

Faculté de philosophie, arts et lettres

Les photomontages immersifs de l'Expo 58 comme représentation de l'identité nationale

Auteur : Clerix Annelies

Promoteur(s) : Prof. Alexander Streitberger

Lecteur(s) :

Année académique 2020-2021

Master [60] en histoire de l'art et archéologie, orientation générale

REMERCIEMENTS

Un mémoire de master ne se fait pas tout seul. C'est pourquoi, selon nous, un mot de remerciement est approprié. Avec ce travail de fin d'études, j'ai pu clôturer mes quatre années d'études universitaires. Les connaissances et les compétences acquises pendant ces quatre années m'ont permis de finaliser cette présente recherche en histoire de l'art.

En premier lieu, je voudrais remercier mes professeurs en histoire de l'art de l'Université catholique de Louvain. Grâce à eux j'ai pu me développer en tant que historienne de l'art, mais également au niveau personnel, leur expertise m'a apporté des compétences qui m'aideront dans le futur. Par ce moyen, je voudrais leur dire merci pour toutes les opportunités qu'ils m'ont offertes.

Plus spécifiquement, je remercie mon promoteur professeur Alexander Streitberger pour ses conseils et son soutien à travers le processus du travail de fin d'études. Il m'a donné les instructions nécessaires du début à la fin afin que mon travail soit toujours effectué selon les bonnes méthodes et stratégies de la recherche historique. En plus, je tiens à remercier professeur Olivier Lugon, pour ses articles extrêmement utiles et sa volonté de partager ses connaissances sur l'art du photomontage et les expositions photographiques. Ensuite, merci à mes camarades d'études, Louise Reginster, Nathalie Aerts et Marie-Amandine Painsmaye, pour leurs opinions et conseils avisés concernant ce mémoire de master.

Finalement, il ne faut pas oublier de mentionner mes proches, c'est-à-dire mes amis et ma famille, car sans leur soutien morale et leurs encouragements, ces quatre dernières années ne se seraient jamais déroulées aussi bien.

TABLE DE MATIÈRES

Remerciements	2
Introduction	4
1. L'Expo 58, pour un monde plus humain	7
1.1. <i>Le thème de l'exposition</i>	7
1.2. <i>La tradition des expositions universelles. Un lieu de propagande</i>	9
1.3. <i>Le contexte historique d'après-guerre</i>	13
1.4. <i>L'humanisme d'après-guerre</i>	18
2. L'héritage des photomontages immersifs	24
2.1. <i>Le photomontage</i>	24
2.2. <i>Les expositions photographiques</i>	29
3. Les photomontages de la famille portugaise	33
3.1. <i>L'Estado Novo</i>	33
3.2. <i>Le pavillon portugais</i>	34
3.3. <i>Les muraux photographiques de la famille portugaise</i>	36
4. Les photomontages au pavillon Américain. Un tâche inachevé	40
4.1. <i>Le pavillon américain</i>	40
4.2. <i>Les photomontages américains, l'exemple d'un pays libre</i>	41
5. Le photomontage des Pays-Bas. L'eau comme le pont vers la collaboration de différents mondes	46
5.1. <i>contexte néerlandais</i>	46
5.2. <i>Le pavillon des Pays-Bas</i>	47
5.3. <i>Les photomontages néerlandais. Un pont entre différents mondes</i>	48
Conclusion	52
Bibliographie	54
Annexes	59
Table et sources des illustrations	63
Illustrations	66

INTRODUCTION

L'exposition universelle de Bruxelles qui s'est déroulée en 1958 pourrait être vue comme une rupture par rapport à la tradition des expositions, par le fait que le point focal des expositions internationales et universelles est plutôt lié au bien-être de tout homme et ne plus seulement la simple mise en exergue du progrès technologique d'un pays. Cette volonté s'inscrit d'un côté dans l'héritage des deux guerres mondiales et de l'autre côté dans le contexte de la guerre froide entre les pays soviétiques et les États-Unis ce qui était toujours d'actualité en 1958.

À l'Expo 1958 organisé à Bruxelles, plusieurs pavillons ont exposé des photomontages qui interagissaient avec le spectateur et où le spectateur jouait un rôle participatif pour découvrir l'œuvre. Ces photomontages immersifs prenaient des formes novatrices mais ils sont en même temps le résultat d'une évolution artistique de la discipline de la photographie en général et le médium des photomontages ainsi que des expositions photographiques en particulier. Nous avons remarqué que l'histoire du photomontage n'est pas une histoire linéaire, plusieurs horizons ont exploité ce médium. Les photomontages immersifs sont le fruit du développement du médium à travers différents horizons et puis la mondialisation du photomontage.

Nombreuses recherches ont été menées sur l'architecture à l'exposition universelle de 1958. Néanmoins les photomontages immersifs qu'on pourrait retrouver dans ces architectures sont restés majoritairement dans l'ombre. Ce travail de fin d'études va mettre de la lumière sur ces assemblages. L'Expo 58 en général est intéressant à étudier car elle rompt avec le format des expositions universelles précédentes, ainsi elle marque sa présence dans la tension politique, qu'est la guerre froide, il est donc intéressant de savoir comment les organisateurs vont se positionner par rapport à la situation politique. Les photomontages semblent dignes d'être analysés car dans un premier temps, la photographie prend dès le début des expositions universelles un rôle majeur. Tant la photographie et les expositions universelles sont la représentation du progrès technologique du XIX^e siècle, et donc de la philosophie positiviste¹.

Comme les expositions universelles sont des lieux de rassemblement de différentes nations dans le monde entier, elle fera l'objet d'un nationalisme présenté par chaque pavillon. Ceci paraît

¹ DEVOS R. et DE KOONING M., *Moderne architectuur op expo 58. Voor een humanere wereld*, Bruxelles, Mercator fonds, 2006, p. 83.

comme une évidence, néanmoins le contexte politique, avec le mémoire sombre de la Deuxième Guerre mondiale, les tensions de la guerre froide et donc une véritable peur du peuple pour un évitement d'une Troisième Guerre mondiale, il est devenu compliqué d'exprimer un nationalisme fort. Ainsi les organisateurs ont tenté d'harmoniser les participants et de baisser les conflits politiques contemporaines². Alors, nous rechercherons comment les pavillons ont conçu leur identité nationale en respectant le thème de l'Expo 58 et prenant en compte le contexte politique. Comme étant directement lié à l'histoire des expositions universelles, la photographie, et plus particulièrement les photomontages immersifs, feront l'objet de nos analyses de l'identité nationale des participants.

