



Études photographiques

28 | novembre 2011

J.M.Cameron / Discours critiques/ Photographies de l'Inconscient

L'histoire en train de se faire

Eyes on the World de Max Lincoln Schuster

History in the Making: Max Lincoln Schuster's Eyes on the World

Margaret Innes

Traducteur : Jean-François Allain



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3228>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 21 novembre 2011

Pagination : 76-96

ISBN : 9782911961281

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Margaret Innes, « L'histoire en train de se faire », *Études photographiques* [En ligne], 28 | novembre 2011, mis en ligne le 03 mai 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3228>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Propriété intellectuelle

L'histoire en train de se faire

Eyes on the World de Max Lincoln Schuster

History in the Making: Max Lincoln Schuster's Eyes on the World

Margaret Innes

Traduction : Jean-François Allain

- 1 Le 23 mai 1936, un an et trois jours après avoir mis sous presse le livre qu'il venait de composer sous le titre *Eyes on the World*, l'éditeur Max Lincoln Schuster rédige une lettre de quatorze pages qu'il n'enverra jamais. Adressée « À un mortel inconnu de l'an 2936 », sa missive commence ainsi : « Cette lettre est une impertinence, un défi, une arrogance jetée à la face du temps¹. » Elle devait être accompagnée de quelques publications, feuilles arrachées à des journaux et autres coupures de presse que Schuster avaient réunies, y compris les premières pages de *Eyes on the World*, et le tout devait être scellé dans une boîte en cuivre, noyé dans du béton et placé en pierre d'angle de sa bibliothèque – haute de cinq mètres – à Sea Cliff, sur Long Island². Bien que cette capsule témoin ne fût jamais noyée dans le ciment, elle a été préservée pour la postérité par donation à l'université de Columbia, deux ans après la mort de l'intéressé en 1970.
- 2 Le souhait de Schuster – que sa lettre soit « déchiffrée dans mille ans par quelque fouilleur ou chercheur surpris et étonné³ » – peut encore se réaliser mais, en attendant, *Eyes on the World* représente la pierre angulaire qu'il nous a léguée. En effet, ce livre de photomontage conçu, élaboré et publié dans le cadre de la maison d'édition new-yorkaise Simon and Schuster, a toutes les apparences d'un projet qui tenait personnellement à cœur à Schuster. Et, par une spectaculaire coïncidence ou par une remarquable aptitude de l'auteur à se créer une mythologie personnelle, la première note où il est fait mention de l'ouvrage (note conservée dans les archives Schuster) date du 23 mai 1934, soit exactement deux ans avant qu'il n'écrive sa lettre et un peu plus d'un an avant que le livre achevé ne sorte en édition cartonnée dans les librairies, en juin 1935⁴.
- 3 L'ambition de Schuster s'exprime tout entière dans la couverture du livre (*fig. 1*). Le globe terrestre flotte dans l'espace, entouré d'éléments typographiques et picturaux qui évoquent des débris cosmiques, encerclé par les halos d'une sorte d'anneau céleste qui se

partage en plusieurs branches. Dans l'angle supérieur droit, un opérateur sans tête pointe sa caméra vers le vide sidéral, mais une ligne relie l'objectif à un point de mire situé sur la terre, où nous nous imaginons être. L'effet de dissociation est perturbant car, tout en étant piégés sous le regard de la caméra, nous nous voyons nous-mêmes en train d'être vus. Ce montage d'ouverture réunit sous une forme succincte les notions de temps et d'espace, de deux dimensions et de trois dimensions, de reproduction indexicale et de réassemblage intentionnel, tout en illustrant littéralement le titre du livre (« les yeux sur le monde ») et en le situant dans l'iconographie traditionnelle du secteur de l'édition. Et ce n'est que le début.

