipline auprès d'un plus large public au tournant du siècle. Notre problématique se concentre sur la question du relief, qui est alors un enjeu technique important pour la photographie comme pour la géographie. La production de représentations en trois dimensions obéit en effet à des objectifs à la fois esthétiques et scientifiques, qu'il s'agisse d'amplifier l'illusion du spectacle comme dans les panoramas, dioramas et autres curiosités de l'époque, ou de produire une « juste » représentation du monde comme en cartographie.

Une série d'objets d'études viendra étayer notre analyse, et montrer les croisements à cette époque entre divertissements populaires et milieux scientifiques. A travers l'étude de photographies, de films, de coupures de presse, de cartes et de publications officielles de l'époque, nous étudierons les liens existant entre les spectacles urbains et attractions présents à Genève entre 1896 et 1914 (Panorama International, Alpinéum, Panorama des Alpes Bernoises, Village Suisse, Relief du Mont Blanc, Relief du Rigi et Ballon Captif) et l'utilisation de nouvelles formes de visualisation en géographie illustrée notamment par l'exemple du *Relief de la Suisse* créé par Charles Perron (1900), et celui de l'*Atlas photographique des formes du relief terrestre* conçu à la suite du 9^e Congrès international de géographie à Genève en 1908 et édité par Fred Boissonnas (1914).

Les spectacles urbains et attractions foraines choisis ont favorisé la diffusion de vues stéréoscopiques, panoramiques, aériennes et animées permettant une meilleure appréhension du relief et du paysage. Ils visent à développer auprès du public de l'époque une conscience spatiale du monde, et dans certains cas le goût pour les études géographiques. Ces formes urbaines de divertissement sont à rapprocher des nouvelles techniques de visualisation utilisées en géographie. Les exemples de Charles Perron qui travaille à la fois comme peintre et photographe avant de collaborer avec Elisée Reclus au *Relief de la Suisse*, et celui de Fred Boissonnas qui utilise des plaques orthochromatiques pour représenter les paysages montagneux, avant de collaborer avec des géographes, montrent les parallèles existant dans la réalisation des panoramas, dioramas, reliefs et atlas en termes d'échelle, de travail sur la couleur, d'agencement des éléments, et de restitution de la profondeur.

Notre hypothèse centrale est que les nouveaux spectacles géographiques présentés à Genève au tournant du siècle sont des dispositifs où se redéfinissent science et divertissement, participant ainsi à l'émergence d'une culture visuelle commune. L'usage tour à tour artistique, récréatif ou savant de la photographie et de ses différents supports de diffusion est un cas d'étude intéressant pour mesurer les points de contact existant entre la géographie comme discipline savante et les divertissements urbains comme espaces d'imagination géographique, ainsi que leur manière de diffuser, au tournant du siècle, de nouvelles représentations de la Terre.

Leigh Gleason

Testimonials of Value: Imagined Communities and the Keystone View Company Consumer

In my paper I examine testimonials published by Keystone View Company between 1901 and 1910 as an aid to their agents' door-to-door sales of stereographs in the United States. These testimonials are a powerful vehicle for understanding consumers' motivations to acquire and collect stereographs. I argue that these testimonials served to cast prospective consumers into an 'imagined community' with elite Americans, and affirmed the stereographs' role as an aspirational tool. Keystone's testimonials demonstrated the value placed in owning educational stereographs, and illustrate photographic knowledge disseminated through the lens of consumer envy.

I incorporate Benedict Anderson's concept of the imagined community into my reading of Keystone's testimonials by addressing how a prospective consumer might project themselves into the endorser's narrative. For example, when testimonials framed stereographs as superior to valuable personal art collections, a consumer who could afford stereographs (but not art) could position themselves in communion with the endorser's taste and sophistication level, and visualize themselves as part of the same aristocratic imagined community. Influenced by Susan Matt's study of the history of emotions in consumerism and Judy Hilkey's work on success manuals, I argue that emulation was a powerful stimulus in Keystone's consumers' behavior, driven by a desire to gain admission to this high-class imagined community.

This paper proposes a consumer-driven motivation for stereograph ownership that implies deeper cultural resonance than the oft-cited sense of vicarious travel through 'armchair tourism.' While these testimonials declared the stereographs to be "reality itself," and claimed that the images were a successful surrogate for travel, these assertions gained potency when affirmed by people who could afford the actual experience of travel. For the majority of Americans who could not manage the expense of travel within their own country or abroad, the testimonials assured consumers that the experience of the photographs would be equally educational to the act of traveling, and allowed them entrance into the imagined community of world travelers. More broadly, I argue that an aspirational and autodidactic quest for knowledge guided Keystone's consumers at a time when formal higher education was out of reach for most. These endorsements instilled a sense of economic utility for discerning consumers, careful about their purchases and strongly driven by a sense of envy.

Examining the role of consumerism in the dissemination of Keystone's educationally oriented stereographs develops a better understanding of consumers' motivations for acquiring stereographs. Seen through testimonials, the stereograph become an aspirational vehicle that allowed consumers to see themselves as genteel, educated world travelers and become members of a more refined imagined community than their actual station provided.

Leigh Gleason

Valeur (re)commandée : la communauté imaginaire des consommateurs de Keystone View Company

Cette communication a pour objet d'étude les recommandations que la société américaine Keystone View Company publie, entre 1901 et 1910, pour aider les représentants à vendre ses photographies stéréoscopiques au porte-à-porte. Ces recommandations représentent une source passionnante pour comprendre les motivations des consommateurs à acquérir et collectionner les photographies stéréoscopiques. J'aimerais dans cette contribution montrer que ces documents incitent à catégoriser les consommateurs potentiels en une « communauté imaginaire » ressortissant à l'élite américaine, et qu'ils affirment le rôle éducatif des photographies stéréoscopiques. Ces recommandations de Keystone démontrent ainsi quelle valeur (sociale, intellectuelle, artistique) pouvait être attribuée à la possession de photographies stéréoscopiques, et illustrent les connaissances qui se sont disséminées au gré de la « consommation » photographique.

Je convoque le concept de « communauté imaginaire » (*imagined community*) de Benedict Anderson dans ma lecture des recommandations de Keystone pour qualifier la manière dont un consommateur potentiel pouvait se projeter dans le récit du représentant. Par exemple, quand celui-ci présentait les photographies stéréoscopiques comme équivalentes, voire supérieures, à une collection d'art personnelle, un consommateur qui avait les moyens de se payer des photographies stéréoscopiques (mais non des œuvres d'art) pouvait s'associer au goût et au niveau de sophistication que Keystone proclamait, et s'imaginer appartenir à cette « communauté imaginaire » aristocratique. Influencée par l'étude de Susan Matt sur l'étude des émotions dans le consumérisme, ainsi que par le travail de Judy Hilkey sur les guides de réussite, j'argue ici que l'émulation était un stimulus puissant dans le comportement du consommateur de Keystone, motivé par un désir d'accéder à une élite culturelle « imaginaire ».

Cette communication propose de penser la motivation du consommateur à posséder des photographies stéréoscopiques à l'aune d'enjeux culturels plus vastes que le simple substitut de voyage, le « tourisme en pantoufles » souvent cité. Keystone déclarait bel et bien que ses photographies stéréoscopiques étaient « la réalité même » et qu'elles offraient un substitut de voyage efficace, mais ces assertions gagnaient de la force lorsqu'elles étaient affirmées par des personnes qui pouvaient s'offrir l'expérience véritable du voyage. Pour la majorité des Américains qui ne pouvaient pas s'offrir la dépense d'un voyage à l'étranger ou au sein de leur propre pays, les recommandations assuraient aux consommateurs que l'expérience des photographies serait aussi instructive qu'une véritable expédition touristique, leur ouvrant l'accès à la « communauté imaginaire » des grands voyageurs. Et, plus généralement, j'aimerais démontrer qu'une quête de savoir, une démarche éducative et autodidacte, guidait les clients de Keystone à une époque où les hautes études étaient hors de portée de la plupart d'entre eux. Ces recommandations instillaient l'idée d'un bénéfice économique et culturel dans l'achat de ces photographies stéréoscopiques pour les consommateurs perspicaces, attentifs à leurs profits et fortement déterminés par un sens de la possession.

L'examen du rôle du consumérisme dans la diffusion des photographies stéréoscopiques éducatives de Keystone permet à mon sens une meilleure compréhension des motivations des consommateurs à acquérir ces images. A l'aune des recommandations que la firme publie à cet effet, la photographie stéréoscopique se révèle un outil d'éducation permettant aux consommateurs de se considérer comme de grands voyageurs distingués et instruits, membres d'une « communauté imaginaire » plus raffinée que leur statut social, culturel et intellectuel donné.

Nicolas Le Guern

Visual Instructing of the Territory: An Unexpected Use of Stereoscopic Photography in Schools in France During the Inter-War Period.

This presentation will discuss the poorly known use of stereoscopic imagery in educational establishments, seemingly put in place in France at the end of the First World War by the Minister of Public Education. My speech, which is based on initial research, will begin with a presentation of the pedagogical equipment that was installed in many French classrooms, namely the Educa stereoscopic viewer, made by Unis-France. Based on this unique photographic tool, several conceptual and transversal ideas that highlight the transfer of the visual identity of a territory by the use of stereoscopic photography, will be studied.