Trois pavillons ont été choisis parmi la multitude de participants, par leur originalité du rendu des photomontages et la forte présence de l'immersion. Ainsi, chacun des trois exposants s'inscrit dans un contexte politique différent, ce qui nous permet de voir comment un certain type de régime politique peut influencer les choix de représentation de l'identité nationale. Alors, nous nous intéressons au pavillon portugais, sous la domination totalitaire d'Oliveira Salazar, l'exemple par excellence du libéralisme, que sont les États-Unis et finalement le pavillon néerlandais, un pays démocratique mais qui pratique toujours la politique colonisatrice.

Il est d'abord important de comprendre dans quelle situation politique et esprit de temps l'Expo 58 s'inscrit. Alors, un premier chapitre sera entièrement consacré au contexte historique de l'exposition universelle de Bruxelles. Des thématiques telles que le thème de l'exposition, la tradition des expositions universelles, la situation politique contemporaine et la philosophie dominante de l'époque, qui est l'humanisme, seront étudiées en détail. Ceci nous permet de comprendre les choix des organisateurs et des exposants au niveau du rendu des pavillons et des photomontages. Un court aperçu du contexte de la guerre froide sera donné afin de contextualiser le thème de l'expo 58.

Avant de s'intéresser aux photomontages immersifs eux-mêmes, une tradition des photomontages et des expositions photographiques sera établie afin de pouvoir interpréter les caractéristiques formelles des photomontages à l'Expo 58. Les courants stylistiques, les artistes et les œuvres qui ont joué une influence majeure dans la conception et l'évolution des photomontages seront mis en lumière. Ainsi, les expositions photographiques nous permettent

² *Idem.*, p. 84

de comprendre l'assemblage des photographies dans l'espace des pavillons de l'expositions de 1958.

Dans un dernier temps, une recherche sur les photomontages immersives va être menée. Tout d'abord le pays va être mise dans son contexte historique. Afin comprendre l'emplacement des photomontages immersifs, la totalité du pavillon va être présenté. Finalement, les photomontages vont être décortiqué dans le but d'analyser la présentation de l'identité nationale.

1. L'EXPO 58, POUR UN MONDE PLUS HUMAIN

On pourrait considérer l'Expo 58 comme un renouvellement par rapport aux expositions universelles précédentes. Elle sera la première exposition de ce type qui consacre tous ses activités, représentations, pavillons au thème de l'Homme. C'est-à-dire, qu'elle brise avec le caractère proprement industriel des expositions universelles précédentes. Ainsi, elle fait des efforts de neutraliser les tensions politiques entre l'Est et l'Ouest, de la Guerre froide. Ceci est la première fois, car il n'existe aucun règlement par rapport au rendu des pavillons et leur tentative de surpasser l'un l'autre. Ce que les organisateurs tentent d'achever c'est une harmonie entre les états politiques en faveur de la création d'un monde plus humain³.

Afin de comprendre les décisions des organisateurs de l'Expo 58, il est important de s'intéresser dans un premier temps au contexte historique et philosophique de l'époque mais aussi de l'héritage des expositions universelles qui précèdent celle de 1958. Alors, ce chapitre a comme objectif d'expliquer dans quel *Zeitgeist* l'exposition universelle s'est organisée.

1.1. LE THEME DE L'EXPOSITION

L'exposition de 1958 à Bruxelles est considérée comme étant la première exposition universelle après la deuxième guerre mondiale. Ceci ne veut pas dire qu'aucune exposition internationale s'est déroulée entre 1945 et 1958, mais que ça sera la première exposition qui se retourne davantage à l'esprit des expositions universelles d'avant-guerre. En effet, la Deuxième Guerre mondiale a détourné la confiance et les évidences, dont le positivisme, qui se trouvaient à la base de ces expositions. Jusqu'en 1958, l'idée d'organiser une exposition comme auparavant était presque inimaginable pendant la période d'après-guerre⁴.

Dans la lignée des expositions universelles précédentes, l'objectif des organisateurs de l'Expo 58 était de présenter la route vers un avenir positif⁵. Ceci est également représenté à l'aide du progrès scientifique et technologique que les différentes nations ont développés. Or,

³ F. HESPEL, « Bruxelles 1958. Carrefour mondial de l'art » dans V. Devillez (et coll.), *Expo 58. L'art contemporain à l'exposition universelle*, trad. N. Trouveroy et C. Robberechts, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 mai – 21 septembre 2008, Gand, 2 éditions Snoeck, 2008, p. 13.

⁴ T. VERSCHAFFEL, « De boodschap van Expo 58 » dans, G. Pluinage (dir.), *Expo 58. Tussen droom & werkelijkheid*, Tiel, Lannoo, 2008 p. 73 (Bruxelles, archief van de Stad Brussel et Rijksarchief in België)

⁵ J. KINT, *expo 58. Als belichaming van het humanistisch modernisme*, rotterdam, Uitgeverij 010, 2001, p. 176.

la Seconde Guerre mondiale a montré un côté plus sombre du progrès, car les inventions n'ont pas été attribuées à un monde plus prospère, ils sont même à la base de ce sombre mémoire⁶. C'est la raison pour laquelle l'exposition universelle de 1958 va s'orienter aux sciences et technologies au service de toute être humain. Alors, toute présentation, attribut, démonstration montrée devait montrer une volonté d'améliorer le bien-être des Hommes⁷. Ainsi, les organisateurs tentent d'améliorer les relations au niveau international, et le renouvellement des anciennes collaborations entre les états, notamment parce que cet événement était le lieu par excellence pour la rencontre entre peuples et nations⁸. En d'autres mots, ces deux tentatives montrent une mission plus ambitieuse et englobant, qui est celle de l'unification de tout peuple⁹. Les tentatives de l'Expo 58 ont été confirmées par le commissaire générale, baron G. Moens de Fernig.