- 4 Les 296 pages qui suivent sont le fruit d'un travail de photomontage graphiquement très dense, qui réunit photographies, extraits de films, coupures de journaux, schémas, graphiques et dessins amusants issus de plus de 150 sources citées et présentés – sous forme de montages complexes – dans une succession de doubles pages à bords perdus. Divisé en sept chapitres thématiques qui se suivent chronologiquement, le livre de Schuster rend compte de l'actualité de l'époque telle que l'ont vue les mass media, en accordant une attention particulière aux mouvements politiques, aux tendances économiques, aux affaires internationales et à la culture populaire américaine. Dans une note de l'éditeur en dernière page, Schuster laisse entendre que, s'il a du succès, l'ouvrage pourrait devenir une publication annuelle, et des notes internes font état de projets pour une deuxième édition, des versions traduites, des éditions spéciales, des accords avec des quotidiens et, « ultérieurement (la publication annuelle offrant un échantillon de ce qui pourrait être fait pour inspirer les photographes, l'homme de la rue et les agences de presse), un magazine mensuel, hebdomadaire ou bimensuel⁵ ».
- 5 Les notes internes, la correspondance personnelle et professionnelle de Schuster, les dossiers de la maison d'édition, de nombreuses coupures de presse et publicités constituent les “Max Lincoln Schuster Papers”. Acquisées par la Rare Books and Manuscript Library de Columbia en six lots, entre 1971 et 1988, ces archives occupent 300 boîtes contenant plus de 80 000 pièces dont beaucoup ne sont pas encore cataloguées. Néanmoins, ce désordre maîtrisé n'est qu'un voile poussiéreux qui n'empêche pas de comprendre la méthodologie adoptée par Schuster dans son rôle d'éditeur, ni de suivre l'évolution de sa relation avec la photographie et le photomontage.
- 6 Dans une étude sur le photomontage américain entre les deux guerres, Sally Stein situe le livre de Schuster dans un groupe de publications peu nombreuses mais dignes d'attention – et, en fin de compte, éphémères – qui, au début des années 1930, intègrent cette technique dans leur vocabulaire visuel. Selon Stein, le photomontage est, aux États-Unis, une pratique à laquelle on s'est peu intéressé ; parfois utilisée comme marqueur d'une incertitude politique et sociale, elle a été relativement peu étudiée⁶. De même, Andrea Nelson inscrit *Eyes on the World* dans le contexte des livres de photos qui ressortissent aux mass media américains mais « semblent être rien de plus qu'une vogue éphémère, un éclair dans l'histoire de la photographie⁷ ». Pourtant, à l'époque de la parution de son livre, Schuster entendait clairement positionner le photomontage américain non seulement comme une technique picturale viable, mais aussi comme le support parfait de la documentation historique. Étant donné la place que Stein et Nelson accordent à ce genre de publication, comment Schuster a-t-il pu croire en 1934 que le photomontage allait devenir un mode de communication visuelle appelé à avoir des répercussions mondiales ?

- 7 Autrement dit, comment expliquer ce livre, qui s'adresse explicitement au grand public ? Si le photomontage n'a jamais pris racine aux États-Unis en tant que pratique artistique à proprement parler, *Eyes on the World* laisse penser qu'il était dans l'air du temps sous d'autres formes. Je tenterai donc d'aborder l'ouvrage de Schuster non pas comme une étrangeté digne d'attention, mais comme l'expression consciente d'une véritable esthétique du montage qui imprègne la culture américaine à l'époque. Pour cela, je retracerai les efforts déployés par l'éditeur pour réunir une multiplicité de modèles conceptuels et artistiques, notamment en examinant son parcours éducatif et professionnel et en suivant une série de projets novateurs qu'il a menés entre 1931 et 1933. Plus précisément, j'examinerai comment le travail de Schuster a été influencé par des modes de perception inspirés par les mass media étrangers, les actualités filmées américaines et la littérature américaine de son temps.
- 8 Dans l'introduction de son livre, Schuster se fixe un double objectif : il s'engage d'abord « à donner un témoignage photographique de l'histoire en train de se faire pour l'ensemble de l'année 1934 et pour la première partie de 1935, et [...] à suggérer dans une certaine mesure le contexte et le matériau source pour 1936 et les années à suivre ». Son second objectif concerne la mise en œuvre du premier : « S'il doit survivre au quotidien d'aujourd'hui ou à l'hebdomadaire de la semaine prochaine, ce témoignage photographique doit montrer non seulement les "événements" de notre temps [...] mais aussi les forces qui agissent profondément sous la surface. » La réalisation de cet objectif, affirme-t-il, passera par l'assemblage créatif des matériaux sources. L'ambition de Schuster s'exprime dans des termes simples, mais elle fait écho aux sentiments du critique culturel Siegfried Kracauer, pour qui la photographie cherche alors à « jouer son va-tout dans l'histoire⁸ ». Schuster, apparemment conscient des limites inhérentes au médium photographique, propose le photomontage comme moyen de « photographier » ce qui est historiquement intangible et de « mettre en image des états d'esprit et des émotions⁹ ».
- 9 Cela dit, d'où émane ce désir urgent et abstrait ? Schuster ne le trouve probablement pas chez Kracauer, dont l'article sur la photographie paraît dans le *Frankfurter Zeitung* en octobre 1927 et ne sortira en livre qu'en 1963¹⁰. Son objectif lui fait étrangement écho, mais, concrètement, il est plus logique de le situer dans le contexte de la Première Guerre mondiale qui éclate au moment où Schuster entend s'engager dans une carrière de journaliste professionnel. Il est trop jeune pour être mobilisé, mais sa correspondance personnelle montre la détresse qu'il éprouve en voyant ses camarades de classe et ses collègues partir sur le front. On ne peut donc surestimer l'impact de cette expérience sur la vision du monde qu'il développera¹¹. Inscrit en 1913 dans la toute nouvelle école de journalisme qui vient de voir le jour au sein de l'université de Columbia, Schuster se souviendra que « toute l'affaire avait un air de drame et de croisade humanitaire¹² ». La plupart de ses camarades se considèrent politiquement comme des libéraux et le programme même de l'école est controversé, car il tente pour la première fois de redéfinir le journalisme dans un cadre institutionnel¹³. Schuster s'investit dans ses études et, après son diplôme – qu'il obtient en 1917 –, il travaille pour la *New Republic*, journal très nettement progressiste, et pour United Press à Washington, tout en contribuant à titre de correspondant ou de collaborateur à diverses publications de la côte est¹⁴.
- 10 Quand, en 1924, Schuster entre dans le secteur de l'édition avec son partenaire Richard Simon, il semble décidé à conserver certains aspects de sa pratique journalistique ; ainsi prend-il l'habitude – qui confine chez lui à la névrose – de découper des articles¹⁵. La

première réalisation commune de Simon et Schuster est un livre de mots croisés ; le phénomène étant répandu dans les quotidiens, ce livre marque très symboliquement l'entrée de l'homme de presse dans l'édition¹⁶. En 1927, dans les publicités qu'il conçoit et diffuse dans les journaux, Schuster adopte mimétiquement un format en colonnes et signe avec la devise « From Inner Sanctum », référence intentionnelle au jargon d'initiés de l'époque où il était journaliste¹⁷.