The presence of this type of stereoscopic viewer in the scholastic setting is indeed a source of multiple questions, due to an absence of clearly identified French literature on its use and educational objectives. In which context were the 504 images, that were split into 42 plates of 12 images each, in *Géographie Illustrée de la France* produced? Who were the sponsors and how were the natural and cultural sites to be illustrated by stereoscopy chosen? What possible political, cultural or other type of message did one try to convey on the visual identity of the French territory as well as on its geographical nature by the use of this simple optical tool in the classrooms? The identity of the photographer or team of photographers having created these images is also questionable. The analysis of certain batches of images will try to help to determine if the photographic campaign can be compared either to the methodical planning that one can find in the context of the *Mission Héliographique* of the nineteenth century, or to the photographic campaigns that were commissioned in the context of the Archives of the Planet, using the Autochrome process.

Finally, the nature of the cognitive perception of stereoscopic photography requires a supplementary analysis in itself. Did the Educa viewer, that offered the completion of a *static journey* into the various regions of France, allow children and teenagers to memorise the photographed viewpoints more easily? My presentation will therefore analyse the extent to which supplementary information on the third dimension, brought to photography, enables a better understanding of the entirety of a territory and, through this, an improved understanding of the visual identity of a nation and of its materiality.

Nicolas Le Guern

La transmission visuelle du territoire : un usage inattendu de la photographie stéréoscopique en France en milieu scolaire durant l'entre-deux-guerres

Cette intervention traitera de l'usage méconnu de prises de vues stéréoscopiques au sein des établissements scolaires, vraisemblablement mis en place en France à la fin de la Première Guerre mondiale par le ministère de l'Instruction publique. Mon discours, fondé sur des recherches liminaires, débutera par la présentation du matériel pédagogique ayant équipé de nombreuses salles de classe françaises, à savoir une visionneuse stéréoscopique Educa, fabriquée par la société anonyme Unis-France. À partir de cet objet photographique singulier seront étudiées de nombreuses pistes conceptuelles et transversales que soulève la transmission de l'identité visuelle d'un territoire par l'intermédiaire de la photographie stéréoscopique.

La présence de ce type de visionneuse stéréoscopique en milieu scolaire est en effet source de multiples questionnements, en l'absence d'une littérature francophone clairement identifiée sur son usage et ses objectifs pédagogiques. Dans quel contexte ont été réalisées les 504 vues de la *Géographie Illustrée de la France*, réparties sur 42 plaques de 12 vues chacune ? Qui en ont été les commanditaires et comment a été réalisée la sélection des sites naturels et culturels à illustrer par le truchement de la stéréoscopie ? Quel éventuel discours politique, culturel ou autre a-t-on souhaité véhiculer sur l'identité visuelle du territoire français ainsi que sur sa nature géographique par l'usage de cet outil optique simple dans les salles de classe ? L'identité même du photographe ou de l'équipe de photographes ayant réalisé ces prises de vues est également source d'interrogations. L'analyse de certains lots d'images tentera de déterminer si la campagne de prises de vue peut être comparée à la planification méthodique que l'on peut retrouver dans le cadre de la Mission héliographique au XIX^e siècle, ou bien des campagnes de prises de vue à l'autochrome commandées dans le cadre des Archives de la planète.

Enfin, la nature même de la perception cognitive de la photographie stéréoscopique constitue en soi une source d'analyse supplémentaire. La visionneuse Educa, qui proposait la réalisation d'un *voyage immobile* au sein des régions variées de la France, permettait-elle aux enfants ou aux adolescents une meilleure mémorisation des points de vue photographiés ? Mon intervention se proposera donc d'analyser dans quelle mesure l'information supplémentaire de la tridimensionnalité apportée à la photographie permet une meilleure appréhension de la globalité d'un territoire et, ce faisant, une compréhension accrue de l'identité visuelle d'une nation et de sa matérialité.

War Economy on Display: from Graphical Statistics to Photography

“On connaît les avantages de l’enseignement par les yeux :
la méthode graphique en est le triomphe.”¹

From the end of the 19th century onwards, atlases and “statistical charts” announced the rise of new forms of visualisation of economic information. During a crucial time for the structuring and professionalisation of economics, stereographs, cartograms and diagrams led to shape and popularise scientific knowledge. These kinds of displays can be found in social and hygienic museums as well as at international and worldwide exhibition stands. Geographers and demographers, sociologists and statisticians are indeed numerous in promoting the use of said “graphic” or “illustrated” statistics, that they consider to be a tool for diffusing knowledge whilst also serving as an essential agent in legitimizing this knowledge. Created as “une sorte de langue universelle, qui permet aux savants de tous les pays d’échanger librement leurs idées et leurs travaux au grand profit de la science elle-même”², “graphical statistics” facilitates the circulation of knowledge and exchanges among various scientific fields, recalling in many respects the debates concerning photography throughout the second half of the 19th century. Scientific discourses on the topic of graphical statistics, present, in fact, many parallels with those who, at the same time, promote the scientific use of photography. Like photography, graphical statistics are valued for their capacity to create a representation that is both objective and transparent with regards to demographic, economic and social phenomena³.

Having become an entertaining way to learn and to teach economics from the end of the First World War onwards, statistical charts have spread to mass media (documentary films, magazines, exhibitions) and were appreciated for their “popularising” value. Thus, expressions such as “popular” or “artistic” statistics became very common at the time. Throughout the Second World War, faced with the need to elucidate the economic and social issues of the War, this phenomenon accentuated itself. Between 1941 and 1944, the Basel Sample Fair hosted a series of exhibitions, which are emblematic of the changes made in the field of visualisation and popularisation of economic information and which we will discuss in further detail. By placing these *Kriegsmessen* in the historical and cultural context of the rise of graphical statistics, this communication aims to put different methodological approaches into dialogue and to question the consecutive reconfigurations made in the communication of economic knowledge since the end of the 19th century. It will be shown that the « popularisation de l’économie de guerre »⁴, based on the use of the photographic medium and the methods of graphic visualisation, contributed to conveying a form of “entertaining science” as well as to shape new collective representations of economics.

¹ « La méthode graphique », *La Science illustrée*, n° 105, 30 novembre 1889, p. 190.

² Émile Cheysson, *Album de statistique graphique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889, p. 2.

³ Jacques Bertillon, *Cours élémentaire de statistique administrative*, Paris, Société d’édition scientifique, 1895, p. 122 sqq.

⁴ Hans Schaffner, *Panorama de l’économie de guerre*, Berne, Service d’information de la Centrale fédérale de l’économie de guerre, 1943, p. 3.

Exposer l'économie de guerre : de la statistique graphique au modèle photographique

« On connaît les avantages de l'enseignement par les yeux :
la méthode graphique en est le triomphe. »⁵

Dès la fin du XIX^e siècle, atlas et « tableaux statistiques » signalent l'essor de nouvelles formes de visualisation de l'information économique. À une période cruciale pour la structuration et la professionnalisation de l'économie, stéréogrammes, cartogrammes et diagrammes contribuent à façonner et à populariser les savoirs. Facilement appropriables, ces supports circulent aussi bien dans les musées sociaux ou d'hygiène que sur les stands des expositions internationales et universelles. Géographes et démographes, sociologues et statisticiens sont en effet nombreux à plébisciter le recours à la statistique dite « graphique » ou « figurée » qu'ils considèrent à la fois comme un instrument de diffusion des connaissances et comme un agent essentiel de légitimation des savoirs. Conçue comme « une sorte de langue universelle, qui permet aux savants de tous les pays d'échanger librement leurs idées et leurs travaux au grand profit de la science elle-même »⁶, la « statistique graphique » porte la promesse d'un échange facilité des savoirs et d'un décloisonnement des disciplines, qui rappelle à bien des égards les débats qui entourèrent la photographie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les discours savants prenant la statistique graphique pour objet présentent, il est vrai, de nombreuses homologues avec ceux justifiant, à la même période, les usages scientifiques de la photographie. À l'instar de la photographie, la statistique graphique est plébiscitée pour sa capacité à façonner une représentation à la fois objective et transparente des phénomènes démographiques, économiques et sociaux⁷.

Devenue, à l'issue de la Première Guerre mondiale, un objet divertissant de connaissance, apprécié pour sa valeur « vulgarisatrice », la statistique se répand dans les médias de masse (films, revues, expositions). On parle alors volontiers de statistique « populaire » ou « artistique ». Durant la Deuxième Guerre mondiale, devant la nécessité d'explicitier les enjeux économiques et sociaux de la guerre, le phénomène s'amplifie. Entre 1941 et 1944, la Foire d'échantillons de Bâle accueille une série d'expositions emblématiques des changements opérés dans le domaine de la visualisation et de la vulgarisation de l'information économique, sur lesquelles nous reviendrons en détail. En resituant ces *Kriegsmessen* dans une histoire plus large de la statistique graphique, cette communication cherchera à décloisonner les approches et à interroger les reconfigurations successives de la médiatisation des savoirs économiques depuis la fin du XIX^e siècle. Il s'agira ainsi de montrer que la « popularisation de l'économie de guerre »⁸, fondée sur l'utilisation du médium photographique et les méthodes de visualisation graphique, contribua aussi bien à véhiculer une forme de « science amusante » qu'à façonner de nouvelles représentations collectives de l'économie.

⁵ « La méthode graphique », *La Science illustrée*, n° 105, 30 novembre 1889, p. 190.

⁶ Émile Cheysson, *Album de statistique graphique*, Paris, Imprimerie Nationale, 1889, p. 2.

⁷ Jacques Bertillon, *Cours élémentaire de statistique administrative*, Paris, Société d'édition scientifique, 1895, p. 122 sqq.

⁸ Hans Schaffner, *Panorama de l'économie de guerre*, Berne, Service d'information de la Centrale fédérale de l'économie de guerre, 1943, p. 3.

Missionary Postcards: A Testing Site for West African Photographic Theories?

