

## TEXTE EXTRAIT DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION

« THE FAMILY OF THE INVISIBLES », COLLECTIONS DU  CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES  
ET DU FRAC AQUITAINE

Seoul Museum of Art (SeMA)

Ilwoo Space

Séoul, Corée

Du 5 avril au 29 mai 2016

Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Corée 2015-2016

[www.anneefrancecoree.com](http://www.anneefrancecoree.com)

### DECONSTRUCTING « THE FAMILY OF MAN »

PASCAL BEAUSSE

« The Family of Man » est inscrite dans l'histoire de l'art par des superlatifs : la plus importante exposition de photographies en termes de nombre de visiteurs et de lieux à travers le monde où elle fut présentée ; c'est indéniablement une exposition événement. Dès son ouverture, en 1955, au Museum of Modern Art de New York puis, dans les années qui suivirent, lors de son itinérance sur tous les continents, les récits développés autour de sa production ont validé, par l'ampleur des chiffres énoncés, son importance indéniable. Fait marquant dans l'histoire des expositions à l'ère d'une efficacité de l'industrie culturelle, « The Family of Man » peut ainsi être présentée par une litanie de statistiques impressionnantes : neuf millions de visiteurs – citoyens de trente-huit pays – ont pu la voir lors de quatre-vingt-cinq présentations distinctes. Ce succès public international lui confère un statut universel unique dans l'histoire de la photographie. C'était la volonté de son commissaire, Edward Steichen, alors responsable des collections photographiques du MoMA, après une longue carrière de photographe qui le vit rencontrer les mouvements d'avant-garde et faire l'épreuve des deux guerres mondiales.

« The Family of Man » est ainsi une exposition monumentale et testimoniale, vision de la photographie autant que de la famille humaine proposée par un homme parvenu, à soixante-quinze ans, au faite de sa carrière. Le long processus de préparation dit la volonté universaliste du commissaire et de son assistant, le photo-reporter Wayne Miller. À l'issue d'un appel lancé aux photographes, professionnels et amateurs, du monde entier, deux millions d'images leur sont envoyées, parmi lesquelles ils en sélectionnèrent dix mille pour retenir, par une succession de filtrages et de choix, les cinq cent trois photographies qui seront finalement exposées. Ce processus inédit n'est pas sans évoquer un gigantesque photo-club mondial, mais exprime avant tout une curiosité manifeste pour des expressions photographiques multiples, reflets d'une diversité culturelle.

Pourtant, cette ouverture affichée est tout à fait relative : l'exposition est composée d'une majorité de photographes américains et s'adresse initialement à un public autochtone. Qui plus est, la vision de l'Humanité qui s'y exprime est centrée sur les valeurs occidentales et la conception onusienne des droits de l'homme, auréolées d'une pensée religieuse dont témoignent notamment les citations de la Bible qui ponctuent le parcours de l'exposition et son livre, s'ouvrant sur un passage de la Genèse : « And God said, let there be light » (« Alors Dieu dit : "Qu'il se fasse de la lumière" »).

Cet aspect idéologique sera l'un des points primordiaux des critiques exprimées, dès l'origine jusqu'à une période plus récente, par une succession d'auteurs, qui ont permis une déconstruction de ce projet culturel d'envergure, face au flot de louanges parfois dithyrambiques. L'évolution des études culturelles nous autorise aujourd'hui à poser un regard sans doute plus pondéré sur les mérites de ce projet qui, par ses limites manifestes, au nombre desquelles les intentions diplomatiques et politiques voilées, se révéla être un véritable outil de diffusion de l'hégémonie états-unienne, voire de propagande.

La première critique majeure fut formulée, en 1957, par Roland Barthes dans *Mythologies*, à la suite de la venue à Paris de l'exposition, rebaptisée pour l'occasion « La Grande Famille des hommes ». Ce court texte fera date, en inspirant beaucoup d'autres critiques, jusqu'à celles qui furent exprimées plus tard par Allan Sekula.