- 11 Cette approche générale se manifeste aussi sous des formes moins évidentes, mais le succès populaire du livre de mots croisés de Simon et Schuster est une métaphore appropriée du système de valeurs qui anime la maison d'édition. Les deux hommes sont réunis en effet par l'ambition commune de faire sauter les portes élitistes du secteur de l'édition en lançant un programme de livres bon marché destinés au grand public ; Schuster le conçoit en outre dans des termes nettement politiques puisqu'il parle de « mouvement d'insurrection¹⁸ ». Leur idée fondamentale est « de ne pas attendre que les manuscrits arrivent mais d'avoir des idées de livres et d'associer la bonne idée avec le bon auteur, d'aller voir les auteurs et de dire : "Voici un besoin auquel il faut répondre¹⁹" ». Cette stratégie satisfait une demande populaire et s'appuie sur un mode de travail que Schuster a appris à l'école de journalisme : trouver des idées d'articles et en passer commande à des journalistes²⁰.
- 12 Vers 1917, la pratique journalistique – qui se développe sur le terrain émotionnel et politique instable d'une guerre mondiale dévastatrice – se cherche encore. Peut-être l'investissement personnel précoce de Schuster dans cette profession lui a-t-il permis d'en voir très clairement les limites et de vouloir, avec *Eyes on the World*, proposer un modèle mieux adapté. Ses premières expériences professionnelles conditionnent également son attachement à une mise en pages de presse, en tant que trope visuel transposable dans d'autres contextes. C'est d'ailleurs ce qu'il va faire dans une série de trois livres qui paraissent entre 1931 et 1933 et qui marquent chez lui le début de la recherche déterminée – qui culminera avec *Eyes on the World* – d'un « mode d'enregistrement illustré de l'histoire en train de se faire, véritable expérimentation d'une nouvelle technique²¹ ».
- 13 En 1931, Simon et Schuster publient donc le premier livre de ce triptyque conceptuel : une chronique de voyage de Margaret Bourke-White intitulée *Eyes on Russia*. Le projet prend corps à l'initiative de la photographe mais il est financé – au moins en partie – par le magazine *Fortune*, pour lequel elle travaille à l'époque. Ce livre partial, bien que substantiel, véhicule une image sympathique du prolétariat russe et critique l'apathie de la classe ouvrière américaine²². Avec son imagerie précisionniste caractéristique, Bourke-White tente une analyse des masses laborieuses russes, communiquant son message politique essentiellement par des commentaires sur le mode du journal de bord : en effet, les vingt-trois chapitres du livre ne sont illustrés que de quarante planches en bichromie sépia. Politiquement, Schuster est très proche de la photographe – leur correspondance témoigne d'une amitié chaleureuse et durable –, mais sa participation à la mise en pages de l'ouvrage n'est pas claire. Peut-être les différences formelles très nettes qu'il introduira dans ses livres de photographies ultérieurs reflètent-elles sa frustration face aux possibilités d'expression limitées qu'offrait la présentation rigide de Bourke-White²³.
- 14 Le deuxième livre de photographies publié dans cette série est *A Picture of America* de Charles Cross, paru en 1932, et qui, contrairement à *Eyes on Russia*, s'appuie sur le photomontage pour animer sa technique d'illustration. Ainsi que le remarque Stein, Cross adopte un « vignettage doux », comme pour atténuer le potentiel subversif de ses

montages²⁴. Mais plus important ici pour notre propos est la dynamique du recueil, sa sensibilité graphique inspirée par les quotidiens (*voir fig. 2*). Selon l'introduction, le livre est « arraché à l'album chaotique de la vie américaine et assorti de quelques explications essentielles [...] pour éclairer la voie vers quelque chose de meilleur²⁵ ». Cependant, malgré cette revendication et au-delà de son maillage complexe d'images, de graphiques et de schémas, Cross s'appuie beaucoup pour construire la signification d'ensemble de son livre sur des commentaires explicatifs, même si le motif de l'appareil photographique relie le mot et l'image depuis la première illustration jusqu'à son dernier titre prémonitoire²⁶. Là encore, la nature de la participation de Schuster à la mise en pages reste à définir, mais l'ouvrage est parcouru par les mêmes thèmes que *Eyes on the World* : les journaux comme principal matériau source, l'appareil photo comme moyen de percevoir et de comprendre les événements et l'association subtile de l'image fixe et de l'image en mouvement. Telle est la trame qui sous-tend les publications de Schuster durant ces trois années.