That ‘there is no West African photographic history without the story of the postcard’ is a notion that might be implied by a succession of writers on the history of photography on the subcontinent. Based on this line of thought this paper draws a parallel between the scholarship on colonial missionary postcards and the research into West Africa photography history. The discourse uses as its case study a set of Church Missionary Society (CMS) postcards, donated by the CMS to the Nigerian National Archives (NNA). In the NNA the mission picture postcards are archived together with a collection of photographic prints; echoing the intertextuality between photography and postcards noted in the introductory line above.

This paper presents both mission postcards and West African photography as subject to academic hegemonies; the challenge for mission postcards being the narrative of travel and tourism that dominates research into it and for West African photography, the attempt to analyse it outside the context of anthropology and colonialism. The consensus, in academic writing, is that postcards have been under-used as historical resources and West African photography has been under-researched as a history in itself. The challenge for the latter is exacerbated by the often glossed over diverse West African photographs.

Starting with the idea of diversity and with the academic status quo this presentation uses the Foucauldian discourse analysis, honed for visual analysis by Gillian Rose (2012) to contextualise the CMS postcards and the broad category of West African photography. It proposes that the geopolitics of colonial West Africa is a context that helped define the CMS postcards in question. The specific geopolitical concept here is the distinction between Francophone West Africa and Anglophone West Africa. This comparison, it is suggested, highlights that each geopolitical region produced different missionary postcards unique to itself. The posit here is that the same idea of Francophone versus Anglophone West Africa applies in the analysis and historicising of West African photography in general and to an example of its diversity, the photographs of Yoruba people of Western Nigeria. Focusing on the postcards as “channels of dissemination” of news on missionary activities and achievements the discourse highlights the ‘intention of production’ of their sponsor – the mission – that resulted in portraying the subjects of the postcards as modern. The argument is that this visual modernity is the foundation of the agency and self-fashioning that can be found in Yoruba photography.

Highlighting the archival context in which the CMS postcards were found the argument will present: the idea of reimagining non-Western archives; acknowledging comparative archival practices; how this comparison challenges the notion of a universal truth; and, subsequently, how the preceding points could guide us as we access non-Western archives. The key questions here are: What constitutes a West African visual archive? How do these West African institutions challenge our received wisdom on archives? Subsequently, how do the organisation of the archives inform us about how their contents were used historically as agents of dissemination of information and knowledge?

Oyedepo Olukotun

Les cartes postales missionnaires : objets de mise à l'épreuve des théories photographiques d'Afrique de l'Ouest ?

L'idée selon laquelle il n'y aurait pas d'histoire de la photographie ouest-africaine s'il n'y avait pas d'histoire de la carte postale est induite par nombre d'écrits sur la photographie du sous-continent. Partant de cette hypothèse, cette contribution jette un pont entre le champ d'étude des cartes postales coloniales missionnaires et la recherche sur l'histoire de la photographie en Afrique de l'Ouest. En guise d'étude de cas, nous nous concentrons sur une série de cartes postales de la Société de l'Église Missionnaire (the Church Missionary Society abrégée CMS) déposée aux archives nationales nigérianes (the Nigerian National Archives, NNA). L'archivage même de ces cartes postales missionnaires les regroupe avec des tirages photographiques, faisant directement écho à l'intertextualité citée en ouverture.

Les cartes postales missionnaires et la photographie d'Afrique de l'Ouest sont toutes deux considérées ici comme des sujets d'hégémonies académiques. Tandis que la recherche sur les cartes postales coloniales est dominée par les récits de voyage et de tourisme, les études de la photographie ouest-africaine sont hantées par une volonté de la considérer hors du champ de l'anthropologie et du colonialisme. Le consensus des écrits académiques prétend en effet que les cartes postales n'ont pas suffisamment été utilisées comme sources historiques, et que la photographie d'Afrique de l'Ouest n'a pas été assez considérée pour elle-même, dans son histoire propre. Le défi de cette histoire étant encore exacerbé par la diversité trop souvent ignorée de ces photographies.

A partir de cette idée de diversité et ce *statu quo* académique, cette présentation recourt à l'analyse de discours foucauldienne, affinée pour l'analyse visuelle par Gillian Rose (2012), afin de contextualiser les cartes postales de la CMS aussi bien que la vaste catégorie de la photographie ouest-africaine. On postule en effet que la géopolitique coloniale de l'Afrique de l'Ouest est un contexte qui aide à définir les cartes postales en question. En particulier le concept géopolitique de distinction entre une Afrique de l'Ouest francophone et anglophone, qui permet de mettre au jour les différences et les spécificités des cartes postales missionnaires propres à chaque région géopolitique. Or, conformément à notre hypothèse, cette même idée d'opposition entre une Afrique de l'Ouest francophone et anglophone s'applique aussi dans l'analyse et l'historicisation de la photographie ouest-africaine en général – notamment, pour prendre un exemple témoignant de sa diversité, dans les photographies des Yorubas du Nigeria de l'Ouest. En outre, lorsqu'on considère les cartes postales comme des « canaux de diffusion » d'informations sur les activités et les accomplissements missionnaires, on peut cerner les « intentions de production » de leur sponsor – la mission – qui se manifestent dans une élaboration expressément « moderne » de leurs sujets de cartes postales. Or, cette modernité visuelle est au fondement même de l'organisation et des auto-mises en scènes de la photographie Yoruba.

Nous terminerons cette communication en questionnant le contexte archivistique dans lequel ces cartes postales de la CMS ont été découvertes. Nous interrogerons le besoin de reconsidérer les archives non-occidentales, d'apprendre à comparer les pratiques archivistiques, enfin de tirer les conséquences de ces différences dans la remise en question d'une vérité universelle. Et pour mieux nous guider dans l'accès à des archives non-occidentales, nous soulèverons les questions-clés suivantes : Qu'est-ce qui constitue une archive visuelle en Afrique de l'Ouest ? Comment ces institutions ouest-africaines défient nos idées reçues sur les archives ? Et comment l'organisation même de ces archives nous informe sur la manière dont leur contenu a historiquement été utilisé en tant qu'agents de diffusion de l'information et du savoir ?

Davide Nerini

***“Knowledge by Manipulation”*: Historical Knowledge and Editorial Practices in Photographic Archiving. The Example of the *Thematic Panels Project* of Paul Vanderbilt (approx. 1960-1970)**

Around 1950, the archives of the State Historical Society of Wisconsin (SHSW) had over 200,000 photographs. Like many other organisations involved in the elaboration of a collective memory, the society opened up its collections to photographic images since the end of the 19th century, with the aim of informing the public about what we would now call historical “heritage”. Considered as a useful document for the interpretation of local history, photography was initially put forward by the SHSW for its ability to transmit and preserve factual information – the appearance of people, events and locations.

However, as of the end of the 1950s, this emphasis on the uniquely “factual use” has been strongly criticised by the new curator of the institution’s photographic collections, Paul Vanderbilt (1905-1992). Art historian from Harvard – but with a deep mastery of Museography, Librarianship and Photography –, Vanderbilt refused to undertake a purely informative approach to the funds that he was asked to appraise and administer. “What makes us pause intently, at that first sight, over a plate of an unknown fare, a house without a name, a landscape beyond our own horizon?”, he asks in his first article for the *Wisconsin Magazine of History*, before relegating the idea that historical photographs would only be useful for factual use to the “myth” category.

This presentation puts forward the questioning of Paul Vanderbilt’s theoretical ideas on the link between photography and historical knowledge, by analysing the *Thematic Panels Project*, the first of a series of “experimental projects” that he developed throughout his career at the head of iconographic collections of the SHSW between 1955 and 1972. By firstly describing the project and the different developments that ensued throughout its elaboration (the exhibition, the projection, the publication), the goal will be to understand the status of this “heterodox” practice, its place in the patrimonial institution that hosts it, and the way in which Vanderbilt invests it in favour of a more in depth analysis of the historical archives and the way in which these become carriers of meaning and knowledge.

Davide Nerini

« *Knowledge by manipulation* » : savoir historique et pratiques éditoriales dans l'archivage de la photographie. Le cas du *Thematic Panels Project* de Paul Vanderbilt (env. 1960-1970)

Autour de 1950, les archives de la State Historical Society of Wisconsin (SHSW) comptent plus de 200 000 photographies. Comme d'autres organisations engagées dans la constitution d'une mémoire collective, la société avait ouvert ses collections à l'image photographique, et ce dès la fin du XIX^e siècle, avec le but de sensibiliser son public à ce qu'on appellerait aujourd'hui le « patrimoine » historique. Considérée comme document utile au travail d'interprétation de l'histoire locale, la photographie avait été initialement mise en avant par la SHSW dans sa capacité à transmettre et conserver des informations factuelles – l'aspect des personnes, des événements et des lieux.

Or, dès la fin des années 1950, cet accent porté sur le seul « usage factuel » fait l'objet d'une vive critique de la part du nouveau conservateur des collections photographiques de l'institution, Paul Vanderbilt (1905-1992). Historien de l'art diplômé à Harvard – mais avec une maîtrise avancée en muséographie, en bibliothéconomie et en photographie –, Vanderbilt refuse une lecture purement informative des fonds qu'il est appelé à traiter. « What makes us pause intently, at that first sight, over a plate of an unknown fare, a house without a name, a landscape beyond our own horizon ? », demande-t-il dans son premier article pour le *Wisconsin Magazine of History*, avant de reléguer dans la catégorie du « mythe » l'idée selon laquelle les photographies historiques ne seraient propices qu'au simple usage factuel.