« L'exposition de 1958 sera, plus encore qu'un fructueux inventaire des conquêtes du siècle, un plaidoyer pour l'homme. Sur ce vaste terrain, chaque peuple présentera sa conception du bonheur et les moyens qui lui paraissent propres à y parvenir. Si chacun veut comprendre la conception des autres, une entente pourrait être trouvée à la taille du monde, fondée sur une noble conception de la personne humaine, commune mesure des peuples et des races. Si les yeux s'ouvrent à la lumière, nous découvrirons la nécessité d'une solidarité effective, et le miracle du siècle pourrait être de sauver l'esprit. Présenter une synthèse, en vue d'un nouvel humanisme, tel est l'objectif principal de l'exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958. »¹⁰

Ces ambitions fondamentales de l'Expo 58 étaient d'autant plus importantes vu les circonstances politiques de l'époque. Une exposition comme telle était peut-être même nécessaire en ce moment. Il n'était non seulement important de détecter et d'étudier les problèmes qu'il y avait dans le monde mais il fallait également avoir une véritable volonté d'améliorer les conditions de vie des hommes¹¹.

⁶ T. VERSCHAFFEL, *Art. Cit.*, p. 74.

⁷ F. DEBRAY, *Expo 58. Le grand tournant*, Bruxelles, La renaissance du livre, 2007, p. 110.

⁸ N. TOUSIGNANT, « Geopolitiek en ruimtelijkheid op expo 58. De internaitonalen buitenlandse en Belgische koloniale afdeling », dans, G. Pluvinage (dir.), *Expo 58. Tussen droom & werkelijkheid*, Tielt, Lannoo, 2008 p. 95. (Bruxelles, archief van de Stad Brussel et Rijksarchief in België)

⁹ S. S. MARTINS, « Circulating pictures : photography and exhibition in the Portuguese Pavilion at Expo 58 », dans *Visual Studies, Vol. 34, t. 4*, 2019, p. 374.

¹⁰ F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 44.

¹¹ T. VERSCHAFFEL, *Art. Cit.*, p. 80.

Chacun des états participatifs ont interprété le thème de l'exposition de sa propre manière. Il prenait des approches de démonstration accueillantes afin de montrer des photographies, des produits nationaux, des artefacts technologiques qui attribuait au bien-être des humains et surtout de leur peuple. Bien entendu, le fond nationaliste, qui caractérise les expositions universelles, a été maintenue. Alors les nations affirmaient leur identité par la synthèse des richesses du passé, les capacités présentes et le potentiel futur que le pays avait à offrir¹². On remarque quand même qu'il existe une distinction entre des états avec une politique plus libérale et avec plus de droits de l'homme avaient plus de capacités de présenter le thème de l'exposition de manière virtuose et attirante que des nations où le gouvernement était plus totalitaire¹³, et donc en quelque sorte une distinction entre l'ouest et l'est. Ceci fait penser que le thème de l'Expo 58 était plutôt conçu pour les pays de l'ouest et donc pour valoriser la démocratie, ce qui s'explique par le fait qu'une grande partie du financement de l'exposition venait des États-Unis et le plan Marchal¹⁴.

1.2. LA TRADITION DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES. UN LIEU DE PROPAGANDE

Afin de qualifier une exposition comme universelle, elle doit atteindre quelques caractéristiques. Elle est universelle du moment où elle représente toutes les branches de l'activité humaine, tel que l'économie, la culture, la science, etc. Malgré cette universalité, le point focal restera le progrès technologique. Ainsi, elle est internationale par le fait que toutes les nations dans le monde peuvent y participer. Grâce aux aspects d'universalité et d'internationaliste, les expositions universelles sont le lieu par excellence de découvrir d'autres cultures des pays partitifs lointains, ce qui était moins évidemment dans les deux siècles précédents¹⁵. Le trait caractéristique principal d'une exposition universelle est le fait que chaque nation montre dont il est capable, ceci au niveau industriel, technologique et scientifique¹⁶. On récapitula généralement tout ce qui a été créé par le génie humain depuis la précédente exposition, mais on donne également une prospection de la progression à venir. Autrement dit,

¹² F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 73.

¹³ F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 74.

¹⁴ *Idem.*, p. 13

¹⁵ WORLD FAIRS, « Histoire des expositions universelles », *World fairs*, s.d., [<https://www.worldfairs.info/histoire.php>], (14/04/2021).

¹⁶ T. VERSCHAFFEL, *Art. Cit.*, p. 74.

les pavillons montrent un aperçu visuel du temps¹⁷. Le progrès technologique montré au sein de l'exposition est considéré comme conducteur au progrès humain et son bien-être¹⁸.

C'est justement par la combinaison entre le futur progrès et le patrimoine technologique que les expositions universelles représentent la philosophie positiviste¹⁹. La manière de penser, décrite par le philosophe Auguste Comte, est basée sur des sciences positives, c'est-à-dire des sciences qui se fondent exclusivement sur des faits incontestables ou des phénomènes. Selon A. Comte, la science qui englobe toutes les sciences positives est celle de l'humanité c'est pourquoi le philosophe français a étudié les grands faits de l'histoire humaine en relation avec le progrès humain²⁰. Il a établi cette théorie dans l'objectif de renouveler la société, où le fonctionnement parte des faits scientifiques, y compris les faits sociaux²¹. Le positivisme d'A. Comte est présent dans les expositions universelles au niveau des artefacts, des démonstrations, etc. qui présentent le progrès scientifique et technologique, ce sont toujours des faits observables et incontestables. Ainsi, les innovations scientifiques sont censées de contribuer au progrès de l'homme, ce qui est exactement l'objectif de la philosophie positiviste, la création d'une nouvelle société à l'aide des faits scientifiques.

La fonction pédagogique, et alors l'instauration du spectateur, est une propriété importante de l'exposition universelle. Les artefacts d'un pavillon sont mise en relation, les beaux-arts sont associés à la science, dans un objectif de vulgariser des notions complexes du progrès technologique et scientifique. En fait, on peut qualifier les expositions universelles comme, dans l'évoquait D. Diderot, « un tableau général des efforts de l'esprit humain », ceci dans le but de contribuer au progrès des connaissances du spectateur. Le fait d'instruire les visiteurs était indispensable, parce que l'exposition était un lieu de croisement de différentes cultures²².

Il a été mentionné que dans une exposition universelle, des pays du monde entier y participent. Ceci fait que c'est le lieu par excellence pour des rencontres interculturelles mais également l'occasion d'établir ou de restaurer des relations publiques, c'est donc un moment d'unification et d'harmonie²³. Toutefois, les expositions universelles occupent au même temps un rôle de

¹⁷ F. PINOT DE VILLECHENON, *Que sais-je ?*, Vol. 2659. *Les expositions universelles*, 1^{er} édition, Paris, Presse Universitaires de France, 1992, p. 19.