- 15 En 1933, Simon et Schuster publient *The First World War: A Photographic History*, de Laurence Stallings. À leurs débuts, Schuster et Stallings ont travaillé ensemble pour le *World* mais Stallings, ancien combattant et amputé, est devenu entre-temps un dramaturge connu²⁷. Contrairement à *Picture of America*, ce nouvel ouvrage – qui se situe dans le contexte littéraire de la génération perdue – adopte le format d'une compilation objective de photographies de guerre qui ne présente que « le chaos tel que l'appareil photo l'a enregistré²⁸ ». Néanmoins, la mise en pages insiste sur la clarté plus que sur le désordre et elle privilégie les doubles pages juxtaposant des photographies en format vertical et faisant appel à un minimum de photomontages ou de chevauchements d'images. Des fragments de gros titres de journaux sont parfois insérés en travers des pages, mais ce sont généralement des éléments de composition isolés qui restent circonscrits par des bordures noires (*voir fig. 3*). En bas des doubles pages, Stallings propose une légende laconique – en caractères gras sans empattements –, qui contient souvent des citations littéraires de William Shakespeare, Ernest Hemingway ou Wilfred Owen, entre autres écrivains. Quand paraît *The First World War*, il y a trois ans que l'ouvrage est en préparation et Schuster prétend avoir beaucoup travaillé sur la maquette et avoir passé « des jours et des nuits » avec l'artiste Otto Kurth, avant de soumettre le manuscrit à Stallings pour le bon à tirer²⁹. L'investissement personnel de l'éditeur dans ce projet transparait clairement dans l'avant-propos sentimental qu'il signe et qui fait maladroitement concurrence à l'introduction de Stallings. Dans une lettre à Simon, Schuster écrit peu après avoir achevé le travail de mise en pages : « Il est vrai que Stallings n'a travaillé sur le livre qu'environ huit heures, mais c'étaient des heures magnifiques », et conclut : « Il est difficile de savoir où s'arrêter³⁰. » Indépendamment de savoir quelle a été la participation réelle ou perçue de l'un ou de l'autre dans son élaboration, le livre connaît un grand succès critique, au point de donner lieu un an plus tard à un film en huit chapitres – dans le style des « actualités » de l'époque –, également très bien accueilli³¹. Les critiques soulignent la perspective historique unique adoptée par l'auteur et, comme le relève un journaliste dans le *Time* : « Ce n'est pas l'histoire telle que l'historien l'écrit mais telle que tout ancien combattant se la rappelle³². »
- 16 À ce stade, je pense que la confiance croissante de Schuster dans le pouvoir expressif de la photographie est due au net succès de ces trois livres publiés entre 1931 et 1933. De même, on peut attribuer l'assurance qu'il acquiert dans la mise en pages des photographies au rôle de plus en plus clair qu'il assume dans la conceptualisation et la

production de chacun de ces ouvrages. Le succès commercial confirme que le livre photographique est un outil puissant qui plaît au grand public, ce qui explique peut-être la certitude dont Schuster fait preuve en 1934 quant à la capacité de son propre projet d'atteindre des sommets impressionnants.

- 17 Soulignons qu'Otto Kurth collabore de nouveau avec Schuster sur *Eyes on the World* et des similitudes formelles relient naturellement ce livre à *The First World War*. Dans les deux cas, les coupures de journaux occupent une grande place en tant que composante picturale, excepté que leur multiplication est hallucinante (voir fig. 4). Elles deviennent image et texte, et cette ambiguïté les rend vulnérables car elles détournent notre attention de leur contenu sémantique pour leur donner le statut d'objets, ce que Roland Barthes appellerait un « message sans code³³ ». Au fil des pages, les gros titres juxtaposés se corroborent et se contredisent, tout comme ils corroborent et contredisent les photographies qu'ils accompagnent ; dès lors, nous nous intéressons moins à leur contenu ou à leur valeur de vérité qu'à leur statut de vestiges d'une culture matérielle. Ainsi Schuster recontextualise-t-il indirectement le reportage de journal en tant que phénomène historique, tout en utilisant son méta-commentaire comme justification commode pour piller les conventions visuelles du journalisme et les détourner à ses propres fins expressives.
- 18 Les titres de presse comme motif visuel dominant pourraient aussi être rattachés à une tendance stylistique qui se développe à l'époque dans le monde littéraire : le *stream of consciousness*, ou flux de conscience, qui se caractérise par un mode narratif fragmenté dans lequel les perceptions occupent toute la conscience dans le moment présent. On pense à James Joyce, William Faulkner ou Hemingway, mais on pourrait tout autant évoquer Stallings ou Schuster qui, en tant qu'intellectuels de gauche et éditeurs, sont sans doute parfaitement au fait de ces mouvements. D'ailleurs, le livre qu'ils réalisent ensemble en 1933 porte la mention « L'Œil de la caméra » et si l'expression est très marquée par son usage populaire et ses allusions au Ciné-Œil soviétique, à la publication *Foto-Auge* de 1929 et aux propos mêmes de Schuster sur « les photographes connus et inconnus de la guerre », elle fait également penser à un mode d'expression qui relève du montage et s'est répandu grâce à John Dos Passos³⁴. Ce dernier – auteur respecté qui a brièvement siégé au conseil éditorial d'une publication de gauche intitulée *New Masses* – avait parlé d'« œil de la caméra » pour désigner le procédé structurel qu'il utilise en 1930 dans *42^e Parallèle*, où les chapitres alternent entre des sections de type « actualités filmées » régurgitant des informations et des parties « œil de la caméra » composées d'enchaînements libres de texte. Certains critiques ont vu dans cette technique fracturée de Dos Passos l'équivalent du babillage halluciné d'*Ulysse* dans sa capacité à exprimer, comme le dit un auteur, l'espoir communiste³⁵. En 1932, *42^e Parallèle* est suivi d'un deuxième volume, puis d'un troisième. Le premier volume de cette trilogie ayant paru alors que le livre de Stallings était déjà en préparation, et le deuxième un an avant sa publication, « l'œil de la caméra » ne constitue pas, me semble-t-il, une chaîne causale directe entre *The First World War* et John Dos Passos ; l'expression est en outre trop fréquente à l'époque pour que l'on puisse privilégier une interprétation ou une autre, mais elle crée un lien associatif qui montre l'actualité intellectuelle du procédé agressif par lequel Dos Passos recycle les déchets de l'industrie de l'information en une certaine esthétique du montage. Schuster – éditeur atteint d'une profonde névrose de la coupure de journal – devait connaître et apprécier la manière dont Dos Passos fragmentait les débris des mass media pour exprimer un sentiment profond de fragmentation personnelle et sociale.