Cette communication propose d'interroger les réflexions théoriques de Paul Vanderbilt sur le lien entre photographie et savoir historique à travers l'analyse du *Thematic Panels Project*, le premier d'une série de « projets expérimentaux » qu'il développera au long de sa carrière à la tête des collections iconographiques de la SHSW entre 1955 et 1972. En passant d'abord par la description du projet et des différentes formes qu'il a prises au cours de son élaboration (l'exposition, la projection, la publication), il s'agira de comprendre le statut de cette pratique « hétérodoxe », sa place dans l'institution patrimoniale qui l'accueille, et la manière dont Vanderbilt l'investit au profit d'une analyse plus profonde des archives historiques et de la façon dont celles-ci se font porteuses de significations et de connaissance.

Muriel Willi

Bringing Photo Historians into Dialogue: The Historical Section of the *World Exhibition of Photography*, Lucerne, 1952

Most of the historiographical researches on the writing of the history of photography have focused on its communication through books and articles. For many photography historians, however, such as Beaumont Newhall, Erich Stenger or Helmut Gernsheim, exhibitions too have been an important medium to provide information about the evolution of photography and to familiarize not only a specialized but a broader public with its history. The historical section of the *World Exhibition of Photography*, which took place in the summer of 1952 in Lucerne and intended to display all branches and applications of the medium, offers a particularly rich and neglected object of investigation. In that section, diverse photohistorical approaches coexisted and competed with each other.

The section was co-organised by Erich Stenger together with Helmut Gernsheim, two of the most influential photo collectors of the twentieth century, who both were corresponding with Beaumont Newhall during the preparation of the show. Besides, it included exhibits coming from French and Swiss photo collections. The section not only brought together a great diversity of exhibits but also very different views on the history of photography, all the categories in which Martin Gasser divides the written histories of photography interrelating here⁹. Thus, the case of the 1952 historical section allows us to follow Miriam Halwani's proposition of reading the histories of photography as a convergence of various concepts¹⁰ rather than Ulrich Keller's depiction of a succession of opposite stages¹¹.

Stenger's and Gernsheim's strong interest in participating in the Lucerne exhibition can be explained by their respective will to establish a museum of photography in Europe out of their collections. The *World Exhibition of Photography* offered a welcome opportunity to promote these plans. Therefore, its historical section can also be seen as the stage of a certain rivalry between the two photography collectors regarding the institutionalization of photography, also reflected in their debate about the medium's invention.

⁹ Martin Gasser, "Histories of Photography 1839-1939", *History of Photography*, Vol. 16, No. 1, spring 1992, p. 50.

¹⁰ Miriam Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte 1839-1939*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2012, p. 232.

¹¹ Ulrich Keller, "Fotogeschichten. Modellbeschreibungen und Trauerarbeit", *Fotogeschichte*, No. 63, spring 1997, pp. 11-12.

Faire dialoguer les historiens de la photographie : la section historique de l'*Exposition mondiale de la photographie*, Lucerne, 1952

La plupart des recherches historiographiques sur la façon dont s'est écrite l'histoire de la photographie ont porté sur la communication de celle-ci à travers les livres et les articles. Pour beaucoup d'historiens de la photographie cependant, tels que Beaumont Newhall, Erich Stenger ou Helmut Gernsheim, les expositions ont également constitué un véhicule important pour fournir des informations sur l'évolution de la photographie et familiariser à son histoire non seulement les spécialistes mais un large public. La section historique de l'*Exposition mondiale de la photographie*, qui s'est tenue à l'été 1952 à Lucerne et qui avait pour but de présenter toutes les branches et les applications du médium, offre un sujet d'investigation particulièrement riche et négligé. Dans cette section coexistaient en effet diverses approches concurrentes de l'histoire de la photographie.

La section était co-organisée par Erich Stenger et Helmut Gernsheim, deux des collectionneurs de photographie les plus influents du XX^e siècle, qui de plus étaient tous deux en correspondance avec Beaumont Newhall durant la préparation de l'exposition. En outre, des pièces tirées de collections françaises et suisses étaient incluses. Ainsi, la section rassemblait non seulement une grande diversité d'objets mais aussi des visions très différentes de l'histoire de la photographie. Toutes les catégories dans lesquelles Martin Gasser classe les histoires écrites de la photographie se trouvaient mises en relation ici¹². Cette étude de cas nous permet de suivre la proposition de Miriam Halwani, celle de lire les histoires de la photographie comme des lieux de convergence de concepts très divers¹³, plutôt que celle d'Ulrich Keller présentant une succession d'étapes opposées entre elles¹⁴.

Le fort intérêt de Stenger et Gernsheim à participer à l'exposition de Lucerne peut notamment s'expliquer par leur désir respectif d'établir un musée de la photographie en Europe à partir de leur collection. L'*Exposition mondiale de la photographie* leur offrait une opportunité propice pour promouvoir ces plans. En conséquence, la section historique peut être vue comme le lieu d'une certaine rivalité des deux collectionneurs quant à l'institutionnalisation de la photographie, qui se reflète jusque dans leur débat à propos de l'invention du médium.

¹² Martin Gasser, "Histories of Photography 1839-1939", *History of Photography*, vol. 16, n° 1, printemps 1992, p. 50.

¹³ Miriam Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte 1839-1939*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2012, p. 232.

¹⁴ Ulrich Keller, "Fotogeschichten. Modellbeschreibungen und Trauerarbeit", *Fotogeschichte*, n° 63, printemps 1997, pp. 11-12.

Christian Joschke

The Worker Photography Movement and Political Education in Germany (1926-1933)

The worker photography movement that took off in Germany in the middle of the 1920s aimed first and foremost to “educate the worker's eye”. To convince oneself of this pedagogical aim, one only needs to note that its primary supporters originated from the young socialists' movements and those having theorized socialist education were: Willy Münzenberg, former leader of the *Freie Jugend* movement, and Edwin Hoernle, educator and communist deputy. In training the perspective, a class conscience should develop itself, thereby uniting, in other words, dispersed communities who constituted the working class in a group characterised by a common “class gaze”. But how was this class gaze defined? What did the aesthetic education of the working class have in particular as compared to the middle class' preferences?

Christian Joschke

Photographie ouvrière et éducation politique en Allemagne (1926-1933)

Le mouvement de photographie ouvrière qui prend son essor en Allemagne dès le milieu des années 1920 visait en priorité à « éduquer l'œil du travailleur ». Il suffit, pour se convaincre de cette visée pédagogique, de rappeler que ses principaux soutiens étaient issus des mouvements de jeunesse socialiste et avait théorisé l'éducation socialiste : Willy Münzenberg, ancien leader du mouvement *Freie Jugend*, et Edwin Hoernle, pédagogue et député communiste. C'est par l'éducation du regard que devait se construire une conscience de classe, réunir, en somme, les communautés éparses qui composaient la classe populaire en un groupe caractérisé par un « regard de classe ». Mais comment ce regard de classe se définissait-il ? Qu'est-ce que l'éducation esthétique du monde ouvrier avait-elle de spécifique par rapport au goût bourgeois ?

Rebecca Smith

**“Our Picture Shows... Scenes in the *Daily Herald* News Room”:
How the *Daily Herald* Perceived Itself at Work**

This paper explores some of my preliminary research into how the *Daily Herald* represented itself through the photography of its internal production and working practices. By using an inductive ethnographic analysis of the extant visual and material evidence contained in the *Daily Herald* Picture Library I propose to explore two discrete areas of interest. Specifically, why these particular internally produced images might have been created and stored, and what they indicate about the day to day work of getting pictures in the paper.

A popular national left-wing newspaper, the *Daily Herald* (rebranded in 1964 as the broadsheet *Sun*) maintained an extensive picture library. With an estimated 2.5 million items covering the period from 1930 to 1969, the archive still predominantly preserves the registry order and classification system maintained at closure. Filing cabinets, folders and boxes, contact sheets and photographic prints all bear the multiple marks and accretions of forty years of use. Negatives and photographic prints wear their history materially, with the social biography of their genesis, use and storage marked recto and verso.

Intertwined with the newspaper’s primary function as a national news gathering and publishing business, the *Daily Herald* photographed itself at work repeatedly. Throughout its commercial life, staff photographers were periodically engaged in making images of the newspaper’s offices, its staff, the bureaucratic and technological processes of production, and routine working practices. The results vary in size and format: record or edit prints, contact prints in medium format or 35mm, and copy prints. Whether unusual in content, varied, repetitive or mundane, they were organised and carefully stored in thematically labelled folders.

This self-reflexive image making raises important questions. The first concerns intention and purpose. What does the material and archival evidence available tell us of the proposed function of these images? Was the internal commission process ad-hoc, or part of a wider programme? Is there evidence for internal or external usage – whether news, advertising, record keeping, internal publicity or rebranding? What are the patterns and lacunae found along the grain of the archive, regarding these specific images and how they were stored?

The second area for exploration uses subsets of the archived prints and contact sheets to consider the internal bureaucratic processes and the routine tasks undertaken when preparing and using photographic images. I will primarily focus on the “Big Room” – the fulcrum of editorial activity. Using mapping based on principles of Situational Analysis to unpick and interrogate the visual sources, I aim to further illuminate the working practices of the *Daily Herald*.

Rebecca Smith

**“Our picture shows... scenes in the *Daily Herald* news room” :
comment le *Daily Herald* se photographie au travail**

Cette communication est basée sur mes recherches et dépouillements préliminaires consacrés à la manière dont le *Daily Herald* se représentait dans les photographies de sa production interne et de ses pratiques de travail. Par une analyse ethnographique inductive des sources visuelles et matérielles réunies à la photothèque du *Daily Herald*, je propose d’explorer deux domaines d’intérêt distincts. Je cherche premièrement à comprendre pourquoi ces images produites à l’interne ont été créées et conservées, deuxièmement ce qu’elles indiquent sur le travail quotidien de collecte d’images au sein du journal.