¹⁸ T. VERSCHAFFEL, *Art. Cit.*, p. 74.

¹⁹ *Idem.*, p. 73.

²⁰ A. KREMER-MARIETTI, *Que sais-je ?*, Vol. 2034. *Le positivisme*, 1^{er} édition, Paris, Presse Universitaires de France, 1982, p. 7.

²¹ *Idem.*, p. 10.

²² F. PINOT DE VILLECHENON, *Op. Cit.*, p. 10.

²³ *Idem.*, p. 19.

distinction, où les États montrent leurs particularités afin de se différencier des autres exposants. En d'autres mots, les nations se montrent sous leur jour le plus favorable, représentent ses innovations dans l'objectif de gagner de la fierté nationale²⁴.

Une longue histoire des expositions universelles précède celle de Bruxelles en 1958. En effet, on voit apparaître une première tentative de ce type d'exposition à partir de 1798, le ministre du Directoire, François de Neufchâteau, organise une série d'expositions publiques de produits de l'industrie française afin de fêter le premier anniversaire de la république. Quant à lui, il s'est fait inspirer par une exposition industrielle à Prague²⁵. Bien évidemment, la base de cette exposition se trouve dans la philosophie des lumières, où la liberté du travail, du commerce sont proclamés ainsi que dans la révolution industrielle qui met en vitesse les innovations. L'évènement français est généralement accepté comme étant le prédécesseur des expositions universelles par le fait que la production nationale est mise en exergue ce qui sert à renforcer l'image du pays, dans ce cas-ci l'image de la France²⁶. Il faut attendre jusqu'en 1851 pour que les expositions universelles à proprement dit apparaissent, c'est *La grande exposition universelle des travaux de l'industrie et de toutes les nations*, organisé à Londres²⁷. L'exposition de Londres se distingue par rapport à l'exposition de Paris de 1798 par le fait qu'elle ne s'intéresse plus seulement au progrès national du Royaume-Uni mais qu'elle accueille une série de nations internationales, dont chacun des participants montrent leurs innovations industrielles.²⁸

Ce n'est pas un hasard que les deux premières expositions industrielles, mondiales ont eu lieu en France en Angleterre, en fait, ces deux nations étaient des véritables puissances économiques, capitalistes dans le milieu du XIX^e siècle. En effet, à cette époque on voit le changement des entreprises individuelles vers la société de capitaux, où des actionnaires décident également de l'avenir de l'entreprise. En retour, du financement des actionneurs à la société, l'amélioration de la productivité par le progrès technique est exigée. Ce changement économique a amené des évolutions dans la masse monétaire et des productions à grande échelle. Ce sont justement La France et l'Angleterre, avec la présence des grandes sociétés des capitaux et une politique industrielle, qui profitent du progrès technologique digne d'être

²⁴ *Idem.*, p. 18.

²⁵ F. PINOT DE VILLECHENON, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁶ *Idem.*, p. 6.

²⁷ P. J. TRIBOT, *Bruxelles 58 année-lumière*, Bruxelles, CFC-éditions, 2012, p. 160.

²⁸ WORLD FAIRS, « The Great Exhibition of the Works of Industry of al Nations. London 1851. 1er Mai 1851 – 11 Octobre 1851 », *World fairs*, s.d., [https://www.worldfairs.info/expohistoire.php?expo_id=1], (14/04/2021).

montré au reste du monde. Tous ces évolutions économiques ont évoqué la vision optimiste que le progrès technique et le progrès humain vont main en main²⁹.

Autour de 1900, les expositions universelles se transforment, parce que la croyance complète sur l'industrie et le progrès commence à s'épuiser. Alors, des nations commencent à s'exprimer dans des superlatifs, plus grands, plus impressionnant, plus original, etc.³⁰ Ceci est clairement visible à l'exposition de 1937 à Paris, où on remarque une conquête de superlatifs entre l'URSS et l'Allemagne. C'est un véritable duel nationaliste entre les états totalitaires³¹.

Il est évident que la Deuxième Guerre mondiale a influencé les expositions universelles et leur mentalité. On voit un véritable mépris du progrès technologique, car le progrès n'a pas attribué au bien-être des hommes et se trouve même à la base des dégâts créés par la guerre³². C'est la raison pour laquelle les expositions universelles d'après-guerre, dont l'Expo 58 sera la première, vont se focaliser sur une thématique humanitaire et non seulement industrielle³³. Alors, on remarque la présence des organismes internationaux qui se focalisent sur l'homme tel que l'Onu, l'Unesco, le Conseil de l'Europe sur les expositions universelles³⁴.

Par le caractère international des expositions universelles, il est inévitable qu'un tel événement ait été utilisé à des fins nationaliste et propagandiste, surtout en temps de tension politique comme la guerre froide ce qui est le cas à l'Expo 58³⁵. Tout d'abord on considère la propagande comme « Des informations ou idées diffusés méthodiquement par un groupe organisé ou un gouvernement pour influencer l'opinion, par exemple en n'exposant pas les faits dans leur totalité ou en insistant discrètement sur une façon unique de les envisager »³⁶. Alors, le gouvernement mettra plus l'action sur certains faits, certes les plus positives, ou on les déforme pour qu'il n'existe aucune contradiction. Cet aspect se trouve à la base de la représentation de la fierté nationale des pavillons. Chaque état politique tente d'exprimer et d'affirmer son identité nationale en montrant la « vérité » qui caractérise l'histoire de son pays, par les aspects les plus positives³⁷.

²⁹ F. PINOT DE VILLECHENON, *Op. Cit.*, p. 6.

³⁰ WORLD FAIRS, « Histoire des expositions universelles », *op. Cit.*

³¹ F. PINOT DE VILLECHENON, *Op. Cit.*, p. 18.

³² T. VERSCHAFFEL, *Art. Cit.*, p. 74.

³³ F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 74.

³⁴ F. PINOT DE VILLECHENON, *Op. Cit.*, p. 82.

³⁵ F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 74.

³⁶ M. PARR et G. BADGER, *Le Livre de photographies : une histoire, vol. 1*, Paris, Phaidon, 2005, p. 147.

³⁷ F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 73.