- 19 Sous d'autres aspects, *Eyes on the World* s'inspire plus directement de modèles de photomontage réalisés par l'avant-garde européenne, quand il ne les reproduit pas purement et simplement. La question des sources est accessoire par rapport à notre analyse, mais il est intéressant de noter que Schuster emprunte une grande partie de son matériau à Sovfoto, agence de photo américaine spécialisée dans l'Union soviétique. Prenons l'exemple de la double page consacrée au deuxième planquinquennal de la Russie (voir fig. 5 et 6). Sur la page de gauche, une horloge – indication en soi du temps qui passe – est découpée en plusieurs triangles irréguliers contenant des photographies du prolétariat mobilisé au service de l'État. Les entraînements collectifs, le travail en usine, les manœuvres militaires sont autant d'images illustrant les activités destinées à occuper cette période de réformes. Les coupures de journaux disposées autour du « visage » de l'horloge (probablement ajoutées par l'équipe de Schuster) détaillent le programme du plan mais révèlent aussi le portrait contradictoire qui en est fait par les médias. Elles suggèrent qu'il faudra du temps pour mener à bien les objectifs du plan quinquennal, mais également que son succès – ou son échec – n'apparaîtra qu'à long terme. La page de droite, qui reproduit intégralement une couverture de *USSR in Construction*, représente deux hautes tours industrielles, manifestement dans l'optique du constructivisme. Ensemble, ces deux pages nous en disent plus sur la tendance de la Russie à s'autoreprésenter que sur le régime de Staline, de même que les titres de journaux témoignent des pratiques journalistiques de l'époque plus que des événements qui l'ont marquée. Ainsi, en utilisant des photographies soviétiques et le photomontage pour décrire des événements relatifs à l'Union soviétique, Schuster ajoute à l'image un contexte culturel.
- 20 Les sympathies communistes de Schuster devaient être claires à l'époque ; rappelons qu'après avoir publié l'épopée de Bourke-White en 1931, Simon et Schuster éditent des traductions de *L'Histoire de la Révolution russe* de Léon Trotski et de *Un testament chinois* de Sergueï Tretiakov, respectivement en 1932 et 1934. Les techniques visuelles soviétiques transparaissent parfois dans la mise en pages de Schuster d'autres manières : utilisation de techniques d'avant-garde comme la double exposition, ou choix de photographies univoques, là encore dans le style du constructivisme. C'est le cas du portrait en pleine page du samourai ou des deux écoliers (un garçon et une fille) japonais, qui évoquent très clairement le « pionnier » et la « pionnière » d'Alexandre Rodtchenko (fig. 7 et 8). Même la table des matières au début du livre semble faire allusion au Ciné-Œil soviétique, le montage vertical à droite faisant « exploser » les caméramen dans la tradition de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (voir fig. 9).
- 21 Si cette disposition dynamique des caméras fait référence au cinéma soviétique et rattache les pratiques formelles du montage chez Schuster à l'avant-garde russe, elle renvoie de même au phénomène des actualités filmées américaines qui se développe à partir de 1935. Dans sa mise en pages, *Eyes on the World* joue en effet sur ce concept structural tout en l'adaptant au format du livre. Schuster connaissait bien le livre de Stallings qui fait la transition entre la page et l'écran, et il avait assisté à la déconstruction des modes de narration et des procédés structurels propres à tel ou tel médium. En février 1935, l'émission de radio extrêmement populaire *The March of Time* est elle aussi reformulée sur le modèle des actualités filmées, déplaçant du même coup les tendances culturelles vers le reportage³⁶. Schuster ne perd pas de temps : il achète à la compagnie et à cinq autres opérateurs d'actualités filmées le droit de reproduire dans son livre des fragments du film. Sur le plan poétique, l'expression « marche du temps » émaille les

écrits personnels et professionnels de Schuster à l'époque, généralement pour exprimer un désir de contrôle temporel sur son lecteur. Dans *Eyes on the World*, il emploie l'expression pour laisser entendre que le spectateur doit lire l'ouvrage de façon chronologique, du début à la fin, situant donc implicitement sa signification dans son montage. En divisant le livre en chapitres thématiques, Schuster emprunte de même les structures que connaissent bien les cinéphiles et des pages noires portant le logo original *Eyes on the World* – sous forme de globe, bien entendu – clôturent chaque chapitre à la façon des images noires qui amorcent une bobine de film ou qui séparent deux scènes.