Barthes voit clair dans l'universalisme tout à fait relatif et la vision humaniste discutable de Steichen :

« *The Family of Man*, tel a été du moins le titre original de cette exposition, qui nous est venue des États-Unis. Les Français ont traduit : *La Grande Famille des Hommes*. Ainsi, ce qui, au départ, pouvait passer pour une expression d'ordre zoologique, retenant simplement de la similitude des comportements, l'unité d'une espèce, est ici largement moralisé, sentimentalisé<sup>1</sup>. »

Il dénonce d'emblée le schéma réducteur de la conception d'une trajectoire humaine proposée par le parcours de l'exposition. Dans la succession iconographique des trente-sept stations proposées, selon un plan chronologique et thématique, de la naissance de l'amour à la formation d'un couple puis d'une famille, se dessine un schéma simplificateur et homogénéisant de la vie. Si on suit ce discours, les êtres humains connaîtraient tous les mêmes étapes dans leur existence : on naît, on fonde un foyer, on travaille, on joue, on rit, on pleure, on rencontre la difficulté de la condition humaine et on meurt... Plus problématiques encore, les regroupements par thèmes amplifient cette vision uniformisante, et pour tout dire simpliste. Le choix des images génère une affirmation visuelle sous la forme d'une démonstration, d'une évidence assénée à chacune des étapes, comme une rhétorique de la répétition pour mieux exprimer la position énoncée par le titre même de l'exposition. Tout se passe comme si l'humanité était rassemblée par une condition identique, faisant fi des différences et singularités culturelles :

« Nous voici tout de suite renvoyés à ce mythe ambigu de la "communauté" humaine, dont l'alibi alimente toute une partie de notre humanisme.

Ce mythe fonctionne en deux temps : on affirme d'abord la différence des morphologies humaines, on surenchérit sur l'exotisme, on manifeste les infinies variations de l'espèce, la diversité des peaux, des crânes et des usages, on babelise à plaisir l'image du monde. Puis, de ce pluralisme, on tire magiquement une unité : l'homme naît, travaille, rit et meurt partout de la même façon ; et s'il subsiste encore dans ces actes quelque particularité ethnique, on laisse du moins entendre qu'il y a au fond de chacun d'eux une "nature" identique, que leur diversité n'est que formelle et ne dément pas l'existence d'une matrice commune<sup>2</sup>. »

C'est une anthropologie fallacieuse qui abrase les différences en niant la diversité culturelle – ou, pire encore, en la présentant sous les aspects d'un exotisme paternaliste. Le modèle schématique proposé est celui, anthropocentré et d'inspiration biblique, d'une famille hétérosexuelle présentée hors du champ social. La section centrale de l'exposition insiste sur cette glorification de la force de la famille par une succession de portraits de groupe représentant différentes générations comme rassemblées dans l'harmonie et tirant leur force vitale et joyeuse de ce repli sur le lignage héréditaire.

L'Histoire n'a plus de place dans ce discours qui appuie ses effets sur une poétique se voulant séduisante.

Tout ici, contenu et photogénie des images, discours qui les justifie, vise à supprimer le poids déterminant de l'Histoire : nous sommes retenus à la surface d'une identité, empêchés par la sentimentalité même de pénétrer dans cette zone ultérieure des conduites humaines, là où l'aliénation historique introduit de ces « différences » que nous appellerons tout simplement ici des « injustices »<sup>3</sup>.

Le mythe construit par « *The Family of Man* » est celui d'une nature humaine universelle. Cette vision nie à la Nature sa dimension historique et suggère une éternelle reconduction de mêmes schémas de vie, sans espoir de progrès ; mais, plus encore, elle diffuse la menace de la guerre et d'une catastrophe déclenchée par le feu nucléaire. C'est la dimension idéologique centrale de cette exposition, conçue dans le moment de la guerre Froide, et qui cherche à manipuler les émotions des visiteurs en leur inspirant la crainte de la mort. Le message se veut pacificateur, mais il impose surtout la *Pax Americana* au monde entier, considéré de façon coloniale. « *The Family of Man* » compte ainsi au rang des plus grandes expositions de propagande, faisant usage de l'art photographique pour répandre une idéologie impérialiste. C'est le cœur de la critique construite par Allan Sekula, en 1981, dans son texte *The Traffic in Photographs*.