Il faut aussi savoir que tant des politiques totalitaires que des gouvernements démocratiques pratiquent la propagande. Or, dans le cas des démocraties on utilise plutôt le terme de persuasion ou de publicité, car ils convainquent les spectateurs de leur propos par la présentation des faits qui sont bien passés et qui sont montrés selon plusieurs points de vue. Ces publicités marchent toujours comme de la propagande par le fait qu'ils ne montrent non plus l'entièreté de l'évènement, seulement différents points de vue qui vont au même essentiel³⁸. On pourrait alors dire qu'il y a aussi bien la présence de persuasion dans un pavillon démocratique comme celui des États-Unis, que chez l'URSS, comme étant un état totalitaire.

1.3. LE CONTEXTE HISTORIQUE D'APRES-GUERRE

La grande division politique entre certaines nations pendant la guerre froide s'ajoutait à la mémoire sombre de la Seconde Guerre mondiale, ceci les organisateurs de l'exposition de Bruxelles ne pouvaient pas nier. En effet, une rivalité s'est mise en place entre deux superpuissances, d'une part l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) et d'autre part les États-Unis, chacun des deux nations ont gagné du pouvoir pendant la Seconde Guerre mondiale³⁹. On pourrait parler d'une guerre froide car il n'y a jamais eu un véritable combat sur les territoires même des États-Unis ou l'URSS. Les puissances se combattaient au niveau de la propagande, le radio et surtout la course aux armements dans un objectif d'intimidation de l'état opposé⁴⁰. Pendant la guerre froide, la crainte d'une Troisième Guerre mondiale était réalité⁴¹.

Les causes de la guerre froide sont multiples. Premièrement, les visions politiques entre l'URSS et les États-Unis se trouvent à leur opposition. Du côté de l'ouest, un gouvernement fût créé sur base sur des élections démocratiques, et donc sur la démocratie et le capitalisme libéral, permettrait selon les pays de l'Ouest aux citoyens d'avoir certaines libertés fondamentales dont l'opinion politique et de religion. L'URSS était fondé sur la philosophie communiste et donc la création d'une société égalitaire et sans classes, pour cela la communauté était primordiale par rapport aux besoins personnels de chaque citoyen⁴². Dès le début de l'URSS en 1922, les États-Unis et les pays de l'ouest ce sont opposés. Pendant la Deuxième Guerre mondiale l'URSS et

³⁸ *Idem.*

³⁹ A. P. MOLELLA, S. GABRIEL KNOWELS, *World's Fairs in the Cold War. Science, Technology, and the Culture of Progress*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019.

⁴⁰ J. PIMLOTT, I. MATHER et F. CARLIER, *La guerre froide*, Tournai, Editions Gamma, 1988, p. 9.

⁴¹ A. LESAGE, *Expo '58. Het wonderlijke feest van de fifties*, Anvers, De Standaard Uitgeverij, 2008, p. 159.

⁴² *Idem.*

les Alliés occidentaux, c'est-à-dire le Royaume-Uni et les États-Unis, avaient un but commun, le combat contre le fascisme, et donc une concertation s'est mise en place. Pourtant, la manière d'achever cet objectif ainsi que la vision de l'avenir du monde se différaient fortement, justement par cette opposition des idéologies⁴³.

Des tensions entre les 3 nations vont s'articuler véritablement pendant la conférence de Yalta en février 1945, où les *Trois Grands*, c'est-à-dire, Franklin Roosevelt, le président des États-Unis, Winston Churchill, le président du Royaume-Uni et Joseph Staline, le chef de l'URSS se sont mis ensemble pour combattre contre les troupes allemandes. Chacun des états y était pour des raisons différents, l'URSS voulait se protéger contre des éventuelles attaques venant de l'ouest en construisant une zone tampon par l'intégration des pays voisins dans l'URSS ; Tandis que T. Roosevelt et W. Churchill voulaient empêcher que la diffusion du communisme dans le reste du monde et demandent alors à J. Staline de bombarder le Japon, l'ennemi premier des États de l'ouest⁴⁴. Le non-respect des accords établit pendant la conférence de Yalta, est considéré par les états de l'Ouest comme une deuxième cause pour la guerre froide. Selon les puissances de l'ouest, c'est à cause du non-respect des accords établis pendant la conférence de Yalta par J. Staline, que la guerre froide s'est commencée⁴⁵.

C'est après la conférence de Potsdam, et donc la division de l'ancien Allemagne nazi ainsi que le Berlin en quatre zones, dont la France, la Russie, les États-Unis et le Royaume-Uni prenaient du pouvoir, qu'il se met en place un véritable bloc entre le communisme et le libéralisme. Ce moment est évoqué par W. Churchill dans un discours comme étant la présence d'un rideau de fer qui divisait l'Europe de l'Est avec l'Ouest⁴⁶. J. Staline prenait progressivement plus de pouvoir militaire en Europe, l'Union soviétique marquait sa présence en Bulgarie Roumanie, Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie, des parties de l'Autriche et de l'Allemagne⁴⁷. C'est la raison pour laquelle, le président américain de l'époque, Harry Truman, lance une sorte de croisade en Europe contre le communisme, c'est la doctrine Truman. Il le justifie devant le Congrès des États-Unis en 1947.

⁴³ E. KOOPS, « De Koude Oorlog (1945 – 1991)- samenvatting en tijdslijn. Oorzaak, verloop, gevolgen », *Historiek.online geschiedenismagazine*, 9 mars 2021, [<https://historiek.net/koude-oorlog-samenvatting-oorzaken-gevolgen/69140/>], (27/04/2021).

⁴⁴ J. PIMLOTT, I. MATHER et F. CARLIER, *op. Cit.*, p. 7.

⁴⁵ E. KOOPS, *Art. Cit.*

⁴⁶ M. W. Marien, *Photography : A Cultural History*, 4^e édition, Londres, Laurence King Publishing, 2014, p. 337.

⁴⁷ J. PIMLOTT, I. MATHER et F. CARLIER, *op. Cit.*, p. 10.