22

La mise en pages de Schuster utilise des formats sériels qui font référence aux maquettes - des magazines populaires de l'époque mais aussi au cinéma. Sur une page, une grille en six panneaux présente, à la façon d'une série d'Eadweard Muybridge, une séquence de Benito Mussolini en plein discours, ses gesticulations nuisant d'ailleurs à la qualité de l'image. Une autre page montre une séquence verticale figurant le président Franklin Delano Roosevelt à son bureau en train de signer des projets de loi (*voir fig. 10*). À première vue, la série semble continue mais, si l'on y regarde de près, on constate que le Président porte un costume différent d'un plan à l'autre et qu'il n'est pas entouré des mêmes personnes. Sur la droite, des coupures de journaux donnent des détails sur quatre lois récentes passées et un stylo-plume encore chargé d'encre les traverse dans leur largeur, tremblant presque de fatigue après tant d'efforts. Un fac-similé de la signature apparaît en dessous, comme si le Président venait de l'apposer sur le photomontage lui-même. Cette manipulation de l'image en série crée une impression de temporalité chronologique tout en renvoyant à l'aptitude fondamentale du film à juxtaposer des moments disparates et à les réunir en une narration cohérente. Ainsi découvrons-nous l'activité législative prodigieuse du Président en le voyant continuellement en action et, dans le même temps, ressentons-nous le poids de sa détermination grâce à la répétition de cette action.

- 23 Le photomontage européen, les actualités filmées, les magazines, les quotidiens, les maquettes des livres de photos et, plus généralement, le concept de perception fragmentée tel qu'il s'exprime dans la littérature de l'époque sont autant de sources qui impriment leur marque sur l'ouvrage de Schuster. Comme nous le suggérons en introduction, la forme est aussi une sorte de contenu historique et l'intention de Schuster est de montrer ce que l'on voit mais également d'en fournir le contexte pour comprendre comment on voit, et sa conception du montage est un pastiche des modes de perception autant que des images. Vers la fin du livre, une double page apaisée donne le détail du programme quotidien banal de « l'homme moyen ». On lit en légende : « La douche matinale est pratiquement obligatoire dans la vie de l'Américain moyen. 7 h 55 à 8 heures sont les minutes consacrées à ce rite³⁷. »
- 24 Si *Eyes on the World* a été un coup d'éclat conceptuel, l'ouvrage a malheureusement été un échec commercial. Malgré de bonnes critiques dans le *New York Times* et la *Nation*, les ventes ne décollent pas ; à peine 5 000 exemplaires seront vendus en quatre ans³⁸. Schuster s'était lancé dans le projet parce qu'il pensait répondre à un besoin du grand public ; or, parmi ce public, rares sont les personnes qui acceptent de dépenser 3,75 dollars pour un recueil relié de gros titres de journaux qu'ils ont probablement déjà lus.
- 25 Étant donné le programme de livres de photos qui conduit à *Eyes on the World* et la rareté de ce genre de publication après cet échec, la capsule témoin de Schuster, réunie exactement un an plus tard, ressemble à une cérémonie mortuaire, à un dernier effort

pour réaliser – mais également pour mettre en veilleuse – les objectifs historiques que l'auteur avait esquissés dans son introduction.

- 26 À ce stade, il paraît opportun de citer une dernière fois Kracauer : « Le but du journal illustré est de reproduire complètement le monde accessible à l'appareil photographique [...] Jamais jusqu'ici une époque n'a été aussi informée sur elle-même [...] Jamais jusqu'ici une époque a su si peu de choses sur elle-même [...] La *contiguïté* de ces images exclut systématiquement le cadre contextuel accessible à la conscience³⁹. »
- 27 Cette analyse d'une cruelle lucidité nous propose une perspective utile – et contemporaine – pour étudier l'économie déconcertante du modèle de distribution initialement prévu pour *Eyes on the World* : lisant de près les journaux et les magazines nationaux et internationaux, découpant obsessionnellement le matériau journalistique et le réassemblant à sa façon, Schuster prévoyait de publier chaque année un livre de photomontages qui aurait été commercialisé par l'intermédiaire des canaux médiatiques que lui-même aurait utilisés. Dès lors, le concept de *Eyes on the World* apparaît moins comme un produit commercialisable que comme un mode de perception capable d'infiltrer et même de supplanter les modèles inférieurs dans lesquels il puise sa matière. Comme l'écrit Schuster, non sans émotion, dans une note adressée en 1934 à ses collègues : « Tout est là, à réclamer notre mode de présentation. Les journaux ne peuvent pas dire la vérité. C'est notre grande chance. Oh ! Misérables mortels, ouvrez les yeux⁴⁰. »
- 28 *Le présent article est adapté d'une version antérieure préparée pour un séminaire sur le photomontage au xx^e siècle, animé au printemps 2010 par Maria Antonella Pelizzari au Hunter College de la City University of New York ; mon texte a beaucoup profité de ses remarques, de sa connaissance du sujet et de son enthousiasme.*