À la critique énoncée par Barthes d'un sentimentalisme naïf voire infantilisant, donnant à la figure paternelle un rôle dominant, dans ce gigantesque album mondial de famille, Sekula ajoute une mise en évidence des intentions politiques et économiques prévalant à la diffusion internationale de l'exposition, organisée par l'United States Information Agency (Usia), sous le patronage de grandes entreprises américaines, dont Coca-Cola.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « La Grande Famille des hommes », *Mythologies*, (1957), Paris, Seuil, 2002, p. 230.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 231.

Cette dimension propagandiste s'établit sur une manipulation du discours photographique. Plus que jamais, le rôle du commissaire est déterminant dans cette exposition. Si la « grande famille des hommes » est présentée de manière homogène, en évacuant la spécificité de situations socio-historiques bien différentes, les photographes sont eux aussi assemblés dans une grande famille de producteurs de documents visuels. Les auteurs des images sont mis en retrait par le commissaire, travaillant comme le rédacteur en chef d'un gigantesque magazine illustré mis en espace pour produire une exposition spectaculaire, en tirant parti d'inventions scénographiques afin d'imposer sa vision.

Allan Sekula voit dans ce projet « une entreprise massive et ostentatoirement bureaucratique d'*universalisation* du discours photographique<sup>4</sup> ». Lisant le prologue, rédigé par Carl Sandburg, pour le livre de l'exposition, il y voit clairement la mise en œuvre d'un réalisme photo-journalistique au service d'une volonté d'influence sur les opinions dans un contexte international tendu par l'opposition entre deux blocs :

« Soudain, l'arithmétique et l'humanisme fusionnent, contraints par la licence poétique à une absurde harmonie. On y retrouve les fantômes jumeaux qui hantent la pratique photographique : un objectivisme technocrate réifiant et un subjectivisme rédempteur gauche modérée. Les statistiques qui cherchent à légitimer l'exposition, à démontrer sa valeur, commencent à véhiculer un sens plus profond : la vérité que l'on promeut ici repose sur l'énumération. C'est une entreprise de comptabilité globale esthétisée, une stratégie réfléchie de guerre froide destinée à assurer l'alignement idéologique des périphéries néocoloniales sur le centre impérial. La culture américaine, en unissant l'élite avec la variété des masses, prouvait une universalité supérieure à celle de l'Union Soviétique<sup>5</sup>. »

Soixante années après, la question du conflit entre l'ultra-visibilité d'une conception américano-centrée du monde et l'invisibilité de positions subalternes doit être reformulée. À l'insistance de Steichen quant à l'unicité de l'espèce humaine ne peut qu'être opposée la multiplicité de modalités d'existence au monde. C'est l'enjeu de l'exposition « The Family of the Invisibles », qui actualise les figures dites minoritaires pour affirmer la possibilité de reconfigurer une politique des représentations, qui donnerait idéalement sa place à chaque membre de la communauté humaine. La réification dénoncée par Barthes comme une dimension essentielle du regard photographique doit laisser place à la possibilité d'une reconnaissance des différences.

Alors que « The Family of Man » est présentée désormais de manière permanente au château de Clervaux, au Luxembourg, une question reste ouverte : dans le contexte historique de l'après-guerre, était-il possible de réaliser une autre exposition ? Quelle est l'influence de la photographie humaniste sur le propos de Steichen ? Ce dernier a-t-il déduit son discours de la vision des photographes ? Mais plus encore : ne pouvait-on réaliser, avec le même type de photographie et pourquoi pas les mêmes auteurs, une autre exposition ? C'est l'enjeu du prologue de « The Family of the Invisibles » : constituer, sous forme de dossier, un test en grandeur réduite, à une échelle synthétique. En choisissant des œuvres réalisées dans une même période, précédant d'une dizaine d'années l'ouverture de l'exposition originale, et en suivant le parcours schématique des thèmes qui la structurent, il s'agit de proposer une expérience de lecture critique du discours de « The Family of Man ». Ce prologue, présenté à l'Ilwo Space, souhaite permettre aux regardeurs d'aborder « The Family of the Invisibles » à partir de son socle historique, passé au filtre des critiques formulées par Barthes et par Sekula. Parce que l'invisibilité a un coût démocratique, les images produites aujourd'hui par les artistes peuvent contribuer à réduire l'écart entre la réalité vécue et la réalité représentée.

---

<sup>4</sup> Allan Sekula, « Trafics dans la photographie », (1981), *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2013, p. 202.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 203.