« Une façon de vivre, disait-il, est basée sur la volonté de la majorité et a comme caractéristiques des institutions libres, un gouvernement représentatif, des élections libres, des garanties pour la liberté individuelle, la liberté de parole et de religion, et l'absence de pression politique. L'autre façon de vivre est basée sur la volonté d'une minorité qui est imposée de force à la majorité. Elle repose sur la terreur et l'oppression, le contrôle de la presse, et de la radio, des élections dirigées et la suppression de la liberté individuelle. ⁴⁸»

La doctrine de Truman se pose surtout sur l'empêchement de la diffusion du communisme en Europe. Pour cela le plan Marshall est proposé, il permettrait de maintenir un bon niveau de l'économie américain en aidant financièrement les pays européens en plein reconstruction. En fait, les États-Unis donnaient des capitaux et avec ceux-ci les pays européens pouvaient acheter des biens américains. Donc, l'économie américain se progressait et en même temps les pays d'Europe ne tombaient pas dans la pauvreté, avec le risque qu'ils se tourneraient vers le communisme⁴⁹. En effet, une des conditions pour recevoir l'aide du plan Marshall était l'adoption du capitalisme libérale⁵⁰. J. Staline réagit par rapport au plan Marshall par l'instauration du Kominform, ce qui permit une unité d'action des parties communisme et un marché commun communiste. Alors les états communistes dépendant de plus en plus de l'un à l'autre avec surtout la dominance de de la Russie sous J. Staline⁵¹.

En conséquence des décisions prise par les deux superpuissances, le rideau de fer entre l'Europe de l'Est et l'Occident se montrait encore plus fort. Ceci s'articule notamment à Berlin. En effet, les russes qui dominait dans une partie du Berlin, se renfermaient progressivement des parties dirigées par l'occident. Ceci dans un premier temps à cause de la fusion les zones d'occupation français, britanniques et américains et puis par l'introduction du *Deutsch Mark*. Effectivement, toutes les décisions ont été prise dans l'objectif de faire un barrage contre le communisme et d'accélérer la restauration économique de l'Allemagne⁵². Alors, une fermeture officielle de l'Est de Berlin et de l'Allemagne entier par l'Union soviétique se fait le 3 avril

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ C. VINCE, « Guerre froide : causes, développement, dates... résumé des évènements », *Linternaute*, 15 janvier 2021, [<https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/1788277-guerre-froide-staline-kennedy-mao-ces-leaders-qui-ont-change-le-monde-chronologie/?fbclid=IwAR2zgQatCPRYaSt8y7MUS-Zlw7UfeDLC6HihPLKg8wXsns5ma3Ae9XQJzcQ#guerre-froide-vainqueur>], (28/04/2021).

⁵⁰ J. PIMLOTT, I. MATHER et F. CARLIER, *op. Cit.*, p. 10.

⁵¹ C. VINCE, *Art. Cit.*

⁵² *Idem*.

1948⁵³. Un pont aérien de Berlin se met en place afin d’approvisionner les citoyens de l’Ouest de Berlin, car la partie du capital libéral était entouré par le territoire communiste. Ce blocus de Berlin se maintient jusqu’au 12 mai 1949, quand J. Staline admet sa défaite. La crise de Berlin évoque une division durable de l’Allemagne, du côté de l’ouest la République fédérale d’Allemagne fut créé et de l’autre côté J. Staline transforme la partie de l’Est en République démocratique allemande⁵⁴.

La situation politique s’aggrave avec la création d’une collaboration militaire entre les pays occidentaux qu’est l’OTAN, l’Organisation du traité de l’Atlantique Nord⁵⁵. Le fonctionnement central de la collaboration est que si un des pays membre serait attaqué par un état hors l’OTAN, voire communiste, ceci sera considéré comme une attaque contre tous, et que tous y réagiraient. La collaboration militaire sous l’initiative des États-Unis montre bien l’inquiétude des américains par rapport à l’expansion du communisme et de toute autre opinion de gauche. La politique américaine ainsi que soviétique se méfient d’une telle manière qu’une sorte de chasse aux sorcières est mené contre l’espionnage et tout autre activité anti-américaine ou antisoviétique. En outre, un évènement qui renforce la peur des américains vis-à-vis le communisme est l’explosion involontaire d’une bombe atomique soviétique en 1949. Jusque ce moment-là les États-Unis étaient persuadés d’avoir le monopole sur les armes atomiques, mais cet évènement donnait tort⁵⁶.

Dans une deuxième étape de la guerre froide, les deux superpuissances se focalisaient sur l’Asie. L’Union soviétique prenait plus de pouvoir avec la montée de Moa Tsé-toung en Chine. En effet, J. Staline trouvait dans Moa un bon compagnon pour diffuser le communisme dans le reste du monde. Évidemment, cette diffusion était quelque chose que les Américains voulaient absolument éviter, pour cela ils vont intervenir dans la guerre d’Indochine pour soutenir la France. C’est la guerre de Corée où il y a aura un véritable affrontement entre l’URSS et les États-Unis, les deux puissances s’opposent dans le but de réunifier le pays divisé⁵⁷. Le 27 juillet 1953 est la date officielle de l’armistice de la guerre du Corée pourtant, les puissances continuent même après l’armistice à s’affronter sur le territoire.

⁵³ M. W. Marien, *op. Cit.*, p. 337.

⁵⁴ J. PIMLOTT, I. MATHER et F. CARLIER, *op. Cit.*, p. 13.

⁵⁵ C. VINCE, *Art. Cit.*

⁵⁶ J. PIMLOTT, I. MATHER et F. CARLIER, *op. Cit.*, p. 14.

⁵⁷ C. VINCE, *Art. Cit.*

Après la mort de J. Staline le 5 mars 1953, qui a été succédé par Nikita Khrouchtchev et le remplacement de H. Truman par Dwight D. Eisenhower, les tensions s'apaisent. En effet, N. Khrouchtchev opte plutôt pour une politique modérée contre les États-Unis, afin de se focaliser sur la politique interne de L'URSS et la déstalinisation, le *damnatio memoriae* de tout culte de Staline⁵⁸. Malgré la coexistence pacifique, le capitalisme est toujours vu comme l'ennemi mais la guerre n'est plus indispensable. Cette phase plus calme ou niveau de tension entre les deux superpuissances, connaît néanmoins quelques événements marquant de la guerre froide. Le 9 mai 1955, la République fédérale d'Allemagne, et donc l'ouest du pays, joint l'OTAN. Quelques jours plus tard, l'URSS réagit par la création d'une collaboration militaire entre les états communistes de l'Europe, le pacte de Varsovie⁵⁹.