NOTES

1. Max Lincoln SCHUSTER, lettre dactylographiée, 23 mai 1936, Max Lincoln Schuster Papers, Box 155, New York, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library (ci-après "Max Lincoln Schuster Papers »).
2. Concernant la vie et les névroses de Schuster, voir Geoffrey T. HELLMAN, "Profiles : How to Win Profits and Influence Literature", *New Yorker*, 1^{re} partie, 30 septembre 1939, p. 22-28 ; 2^e partie, 7 octobre 1939, p. 24-30 ; 3^e partie, 14 octobre 1939, p. 25-29, feuilles déchirées, Max Lincoln Schuster Papers, Box 64.
3. M.L. SCHUSTER, lettre dactylographiée, 23 mai 1936, Max Lincoln Schuster Papers, Box 155.
4. Cf. "The World in the Camera's Eye : An Uncommonly Effective Pictorial Record of Recent History. *Eyes on the World. A Photographic Record of History-in-the-Making*. Edited by M. Lincoln Schuster. 304 p. New York : Simon and Schuster. \$3.75", *New York Times*, 30 juin 1935 (<http://www.proquest.com.proxy.wexler.hunter.cuny.edu/>).
5. M.L. SCHUSTER, notes de Londres, 23 mai 1934 (mémo interne), Max Lincoln Schuster Papers, Box 250.

6. « Le photomontage aux États-Unis semble avoir dépassé les milieux de gauche et avoir stimulé l'imagination des amateurs conventionnels ». Cf. Sally STEIN, ““Good Fences Make Good Neighbors.” American Resistance to Photomontage between the Wars”, in Matthew TEITELBAUM (dir.), *Montage and Modern Life 1919-1942*, Boston, MIT Press and the Institute of Contemporary Art, 1992, p. 139. Au sujet des livres de photographies américains, voir p. 153.
7. Andrea NELSON, “Flickering Histories : Mass Media Photobooks from the 1930s”, *Cahier*, 1, n° 1, 2009, p. 77.
8. Siegfried KRACAUER et Thomas LEVIN (trad.), “Photography”, *Critical Inquiry*, 19, n° 3, 1993, p. 435 (<http://www.jstor.org/stable/1343959>).
9. « Par la mise en pages dynamique de ce matériau source fascinant, avec ce regard sur la perspective historique, il est occasionnellement possible de “photographier” des idées, de suggérer des bourrasques de doctrine et de mettre en image des états d’esprit et des émotions, individuellement et collectivement. » Cf. M.L. SCHUSTER (dir.), Introduction, *Eyes on the World : A Photographic Record of History in the Making*, New York, Simon and Schuster, 1935, introduction.
10. “Die Photographie” paraît pour la première fois dans le *Frankfurter Zeitung* du 28 octobre 1927. Il sera reproduit dans S. KRACAUER, *Das Ornament der Masse*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963, p. 21-39, collection d’essais publiés sous la direction de l’auteur. Voir la note du traducteur dans S. KRACAUER et T. LEVIN, “Photography”, art. cit., p. 421.
11. *Reminiscences of Max Lincoln Schuster*, 2 avril 1956, p. 45, Columbia University Oral History Research Office Collection (CUOHROC).
12. *Ibid.*, p. 21.
13. *Ibid.*, p. 21 et 25-26.
14. M.L. SCHUSTER, lettre à Richard Simon, 27 mars 1934, Max Lincoln Schuster Papers, Box 250.
15. G.T. HELLMAN, “Profiles : How to Win Profits and Influence Literature”, art. cit., 1^{re} partie, p. 23.
16. *Reminiscences of Max Lincoln Schuster*, op. cit., p. 57-58 et p. 63-64 (CUOHROC).
17. *Ibid.*, p. 106 et 110.
18. *Ibid.*, p. 58.
19. *Ibid.*, p. 69.
20. G.T. HELLMAN, “Profiles : How to Win Profits and Influence Literature”, art. cit., 1^{re} partie, p. 23.
21. M.L. SCHUSTER, *Eyes on the World*, op. cit., p. 296.
22. Bourke-White écrit par exemple : « Dans notre pays, il existe une sympathie pour la Russie soviétique chez les intellectuels plus que dans le prolétariat qui est sous l’influence de syndicats conservateurs. » Cf. Margaret BOURKE-WHITE, *Eyes on Russia*, New York, Simon and Schuster, 1931, p. 20.
23. Bourke-White fera ensuite la recension de *Eyes on the World* dans la *Nation* en 1935. Sa critique est globalement très positive, mais elle reconnaît que « le livre, entre autres choses, révèle que le montage est un procédé difficile qui en est encore à ses premiers balbutiements ». Cf. M. BOURKE-WHITE, “Portrait of a Year”, *Nation*, 31 juillet 1935, p. 136.
24. S. STEIN, ““Good Fences Make Good Neighbors””, op. cit., p. 155.
25. Charles CROSS et Norman THOMAS (intro.), *A Picture of America : The Photography of America - as It Is - and as It Might Be. Told by the News Camera*, New York, Simon and Schuster, 1932, p. 2.
26. Le dernier titre dit : « L’image s’obscurcit : l’image arrive à sa fin. L’œil de la caméra commence à se fermer. Allons-nous lui faire parcourir l’Amérique une dernière fois avant que l’obscurité ne tombe ? », *ibid.*, p. 40.
27. *Reminiscences of Max Lincoln Schuster*, op. cit., p. 67 (CUOHROC).