Populaire journal national de gauche, le *Daily Herald* (renommé *The Sun* en 1964) s’est constitué une photothèque très importante. Avec une collection estimée à quelque deux millions et demi de pièces couvrant la période de 1930 à 1969, cette archive conserve intact le système de registres et de classification en vigueur lors de sa fermeture. Armoires de classement, classeurs et boîtes, planches-contact et tirages photographiques portent tous les marques et les signes de 40 ans d’usage. Négatifs et tirages exhibent concrètement leur histoire, avec la biographie sociale de leurs genèse, usage et stockage inscrite en recto-verso.

Corrélativement à la fonction première du journal, défini comme une entreprise de collecte et de diffusion des actualités nationales, le *Daily Herald* s’est régulièrement photographié au travail. Les photographes employés par le journal étaient périodiquement chargés de prendre des vues des bureaux, des collaborateurs, des méthodes de production administratives et techniques, et des pratiques de travail courantes. Le résultat varie en taille et en format: tirages inventoriés ou publiés, planches-contact en format moyen ou en 35mm, copies imprimées. Que ces photographies soient atypiques dans leur contenu, variées, répétitives ou banales, elles sont toutes répertoriées et soigneusement conservées dans des classeurs étiquetés thématiquement.

Cette création d’images autoréflexives soulève d’importantes questions. La première a trait aux intentions et visées de ces photographies. Qu’est-ce que les sources matérielles et archivistiques disponibles nous disent sur la fonction attribuée à ces images ? Ce processus de commande interne était-il ponctuel, ou faisait-il partie d’un programme plus large ? Y a-t-il des traces d’un usage interne ou externe de ces photographies – tant dans les actualités ou les publicités du journal que dans les registres et les annonces internes, voire à des fins de relooking de la société ? Quelles sont les tendances et les lacunes de ces images, tant au niveau de la représentation que des modes de leur conservation ?

Pour notre second champ d’investigation, nous utilisons des séries particulières de tirages archivés et de planches-contact, afin de saisir les processus administratifs et techniques usuels entrepris par le journal à l’heure de préparer et utiliser des images photographiques. Je me concentrerai prioritairement sur « the Big Room » – foyer de l’activité éditoriale du journal. En utilisant une modélisation basée sur les principes de l’analyse de situation pour décortiquer et interroger les documents visuels, je vise ainsi à donner un éclairage nouveau sur les méthodes de travail du *Daily Herald*.

Anne Develey

Diffusing Architecture through Photography: Switzerland and the International Movement of Architecture Exhibitions after the War.

Interest in travelling architecture exhibitions, allowing one to see creations from a specific country, started during the Second World War, particularly pioneered by the MoMA that used exhibitions as a tool to promote American interests abroad. Architecture exhibitions are perceived by the museum as a means to diffuse to a large audience not only ideas about architecture and urbanism, but also about the American lifestyle: “Because exhibitions of architecture reveal more of our American way-of-life than perhaps any other type of show, except the straight propaganda presentation through photographs of people, films, etc., they have been requested from the Museum by institutions abroad more than any other type of material”¹⁵. It was immediately after the War that the enthusiasm for exhibitions that gathered national architectural creations spread throughout many countries, in the context of the restoration of cultural relations between States and the architectural reconstruction in Europe. These exhibitions, made to travel internationally, are to be found in the form of a collection of photographs, sometimes supplemented by plans and models. Whilst the modern architecture exhibitions of the 1920s and 1930s were first created as venues for exchanges and diffusion of ideas destined for specialists (frequently in the context of conferences), the architecture exhibitions that appeared during the 1940s were aimed at a more general public.

By taking the example of Switzerland, this paper analyses this enthusiasm for the photographic representation of architecture in the field of exhibitions. The arrival of *USA baut*, organised by the MoMA at the Museum of Applied Arts in Zurich in 1945 contributed to a vast movement of international circulation of exhibitions, propelled by a double mechanism of “importation” and “exportation”. In effect, one distinguishes some exhibitions hosted in Switzerland such as *USA baut* (1945), *Exposition d'architecture française* (1946) or *Brasiliens baut* (1954-1955) and some Swiss architecture exhibitions created especially to be shown abroad, such as the three exhibitions organised by the cultural institution Pro Helvetia between 1946 and 1959. Starting from the presentation of *USA baut* in Switzerland, we will discuss the way in which the itinerant architecture exhibitions became a mass media after the War, thereby functioning as the foundation of a discourse referring to architecture in itself as well as to convey political and moral ideas. We will show how a multitude of individual and collective agents (museum directors, architects, legations, cultural institutions, etc.) take ownership of the exhibitions, and with it the photography, to promote and diffuse the ideas aimed at an ever expanding public.

¹⁵ « The Museum Goes Abroad », *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 12, No. 2, November 1944, p. 3.

Diffuser l'architecture par la photographie : la Suisse et la circulation internationale des expositions d'architecture dans l'après-guerre

L'intérêt pour les expositions d'architecture itinérantes donnant à voir des réalisations provenant d'un pays particulier émerge durant la Deuxième Guerre mondiale, en particulier sous l'impulsion du MoMA qui emploie l'exposition comme instrument de promotion des intérêts américains à l'étranger. L'exposition d'architecture est perçue par le musée comme le moyen de diffuser non seulement des idées sur l'architecture et l'urbanisme, mais aussi sur le mode de vie américain, à destination d'une large audience : « Because exhibitions of architecture reveal more of our American way-of-life than perhaps any other type of show, except the straight propaganda presentation through photographs of people, films, etc., they have been requested from the Museum by institutions abroad more than any other type of material »¹⁶. C'est dans l'immédiat après-guerre que l'engouement pour les expositions rassemblant des productions architecturales nationales se répand dans de nombreux pays, dans le contexte de la reprise des relations culturelles entre États et de la reconstruction architecturale en Europe. Ces expositions, produites pour voyager internationalement, se présentent sous la forme d'une collection de photographies, parfois complétée par des plans et des maquettes. Tandis que les expositions d'architecture moderne des années 1920 et 1930 étaient d'abord conçues comme des lieux d'échanges et de diffusion des idées à l'intention des cercles de spécialistes (fréquemment dans le cadre de congrès), les expositions d'architecture qui apparaissent au cours des années 1940 témoignent d'un élargissement des publics.

En prenant le cas de la Suisse, cette communication analysera cet engouement pour la représentation photographique de l'architecture dans l'espace d'exposition. La venue de *USA baut*, organisée par le MoMA au Musée des arts appliqués de Zurich en 1945 participe à un vaste mouvement de circulation internationale des expositions, mû par un double mécanisme d'« importation » et d'« exportation ». En effet, on distingue des expositions accueillies en Suisse telles que *USA baut* (1945), *Exposition d'architecture française* (1946) ou *Brasiliën baut* (1954-1955) et des expositions d'architecture suisse conçues spécialement pour circuler à l'étranger, à l'image des trois expositions organisées par l'institution culturelle Pro Helvetia entre 1946 et 1959. En partant du cas de la présentation d'*USA baut* en Suisse, nous discuterons la manière dont les expositions itinérantes d'architecture deviennent dans l'après-guerre un média de masse, fonctionnant comme le support d'un discours renvoyant à la fois à l'architecture elle-même et à des idées politiques et morales. Nous montrerons comment une pluralité d'acteurs individuels et collectifs (directeurs de musées, architectes, personnel des légations, institutions culturelles etc.) s'approprient l'exposition, et avec elle la photographie, pour promouvoir et diffuser des idées à l'intention d'un public toujours plus vaste.

¹⁶ « The Museum Goes Abroad », *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 12, n° 2, novembre 1944, p. 3.

Photography as a Tool of Mobile Political Exhibition: the Marshall Plan Example

The history of mobile exhibitions is a topic that is still poorly known. Yet, as of the first half of the XXth century, the number of exhibitions using mobility has not stopped increasing. Created in different types of vehicles, these new types of exhibitions spread out across the world to meet their public that could discover their contents in the trains, trucks and boats transporting them. As variations of travelling or reproducible exhibitions, mobile exhibitions rely on different types of media – especially photography and cinema – that they integrate systematically, particularly after the Second World War. Being put to use for political, commercial, pedagogical or cultural campaigns, they experienced a veritable golden age, and sparked interest for the different agents coming from architecture, graphic design and photography spheres, who designed them most of the time in teams.

One of the main creations in this field took shape under the impulsion of the American administration at the end of the 1940s, as part of aid programs that they put in place after the War to participate in the reconstruction of Europe. Created to be able to travel in circuses, trains, trucks and by boat, these large exhibitions aimed to advertise the Marshall Plan – or more officially the European Recovery Program (ERP) – in many European countries, and are the creations of a group of architects, photographers and graphic designers based in Paris, under the supervision of the American architect Peter Harnden. For them this means setting up the photographs, graphs and films constituting the exhibitions in the space, by ensuring the proper transmission of the political message that they are conveying, which in itself is tightly linked to the notion of mobility, at the centre of the American propaganda campaign.

The subject of this contribution covers the study of four major series of mobile exhibitions linked to the promotion of the Marshall Plan in Europe between 1950 and 1952, in terms of the relations that the propaganda campaigns maintain with the photographic media, and more generally with the means of technical reproduction enabling their execution. Constantly integrated into the mobile exhibitions of the Marshall Plan, photography takes various forms, supporting the political message that it contributes in conveying. But in which way was it adapted to the goals and modalities of these mobile exhibitions? How were the photographs called on to help with the architects and graphic designers also implicated? Above all, what are the interactions between the photographic medium and the other communication methods made available for promoting the ERP, among the studied mobile exhibitions themselves? Focused on specific topics, these questions bring up some issues situated at the intersection between various disciplines, which will allow a better understanding of the relations that photography maintains with the mobile exhibition medium, on which great hopes were held.