La période de coexistence pacifique est succédée par une période avec plein de tensions entre l'Est et l'Ouest. Ceci commence en novembre 1955, la date du début de la Guerre du Viêt Nam. Les États-Unis vont intervenir par le soutien du président Ngô Đình Diệm, qui dirige la république du Viêt Nam, contre les communistes au nord, la république démocratique du Viêt Nam. Avant, le Viêt Nam était une colonie des français sous le nom de l'Indochine, en 1955 les Américains prennent officiellement l'autorité de la région des français. Il faut attendre jusqu'en 1957 pour qu'il y a une véritable confrontation militaire entre les États-Unis et la république démocratique du Viêt Nam, le dernier est soutenu par l'URSS et la Chine. Alors, on remarque que les tensions entre l'Est et l'Ouest, entre le communisme et le capitalisme, entre l'URSS et les États-Unis vont s'articuler d'une manière réelle sur le territoire du sud de Viêt Nam. La Guerre du Viêt Nam continuera jusqu'à 1975⁶⁰.

En 1956, il y a encore deux autres conflits. Premièrement, l'Insurrection de Budapest, se déroule d'octobre jusqu'en novembre de cette même année. La ville se révolte contre l'autorité communiste hongroise et sa politique imposée par l'URSS. N. Khrouchtchev intervient de manière impitoyable et l'émeute est réprimé dans le sang. Nul des gouvernements démocratiques ne réagissent de l'action de l'Union Soviétique⁶¹. Deuxièmement, l'affaire du Canal de Suez commence lors que le président égyptien Gamel Abdel Nasser ferme le Canal de Suez, sur lequel la France et le Royaume-Uni réagissent de manière militaire afin d'éviter la nationalisation du canal. Pourtant, les États-Unis et l'Unions soviétique obligent les deux pays

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ E. KOOPS, *Art. Cit.*

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ C. VINCE, *Art. Cit.*

à signer la déclaration d'Armistice et alors de céder G. A. Nasser. Par cette intervention des politiques opposées, ils montrent leur pouvoir dans le monde et leur supériorité aux anciennes superpuissances, la France et le Royaume-Uni⁶².

Avant que l'exposition de 1958 s'organise, la course à l'espace et la course à l'armement nucléaire se débiteront. En effet, les deux puissances commencent à expérimenter avec des explosives, la bombe hydrogène, qui doit être le plus puissant possible. L'usage des bombes nucléaires porte son début en 1945 avec la fameuse bombe *Little boy*, explosé à Hiroshima par les américains. Une véritable compétition se met en place entre l'URSS et les États-Unis afin de créer la bombe la plus détruisant⁶³. Ainsi la conquête spatiale fait affronter les superpuissances d'arriver à la lune. En 1957, quelques mois avant l'expo 58, l'Union soviétique arrive à lancer le premier satellite artificielle Spoutnik 1 et le premier être vivant mis en orbite autour de la terre, le chien Laïka. Par cela l'URSS montre d'avoir un pas à l'avance au niveau de l'exploitation de l'espace par rapport aux États-Unis⁶⁴.

Les compétitions et les tensions entre d'un côté l'Est sous l'URSS et l'ouest avec la puissance de les États-Unis est quelque chose qu'on remarque également pendant l'expo 58. Malgré les efforts de l'organisation d'améliorer les relations internationales, les puissances qui étaient placés de face à face, se concurrençaient au niveau technologique et esthétique et ils se disputaient pour de petits incidents⁶⁵.

1.4. L'HUMANISME D'APRES-GUERRE

Il a été évoqué que le leitmotiv de l'exposition universelle de 1958 est le progrès technologique au service de l'Homme, afin de créer un monde plus humain⁶⁶. Ce choix du thème coïncide avec la résurgence de la philosophie humaniste dans la période d'après-guerre, ce qui se tourne plutôt sur la technologie. En effet, La Deuxième Guerre mondiale et l'holocauste ont montré qu'il n'existe pas nécessairement une corrélation entre le progrès technologique et le progrès du bien-être et même le contraire, il a montré un côté effrayant de

⁶² E. KOOPS, *Art. Cit.*

⁶³ C. VINCE, *Art. Cit.*

⁶⁴ E. KOOPS, *Art. Cit.*

⁶⁵ N. TOUSIGNANT, *Art. Cit.* p. 95.

⁶⁶ F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 110.

l'évolution technologique. Alors, l'humanisme d'après-guerre tente de restaurer l'image de la technologie comme contributeur au bien-être⁶⁷.

On pourrait définir l'humanisme comme une philosophie qui met l'homme au-dessus de la nature et de sa propre nature⁶⁸. C'est une attitude de compassion vis-à-vis l'Homme, on est préoccupé par sa liberté, sa respectabilité et son bonheur. L'homme n'est pas vu comme une chose abstraite mais plutôt comme un être qui évolue d'une manière imprévisible. C'est un être déterminé par son environnement, mais au même temps ce déterminisme n'est pas suffisant pour qu'il ne possède pas de l'autonomie. L'Homme est capable de surpasser sa nature et donc ses intuitions de pouvoir et de violence par l'intelligence et l'amour du prochain⁶⁹.

Depuis la révolution industrielle, la science et la technologie se sont mise en relation avec l'humanisme. En fait, la science influence l'humanisme et l'inverse, car tous les trois se matérialisent dans une même société. La science n'a que d'utilité si elle est mise en fonction de l'humanisme. Par l'interdépendance de ces deux aspects dans l'expérience humaine, tout effet pervers dans la technologie nous fait questionner l'humanisme. Autrement dit, l'unité entre la science et l'humanisme attribue au meilleur mais aussi au pire⁷⁰. C'est ce qui se passe pendant la Deuxième Guerre mondiale, la science et la technologie étaient à la base des tragiques événements⁷¹. Dans la société d'après-guerre, l'optimisme sur le progrès industriel est remplacé par un humanisme qui se rend compte des limites de la machine et de la condition humaine⁷². Selon le philosophe Martin Heidegger, dans l'humanisme moderne l'Homme est dépouillé de son essence et se rend compte que le malaise moderne n'a pas d'autre cause que lui-même⁷³. Désormais, l'unité entre la science et l'humanisme sera exploité qu'à des fins du développement économique, et donc de l'augmentation du confort de l'homme⁷⁴. En outre, chaque homme est vu comme égal, donc le bien-être humain doit être quelque chose d'universelle⁷⁵.

⁶⁷ T. VERSCHAFFEL, *Art. Cit.*, p. 74.

⁶⁸ B. JARROSSON, *Que Sais-je ?*, Vol 3194. *Humanisme et technologie. L'humanisme entre économie, philosophie et science*, Paris, Presse Universitaire de France, 1996, p.6.