28. Laurence STALLINGS, *The First World War : A Photographic History*, New York, Simon and Schuster, 1933, introduction.
29. M.L. SCHUSTER, lettre à Richard Simon, 27 mars 1934, Max Lincoln Schuster Papers, Box 250.
30. *Ibid.*
31. Coupure du *Time*, 19 novembre 1934, Max Lincoln Schuster Papers, Box 131.
32. Coupure du *Time*, 31 juillet 1933, Max Lincoln Schuster Papers, Box 131.
33. Selon Barthes, l'image photographique véhicule trois messages : linguistique, iconique codé et iconique non codé. Cf. Roland BARTHES, "Rhétorique de l'image" (1964), in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, t. I, p. 1417-1429.
34. Dans une lettre à Simon, Schuster explique que l'inscription « Camera Eye » fait référence aux photographes de guerre. Cf. M.L. SCHUSTER, lettre à Richard Simon, 27 mars 1934, Max Lincoln Schuster Papers, Box 250.
35. Michael GOLD, "The Education of John Dos Passos", *The English Journal*, 22, n° 2, février 1933, p. 96, (<http://www.jstor.org/stable/804561>).
36. Le film en 35 mm de *The March of Time* est actuellement en cours de restauration à la HBO Archival Collection, mais des sélections de cette série sont disponibles sur bandes VHS enregistrées à partir de l'original. Cf. *The March of Time Presents the Great Depression. Time Marches in 1935 : Part 1*, SFM Entertainment, 1988, B+W, 88 minutes, VHS, hi-fi mono.
37. M.L. SCHUSTER, *Eyes on the World*, op. cit., p. 286.
38. G.T. HELLMAN, "Profiles : How to Win Profits and Influence Literature", art. cit., 1^{re} partie, p. 28.
39. S. KRACAUER et T. LEVIN (trad.), "Photography", art. cit., p. 432.
40. M.L. SCHUSTER, note interne manuscrite, mardi 29 mai 1934, Max Lincoln Schuster Papers, Box 250.

RÉSUMÉS

Dans un essai intitulé "Good Fences Make Good Neighbors" [Les bonnes clôtures font les bons voisins], Sally Stein considère le photomontage dans l'Amérique de l'entre-deux-guerres comme un phénomène marginal et expérimental, qui se manifeste dans un petit nombre de publications à partir du début des années 1930. Parmi ces anomalies, elle cite *Eyes on the World*, ouvrage publié par Simon and Schuster en 1935 qui, sur 296 pages de photomontage d'une grande densité graphique, réunit photographies, images de film, coupures de journaux, schémas, graphiques et dessins amusants provenant de 150 sources citées et reproduits sur une succession de doubles pages à bords perdus. Dans une note figurant en dernière page, Schuster laisse entendre que l'ouvrage, s'il rencontre le succès escompté, pourrait devenir une publication annuelle. Des notes internes de la maison d'édition (aujourd'hui conservées à Columbia) font également état de projets pour une deuxième édition, des versions traduites, des éditions spéciales et des accords avec des quotidiens. Si le photomontage à proprement parler n'a jamais pris racine aux États-Unis en tant que pratique artistique, *Eyes on the World* laisse penser que l'esprit du photomontage était dans l'air du temps sous d'autres formes. Mon propos est ici de montrer que le livre de Schuster est l'expression consciente d'une esthétique du montage qui était très présente dans la culture américaine de l'époque.

In her essay 'Good Fences Make Good Neighbors,' Sally Stein frames American photomontage between the wars as a marginal and tentative practice, offset by a small number of books from the early 1930s. Stein cites Simon and Schuster's 1935 publication *Eyes on the World* as one such anomaly. However, closer consideration of *Eyes on the World* reveals 296 pages of graphically dense photomontage, featuring photographs, film stills, newspaper clippings, charts, graphs, and cartoons culled from over 150 credited sources and reproduced as a series of intricately assembled full-bleed spreads. In a publisher's note on the last page, Schuster hints that, if successful, the book might go serial on an annual basis, and earlier production notes from Columbia's archive reveal his plans for a second edition, translated editions, subsequent special editions, and newspaper syndication. If photomontage never rooted in the United States as a literal artistic practice, *Eyes on the World* suggests that its spirit charged the air in other ways. My goal here is to position Schuster's book as the conscious reformulation of a very real montage aesthetic pervasive in American culture at the time.

AUTEURS

MARGARET INNES

MARGARET INNES termine un Master en art au Hunter College de la City University of New York ; elle s'intéresse plus particulièrement à l'histoire de la photographie. MARGARET INNES is at Hunter College of the City University of New York pursuing her MA with a focus on the history of photography.