La photographie comme outil de l'exposition mobile politique : l'exemple du Plan Marshall

L'histoire des expositions mobiles est une histoire encore très peu connue. Pourtant, dès la première moitié du XX^e siècle, le nombre d'expositions exploitant le mode de la mobilité ne cesse d'augmenter. Conçues dans différents types de véhicules, ces expositions d'un nouveau genre sillonnent le monde à la rencontre de leur public, qui en découvre le contenu au sein même des trains, camions et bateaux qui les transportent. Variantes des expositions itinérantes ou reproductibles, les expositions mobiles s'appuient sur différents types de supports médiatiques – notamment la photographie et le cinéma – qu'elles intègrent systématiquement, en particulier au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Mises au service de campagnes politiques, commerciales, pédagogiques ou culturelles, elles connaissent alors un véritable âge d'or, et suscitent l'intérêt de différents acteurs provenant des sphères de l'architecture, du graphisme et de la photographie, qui les conçoivent la plupart du temps en équipe.

L'une des principales réalisations dans ce champ prend forme sous l'impulsion de l'administration américaine à la fin des années 1940, dans le cadre des programmes d'aide qu'elle met en place après la guerre pour participer à la reconstruction de l'Europe. Conçues pour voyager en cirque, en train, en camion et en péniche, ces grandes expositions ont pour but de promouvoir dans de nombreux pays européens le Plan Marshall – ou plus officiellement l'European Recovery Program (ERP) –, et sont l'œuvre d'une équipe d'architectes, de photographes et de graphistes basée à Paris, sous la direction de l'architecte américain Peter Harnden. Il s'agit pour eux de mettre en espace les photographies, les graphiques et les films qui composent les expositions, en assurant la bonne transmission du message politique qu'elles véhiculent, lui-même intimement lié à la notion de mobilité, au cœur de la campagne de propagande américaine.

L'objet de cette contribution porte sur l'étude de quatre séries majeures d'expositions mobiles liées à la promotion du Plan Marshall en Europe entre 1950 et 1952, sous l'angle des rapports qu'entretiennent ces campagnes de propagande avec le médium photographique, et de manière plus générale avec les moyens de reproduction technique en permettant la réalisation. Constamment intégrée aux expositions mobiles du Plan Marshall, la photographie y assume des formes diverses, en support d'un message politique qu'elle participe à faire circuler. Mais de quelle manière a-t-elle été justement adaptée aux buts et aux modalités de ces expositions mobiles ? Comment les photographes ont-ils été appelés à contribuer avec les architectes et les designers graphiques également impliqués ? Surtout, quelles sont les interactions entre le médium photographique et les autres moyens de communication mis au service de la promotion de l'ERP, au sein même des expositions mobiles étudiées ? Concentrées sur des objets spécifiques, ces questions soulèvent des enjeux situés à la croisée de diverses disciplines, qui permettront de mieux comprendre les relations qu'entretient la photographie avec le médium exposition mobile, sur lequel on fonde alors d'immenses espoirs.

“The Camera that Takes a Face, Can Take a Page”: Microfilm as a Scientific Aid

The use of photography as a copying machine in libraries started around 1870 when national libraries such as the British Library and the French Bibliothèque Nationale as well as some local study libraries installed darkrooms, hired professional photographers or allowed their readers to make their own photographs. Since then, various methods of photo-duplication from Photostat to microfilm to digitization have aimed at serving the scientist’s need in accessing and extracting knowledge, be it in form of the reproduction of whole books, articles, individual pages, or bits of information. While the potential and the advantages of photographic reproduction for copying purposes were already discussed since the early days of photography, the idea and the practice matured during the 1920s and 1930s with the introduction of microfilm.

This paper examines the technological developments and the formation of networks of people, research units, associations and public institutions during that time that solidified the idea of microfilm as an information technology of the future. While the modern history of microfilm is rooted in Europe, it was developed, tested and advanced in the United States in the form of large-scale copying programs for foreign manuscripts, books, scientific journals, newspapers, and pictorial materials, as well as government and business data. Focusing on library microfilming, this paper will trace the creation of microfilm laboratories at the libraries of Yale, Harvard and the University of Chicago, which aimed at completing, preserving and at the same time physically reducing their collections. It will investigate the role of Eastman Kodak and the Remington Rand Corporation, the then largest photographic company and business and library equipment firm that gradually entered the microfilm business. Besides the strategic and systematic approach of public and research libraries, and the photographic industry, the paper will furthermore address the introduction of the Leica camera in 1925, which was widely promoted as the “scientist’s companion” and as a particularly flexible and mobile device that allowed the “library user to act as a photographer”. How did this shift play into the continued expansion and democratization of knowledge? What implications did the “mechanical reading” of film have for the consumption of contents? And, accordingly, what were the limits of photography?

« The camera that takes a face, can take a page » : le microfilm en tant qu'aide scientifique

L'utilisation de la photographie en tant qu'appareil de copie dans les bibliothèques a commencé vers 1870, quand les bibliothèques nationales telles que la British Library et la Bibliothèque nationale française, ainsi que certaines bibliothèques locales, ont installé des chambres noires, ont embauché des photographes professionnels ou ont autorisé leurs lecteurs de prendre leurs propres photographies. Depuis, plusieurs méthodes de duplication photographique, du photostat au microfilm à la numérisation, ont cherché à répondre aux besoins du scientifique en accédant et en extrayant le savoir, que ce soit sous la forme de reproductions de livres en entier, d'articles, de pages individuelles, ou des morceaux d'information. Alors que le potentiel et les avantages de la reproduction photographique pour des raisons de copiage ont déjà été discutés depuis les débuts de la photographie, l'idée et la pratique a mûri pendant les années 1920 et 1930 avec l'introduction du microfilm.

Cette conférence examine les développements technologiques et la formation de réseaux de personnes, d'unités de recherche, d'associations et d'institutions publiques de l'époque, qui ont solidifié l'idée du microfilm en tant que technologie de l'information du futur. Si l'histoire moderne du microfilm est enracinée en Europe, celui-ci a été développé, testé et perfectionné aux Etats-Unis sous la forme de programmes de copiage à grande échelle de manuscrits, livres, revues scientifiques, journaux et matériels visuels, ainsi que des données gouvernementales et commerciales. En focalisant sur le microfilmage dans les bibliothèques, cette conférence tracera la création de laboratoires de microfilm dans les bibliothèques de Yale, Harvard et de l'Université de Chicago, qui cherchaient à compléter, préserver et en même temps réduire physiquement leurs collections. Elle investiguera le rôle de Eastman Kodak et de Remington Rand Corporation, le plus grand fabricant d'appareils photographique et de matériel de bibliothèque de l'époque qui se sont progressivement lancés dans l'industrialisation du microfilm. En plus de l'approche stratégique et systématique des bibliothèques publiques et de recherche, et l'industrie photographique, cette contribution adressera par ailleurs l'introduction de l'appareil photo Leica en 1925, qui a été largement promue comme le « compagnon du scientifique » et comme appareil particulièrement flexible et mobile qui permettait aux « usagers de bibliothèques de se comporter en tant que photographe ». Comment est-ce que cette transition s'est intégrée dans l'expansion et la démocratisation continue du savoir ? Quelles implications est-ce que la « lecture mécanique » de film a eu pour la consommation de contenu ? Et, par conséquent, quelles étaient les limites de la photographie ?

Olivier Lugon

Cold Light and Still Films: the Films Silf, 1912

The “filmstrip” (“film fixe” in French, “Stehfilm” or “Bildband” in German) designated a short 35 mm film band consisting of a sequence of dozens of still images that one would manually pass through a specific projector. This forgotten medium, at the crossing between film and photography, experienced great popularity in teaching from the 1940s to the 1960s, before being ousted by the small format diapositive. Whereas the latter returns to the premise of independent images, as represented by the former glass plates, the filmstrip, however, established for several decades the projection of still images as a strictly predefined linear sequence.

The few studies dedicated to the history of the filmstrip generally trace it back to the Pathéorama from the company Pathé in 1921 and inscribe it then into a primarily cinematographic genealogy. Its first developments are in reality earlier than this and took place less in the cinematographic industry than in the library setting. The filmstrip is indeed inseparable from the first thoughts on microfilm as a “forme nouvelle du livre” (Paul Otlet et Robert Goldschmidt, 1906), of which it constitutes one of the first commercial versions. It however represents an abbreviated and “edited” version of the microfilm, using the transparent photographic band less as a medium for the storage of documents than as a means of pedagogical communication – a type of book on celluloid.

The paper will reflect on the creation of one of the first companies specialised in this domain, the Silf Film Society, founded in 1912. Provider of films as much as of devices, this new type of publishing house emerges from the interaction of unprecedented actors in the publishing industry: engineers Robert Goldschmidt, pioneer of the microfilm, and François Dussaud, inventor of the “cold light”, as well as librarians Eugène Morel and Maurice Vitrac, then employees of the French National Library. With them, it is at the interface between research on a new form of light and thoughts on future reading practices and diffusion of knowledge that one started to imagine a lit, “dematerialised” and collective form of books, then thought to be as much of an alternative to cinema as to the printed volume.

Lumière froide et film fixe : les Films Silf, 1912

Le « film fixe » (« *filmstrip* » en anglais, « *Stehfilm* » ou « *Bildband* » en allemand) désigne une courte bande filmique 35 mm constituée d'une séquence de quelques dizaines d'images fixes, que l'on faisait défiler manuellement dans un projecteur ad hoc. Ce médium oublié, à la croisée du film et de la photographie, a connu une très grande popularité dans l'enseignement des années 1940 aux années 1960, avant d'y être détrôné par la diapositive de petit format. Si celle-ci reviendra au principe d'une forme disjointe des images lumineuses, telle qu'incarnée par les anciennes plaques de verre, le film fixe, lui, a identifié pendant plusieurs décennies la projection d'images fixes à une séquence linéaire prédéfinie de façon rigide.

Les rares études consacrées à l'histoire du film fixe le font généralement remonter au Pathéorama de la firme Pathé en 1921 et l'inscrivent par là dans une généalogie prioritairement cinématographique. Ses premiers développements sont en réalité antérieurs et se situent moins dans l'industrie cinématographique que dans le milieu des bibliothèques. Le film fixe est en effet indissociable des premières réflexions sur le microfilm comme « une forme nouvelle du livre » (Paul Otlet et Robert Goldschmidt, 1906), dont il constitue l'une des premières réalisations. Il représente cependant comme une forme abrégée et « éditoriale » du microfilm, utilisant la bande photographique transparente moins comme un support de stockage documentaire que de communication pédagogique – une manière de livre sur celluloïd.

La communication reviendra sur la création de l'une des premières entreprises spécialisées dans le domaine, la Société des Films Silf, fondée en 1912. Pourvoyeuse des films autant que des appareils, cette maison d'édition d'un type nouveau émerge de l'interaction d'acteurs inédits dans le champ éditorial : les ingénieurs Robert Goldschmidt, pionnier du microfilm, et François Dussaud, inventeur de la « lumière froide », ainsi que les bibliothécaires Eugène Morel et Maurice Vitrac, alors employés de la Bibliothèque nationale de France. Avec eux, c'est à la croisée de recherches sur une conception renouvelée de la lumière et de réflexions sur les pratiques futures de la lecture et du partage des connaissances qu'on se met à imaginer une forme lumineuse, « dématérialisée » et collective du livre, pensée alors autant comme alternative au cinéma qu'au volume imprimé.

Kelley Wilder

Science in Color: Selling a New Vision of Knowledge

Although analogue colour photography has been treated very little in the literature on science photography, it was, for a few decades, considered the forefront of a brave new scientific world.

This talk is part of ongoing research on colour, science and the photographic industry. Using several exhibitions, advertising material and science journals, I address the way analogue colour photography was introduced as a new analytic tool for use in the sciences. Some of the most experimental photographic science took place between the 1930s and the 1960s. I argue that the scientific establishment, especially areas working closely with photographic industry, investigated the possibilities of gathering data from analogue photographic colour as well as using it for the project of publicising science. Using imagery taken from science journals publishing cutting edge research, I will look at the ways in which colour was used and reproduced to portray a particular kind of new research.

Kelley Wilder

La science en couleur : vendre une nouvelle vision des savoirs

Si la littérature sur la photographie scientifique a peu traité la question de la photographie analogique en couleur, celle-ci a représenté pendant plusieurs décennies un élément de première ligne pour annoncer un nouveau monde scientifique supposé merveilleux.

Cette intervention fait partie d'une recherche en cours sur la couleur, la science et l'industrie photographique. A partir d'un corpus d'expositions, de matériaux publicitaires et de revues scientifiques, je discuterai la façon dont la photographie analogique en couleur a été introduite comme un nouvel outil analytique pouvant être employé dans les sciences. Une part importante de la science photographique la plus expérimentale s'est effectuée entre les années 1930 et 1960. Or, je soutiens que l'establishment scientifique, en particulier dans les domaines travaillant en étroite collaboration avec l'industrie photographique, a autant examiné le potentiel de la couleur analogique à fournir des données scientifiques qu'elle l'a utilisée dans un projet de médiatisation de la science. En m'appuyant sur des images tirées de revues scientifiques dévolues à la recherche de pointe, j'examinerai la façon dont la couleur a pu être utilisée et reproduite pour illustrer un type particulier de recherche nouvelle.

Speakers / Intervenants

Estelle Blaschke, MA (History of Art, Humboldt-Universität zu Berlin), PhD (History, EHESS and Paris I Panthéon-Sorbonne) is a postdoctoral researcher at the University of Lausanne and part of the collaborative research project “Encapsulating world culture: The rise and imaginaries of microfilm (1920s to 1950s)”. From 2009 to 2011 and in 2014 she was a fellow at the Max Planck Institute for the History of Science in Berlin. Her book *Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis*, which won the Research Prize of the German Photographic Society, was published at Spector Books in 2016.

Estelle Blaschke, diplômée en histoire de la photographie (Humboldt-Universität zu Berlin) et docteur en histoire visuelle (EHESS et Paris 1 Panthéon-Sorbonne), est actuellement chercheuse post-doctorante à l'Université de Lausanne dans le cadre du projet de recherche FNS “Toute la culture du monde sur pellicule. Essor et imaginaire du microfilm des années 1920 aux années 1950”. De 2009 à 2011 et en 2014, elle a été boursière à l'Institut Max-Planck d'histoire des sciences à Berlin. Elle est l'auteur de *Banking on Images. The Bettmann Archive and Corbis*, distingué par le Prix de la Recherche de la Société allemande de photographie et publié chez Spector Books en 2016.

Ascanio Cecco is an Art Historian. A graduate assistant at the Centre of History of Culture at the University of Lausanne, he is currently working on a doctorate on the history of mobile exhibitions under the supervision of Professor Olivier Lugon..

Ascanio Cecco est historien de l'art. Assistant diplômé au Centre des sciences historiques de la culture de l'Université de Lausanne, il réalise actuellement un doctorat sous la direction du Professeur Olivier Lugon, portant sur l'histoire des expositions mobiles.

Claire-Lise Debluë is a postdoctoral researcher at the Centre of History of Culture at the University of Lausanne. She is part of the project “Photography and Exhibition in Switzerland, 1920-1970”, directed by Prof. Olivier Lugon and funded by the Swiss National Science Foundation. She is more specifically interested in the interactions between economic history and visual history. She published *Exposer pour exporter : culture visuelle et expansion commerciale en Suisse (1908-1939)* at Alphil in 2015.

Claire-Lise Debluë est chercheuse post-doc au sein du Centre des sciences historiques de la culture à l'Université de Lausanne. Elle travaille sur un projet du Fonds national suisse de la recherche (« Photographie et exposition en Suisse, 1920-1970 »), dirigé par le Prof. Olivier Lugon, et s'intéresse plus particulièrement aux interactions entre l'histoire économique et l'histoire visuelle. Elle a publié *Exposer pour exporter : culture visuelle et expansion commerciale en Suisse (1908-1939)* chez Alphil en 2015.

Anne Develey obtained a Master in History of Art at the University of Geneva in 2011. She is a doctorate student at the Centre of History of Culture at the University of Lausanne since 2015 in the project “Photography and Exhibition in Switzerland, 1920-1970”, funded by the Swiss National Science Foundation. Her thesis project focuses on the uses of photography in Swiss modern architecture exhibitions (1920-1960).

Anne Develey a obtenu un master en histoire de l’art de l’Université de Genève en 2011. Elle est doctorante au Centre des sciences historiques de la culture de l’Université de Lausanne depuis 2015 pour le projet du Fonds national suisse de la recherche scientifique « Photographie et exposition en Suisse, 1920-1970 ». Son projet de thèse est consacré aux usages de la photographie dans les expositions suisses d’architecture moderne (1920-1960).

Leigh Gleason is the curator of collections at the California Museum of Photography at the University of California, Riverside and a lecturer on photographic archives for San Jose State University’s School of Information. She is a PhD student at the Photographic History Research Centre at De Montfort University, writing her thesis on the sales practices of Keystone View Company.

Leigh Gleason est la conservatrice des collections du California Museum of Photography à l’University of California, Riverside, et chargée de cours sur les archives photographiques à la San Jose State University’s School of Information. Elle est doctorante au Photographic History Research Centre de l’Université De Montfort, où elle prépare une thèse sur les méthodes de vente de la Keystone View Company.

Allison Huetz has been a doctorate student since 1st January 2015 involved in the Dispamonde project directed by Jean-François Staszak and Estelle Sohier. Born in Paris, she studied History and History of Art at the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne before a MA in history of photography at the Ecole du Louvre. Her researches focus on the displays of the Swiss National Exhibition of 1896: panoramas, dioramas, topographies, “swiss village” and “negro village”, cinematography, kinoscope, kinetophone and other popular forms of entertainment.

Allison Huetz est doctorante depuis le 1er janvier 2015 dans le cadre du projet Dispamonde dirigé par Jean-François Staszak et Estelle Sohier. Née à Paris, elle a suivi des études en histoire et en histoire de l’art à l’université Paris 1 Panthéon-Sorbonne avant d’entrer en deuxième cycle à l’Ecole du Louvre où elle se spécialise en histoire de la photographie. Ses thèmes de recherche concernent les dispositifs mis en place pendant l’Exposition nationale suisse de 1896 : panoramas, dioramas, reliefs, « village suisse » et « village nègre », cinématographe, kinéscope, kinétophone et autres divertissements populaires.

Christian Joschke, lecturer at the Paris Nanterre University and at the University of Geneva, is currently guest lecturer at the University of Lausanne. He has recently published *Les yeux de la nation. Photographie amateur dans l'Allemagne de Guillaume II*, Dijon, Les presses du réel, 2013, et *La Guerre 14-18*, Photopoche, 2014.

Christian Joschke est professeur suppléant à l'Université de Lausanne (en détachement de l'Université Paris Nanterre) et chargé de cours à l'Université de Genève. Il a publié récemment *Les yeux de la nation. Photographie amateur dans l'Allemagne de Guillaume II*, Dijon, Les presses du réel, 2013, et *La Guerre 14-18*, Photopoche, 2014.

Nicolas Le Guern, a graduate from the ENS Louis Lumière in Photography and from the EHESS (Paris) in History of Technology, published about primitive photographic processes in particular such as the paper negative and about photographic innovations in Egypt during the XIXe century. He has recently defended his PhD research at the PHRC at De Montfort University, Leicester, about the European Kodak Research Laboratories and their contribution to innovation at Eastman Kodak from 1928 to 1950. In parallel, he also works for the photographic industry as a technical consultant.

Nicolas Le Guern, diplômé de l'ENS Louis Lumière en photographie et de l'EHESS en Histoire des techniques, a publié notamment sur les procédés photographiques primitifs tel que le négatif sur papier et sur les innovations photographiques expérimentées en Égypte au XIXe siècle. Il vient de soutenir sa thèse au PHRC de l'Université De Montfort à Leicester, sur la nature de la recherche industrielle chez Eastman Kodak et les méthodes d'innovation utilisées au sein des deux laboratoires de recherche européens de 1928 à 1950. Il est en parallèle consultant technique auprès de l'industrie photographique.

Olivier Lugon is a photography historian, Professor at the University of Lausanne (Department of Film Studies and Centre of History of Culture), where he directs the FNS research projects "Photography and Exhibition in Switzerland, 1920-1970" and "Encapsulating world culture: The rise and imaginaries of microfilm (1920s to 1950s)", funded by the Swiss National Science Foundation. His current researches focus on the history of the display and projection of photography.

Olivier Lugon est historien de la photographie, professeur à l'Université de Lausanne (Section d'histoire et esthétique du cinéma et Centre des sciences historiques de la culture), où il dirige les projets de recherche FNS « Photographie et exposition en Suisse, 1920-1970 » et « Toute la culture du monde sur pellicule : essor et imaginaire du microfilm des années 1920 aux années 1950 ». Ses recherches actuelles portent sur l'histoire de l'exposition et de la projection de la photographie

Davide Nerini is a graduate in History of Art at the University of Lausanne. He is working on a doctorate thesis on the history and the theory of archiving of photography under the supervision of Prof. Olivier Lugon.

Davide Nerini est diplômé en histoire de l'art à l'Université de Lausanne. Il travaille à une thèse de doctorat sous la direction du Prof. Olivier Lugon. Ses recherches portent actuellement sur l'histoire et la théorie de l'archivage de la photographie.

Oyedepo Olukotun is a PhD student in De Montfort University, Leicester's Photographic History Research Centre (PHRC). His research titled "Purveyors of the Social Self: The Practice of Ibadan Photographers from the 1950s to 1990s" investigates the photographic culture of the Yoruba people of South-western Nigeria, West Africa. He has a Masters in History of Art with Photography from Birkbeck, University of London.

Oyedepo Olukotun est doctorant au Photographic History Research Centre de l'Université De Montfort à Leicester. Sa recherche, intitulée « Purveyors of the Social Self: The Practice of Ibadan Photographers from the 1950s to 1990s », étudie la culture photographique des Yorubas au Sud-Ouest du Nigeria, en Afrique de l'Ouest. Il est détenteur d'un Master en histoire de l'art et photographie à Birkbeck, Université de Londres.

Rebecca Smith's research, provisionally entitled *The Daily Herald: The Anatomy of a Newspaper Photographic Archive*, is a Collaborative Doctoral Partnership (CDP) between the Photographic History Research Centre at De Montfort University, and the National Media Museum. It interrogates the cultural process of photo production in a national popular newspaper in the mid-20th century and analyses the practices of photographic commission, production, representation and archival practice.

Rebecca Smith mène une recherche, provisoirement intitulée *The Daily Herald: The Anatomy of a Newspaper Photographic Archive*, dans le cadre d'un Partenariat Doctoral Collaboratif (CDP) entre le Photographic History Research Centre de l'Université De Montfort et le National Media Museum. Elle interroge le processus culturel de production photographique dans un journal populaire national au milieu du XX^e siècle, et y analyse les pratiques de commande, de production, de représentation et d'archivage de la photographie.

Estelle Sohier obtained her doctorate in History from the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne and the University of Naples L'Orientale in 2007. She is a scientific collaborator and lecturer in the department of Geography and Environmental Studies at the University of Geneva, where she works on the history of photography and the notion of geographical imagination through the work of Fred Boissonnas.

Estelle Sohier est docteure en histoire de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et de l'université l'*Orientale* de Naples depuis 2007. Elle est collaboratrice scientifique et chargée de cours au département de géographie et environnement de l'UNIGE où elle travaille notamment sur l'histoire de la photographie et la notion d'imaginaire géographique à travers l'œuvre de Fred Boissonnas.

Kelley Wilder is Director of the Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester. She is the co-author with Gregg Mitman of *Documenting the World: Film, Photography and the Scientific Record* (Chicago, 2016) and author of *Photography and Science* (Reaktion, 2009). From 2000-2003 she worked as Assistant Editor to *The Talbot Correspondence* [foxtalbot.dmu.ac.uk/] and in 2004 as the co-editor of *Roger Fenton's Crimean Letterbooks* (2004 and 2013) [fentonletterbooks.dmu.ac.uk/index.php].

Kelley Wilder est directrice du Photographic History Research Centre à l'Université De Montfort, Leicester. Elle est co-auteure avec Gregg Mitman de *Documenting the World: Film, Photography and the Scientific Record* (Chicago, 2016) et auteure de *Photography and Science* (Reaktion, 2009). De 2000 à 2003, elle a été assistante éditoriale de *The Talbot Correspondence* [foxtalbot.dmu.ac.uk/] et en 2004 co-éditrice de *Roger Fenton's Crimean Letterbooks* (2004 et 2013) [fentonletterbooks.dmu.ac.uk/index.php].

Muriel Willi studied History of Art at the University of Zurich, with a specialization in theory and history of photography. Since January 2015, she is a PhD candidate in the project “Photography and exhibition in Switzerland, 1920-1970” at the University of Lausanne’s Center of History of Culture. She writes her doctoral thesis about the local and international context of the *World Exhibition of Photography, 1952* in Lucerne, supervised by Olivier Lugon.

Muriel Willi a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Zurich, avec une spécialisation en théorie et histoire de la photographie. Depuis janvier 2015, elle est doctorante dans le cadre du projet de recherche “Photography and exhibition in Switzerland, 1920-1970”, au Centre des sciences historiques de la culture de l'Université de Lausanne. Elle effectue sa thèse de doctorat sur le contexte local et international de l'Exposition mondiale de la photographie en 1952 à Lucerne, sous la direction du Prof. Olivier Lugon.

Direction: Olivier Lugon
Edition: Valentine Robert
Unil, novembre 2016

Colloque du programme doctoral « Dispositifs de vision : cinéma, photographie et autres médias »

Section d'histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne
Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester

17-18 NOVEMBRE 2016
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE, AMPHIPÔLE, SALLE 342

JEUDI 17 NOVEMBRE

9h00 Mot de bienvenue

9h20 Spectacles géographiques, spectacles du monde à Genève : l'utilisation de la photographie dans la conquête du relief entre 1896 et 1914
Allison Huetz et Estelle Sohler (Université de Genève)

10h00 Testimonials of Value: Imagined Communities and the Keystone View Company Consumer
Leigh Gleason (De Montfort University)

10h40 Pause

11h00 La transmission visuelle du territoire : un usage inattendu de la photographie stéréoscopique en France en milieu scolaire durant l'entre-deux-guerres
Nicolas Le Guern (De Montfort University)

11h40 Exposer l'économie de guerre : de la statistique graphique au modèle photographique
Claire-Lise Debluë (Université de Lausanne)

14h00 Missionary Postcards: A Testing Site for West African Photographic Theories?
Oyedepo Olukotun (De Montfort University)

14h40 « Knowledge by Manipulation ». Savoir historique et pratiques éditoriales dans l'archivage de la photographie : le cas du *Thematic Panels Project* de Paul Vanderbilt (env. 1960-1970)
Davide Nerini (Université de Lausanne)

15h20 Pause

15h45 Bringing Photo Historians into Dialogue: The Historical Section of the *World Exhibition of Photography*, Lucerne, 1952
Muriel Willi (Université de Lausanne)

VENDREDI 18 NOVEMBRE

9h15 Photographie ouvrière et éducation politique en Allemagne (1926-1933)
Christian Joschke (Université Paris Nanterre)

9h55 « Our Picture Shows... Scenes in the *Daily Herald News Room* »: How the *Daily Herald* Perceived Itself at Work
Rebecca Smith (De Montfort University)

10h35 Pause

11h00 Diffuser l'architecture par la photographie : la Suisse et la circulation internationale des expositions d'architecture dans l'après-guerre
Anne Develey (Université de Lausanne)

11h40 La photographie comme outil de l'exposition mobile politique : l'exemple du Plan Marshall
Ascanio Cecco (Université de Lausanne)

14h00 « The Camera that Takes a Face, Can Take a Page »: Microfilm as a Scientific Aid
Estelle Blaschke (Université de Lausanne)

14h40 Lumière froide et film fixe : les Films Silf, 1912
Olivier Lugon (Université de Lausanne)

15h20 Pause

15h45 Science in Colour: Selling a New Vision of Knowledge
Kelley Wilder (De Montfort University)