⁶⁹ M. TISON-BRAUN et M. A. CAWS, « Humanism and Modern Times », dans *Dalhousie French Studies*, Vol. 39, Halifax, Dalhousie University, 1997, p. 4.

⁷⁰ B. JARROSSON, *Op. Cit.*, p.6.

⁷¹ S. S. MARTINS, *Art. Cit.*, p. 372.

⁷² F. PINOT DE VILLECHENON, *Op. Cit.*, p. 34.

⁷³ M. TISON-BRAUN et M. A. CAWS, *Art. Cit.*, p. 15.

⁷⁴ *Idem.*, p. 6.

⁷⁵ D. CROWLEY, « Humanity Rearranged: The Polish and Czechoslovak Pavilions at Expo 58 » dans *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture*, Vol 19, t. 1, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 93.

Cette nouvelle génération d'humanisme se caractérise par une recherche à l'unité. Elle recherche une unité du corps et de l'esprit. En outre, elle n'est pas particulière mais universelle, elle unifie l'homme et tout autre vie sur la terre et dans le cosmos. L'humanisme se focalise sur les sciences physiques et ne pas sur la religion. Elle est générale au lieu d'individuel. C'est par tout cela qu'on arrive à unifier les civilisations entre eux. L'humanisme moderne affirme que le savoir et la notion peuvent être accumulés, que l'organisation sociétale peut être améliorée et que l'évolution pourrait être retrouvée par le développement de l'homme et de la société⁷⁶. En effet, le philosophe et phénoménologue Edmund Husserl explique que l'Homme a des choix, qui sont ceux d'un créateur de sens. Ce ne sont pas les objets du monde qui influencent la conscience en se transformant en représentation, mais c'est justement la conscience humaine qui se projette sur ces objets afin d'organiser le chaos du monde sensible vers une unité cohérente. Par cela l'Homme crée le monde⁷⁷. La pensée d'E. Husserl s'inscrit bien dans la philosophie humaniste d'après-guerre car c'est l'homme qui prend en mains son destin et celui du monde grâce à la raison. La science et la technologie attribuent à l'organisation du monde, et aide l'homme à se mettre au-delà de la nature ou autrement dit le chaos. Les idées humanistes d'E. Husserl sont probablement influencées par le texte de Thomas Henry Huxley datant de 1863, *Man's place in Nature*. Il écrit ;

« Man's place and role in nature are now clear. No other animal can now hope to challenge his dominant position. Only man is capable of further real advance, of major new evolutionary achievement. He and he alone is now responsible for the future of this planet and its inhabitants. In him evolution is at last becoming conscious of itself; his mind is the agency by which evolution can reach new levels of achievement. Man's destiny, we now perceive, is to be the agent of evolution of this earth, realizing richer and ampler possibilities for the evolutionary process and providing greater fulfillment for more human beings. ⁷⁸» (annexe 1)

En fait, par ce pouvoir de surpasser la nature et d'organiser le monde, l'humanisme moderne attend de l'homme qu'il renforce son savoir et ses forces spirituelles et morales afin de créer un monde plus humain⁷⁹.

⁷⁶ J. KINT, *op. Cit.*, p. 87.

⁷⁷ M. TISON-BRAUN et M. A. CAWS, *Art. Cit.*, p. 12.

⁷⁸ J. KINT, *op. Cit.*, p. 88.

⁷⁹ D. CROWLEY, *Art. Cit.*, p. 89.

Dans cet humanisme renouvelé, ils existent deux visions opposées sur l'homme. D'un côté il y a les intellectuelles qui sont d'avis que les scientifiques portent une sorte d'optimisme superficiel, et qu'ils ne se rendent pas compte de la condition humaine, c'est-à-dire les nécessités de l'homme qui sont la connaissance de la mort, la raison ; les hommes sont des êtres de désirs et de passions, ils sont des sujets de droits, ils sont des êtres de communication et de langage. De l'autre côté les scientifiques trouvent que les intellectuelles manquent de la clairvoyance qui de leur côté ne se rendent pas compte de leurs proches. En fait, la discussion se tourne autour de l'idée individuel ou général de l'homme. Les scientifiques se trouvent plutôt du côté généraliste car afin de créer du progrès scientifique ou technologique ils font usage de l'abstraction. Ceci est critiqué par les intellectuels car selon eux, les scientifiques nient les caractéristiques qui rendent un objet ou évènement unique. Quant aux scientifiques, c'est justement par l'enlèvement de nos traits uniques qu'on retrouve l'universalité entre les différents êtres humains⁸⁰. La dualité des opinions pourrait être expliquée par une interprétation différente des bases de l'humanisme. Selon certains l'unité entre les Hommes est créée par l'universalité et la généralité tandis que d'autres, les intellectuelles, s'engagent plutôt à obtenir de l'unité par prendre en compte chaque Homme dans sa particularité.

On pourrait aussi comprendre l'opposition des visions entre les intellectuels et les scientifiques par une sorte de paradoxe lié à la situation de la guerre froide. En effet, dans la période après la Deuxième Guerre mondiale, on a rencontré des évolutions scientifiques qui ont attribué à la réduction de la mortalité infantile, le contrôle des épidémies et des victoires au niveau chirurgical. Alors, le bien-être des hommes était censé d'augmenter, pourtant avec une diminution du taux de décès les conditions de vie n'étaient pas améliorées et se sont même détériorées. Les attentes du progrès scientifique n'ont pas été atteintes, ce qui invoque des débats⁸¹. Le centre du paradoxe c'est le fait que l'homme possédait les clés de la connaissance mais il ne réussit pas de l'utiliser, ceci fait que les scientifiques et les intellectuels se sentaient impuissant⁸².

Les expositions universelles en général et l'Expo 58 en particulier sont des lieux par excellence pour montrer l'humanisme car c'est le lieu où les activités qui surpassent les nécessités matérielles de subsistance définies par Julian Huxley, sont rassemblés sur un seul

⁸⁰ J. KINT, *op. Cit.*, p. 71.

⁸¹ J. KINT, *op. Cit.*, p. 99.

⁸² F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 44.

endroit. Ces activités sont la science, la religion et l'art⁸³. J. Huxley affirme que la meilleure compréhension se fait par la combinaison d'art et science ce qui est le cas dans les expositions universelles.

« Looked at in the long perspective, both art and science can be said to be progressive, though in different ways. While art increases the qualitative richness and the emotional range of human experience and insight, science increases the volume and depth of knowledge, its operating efficiency and its better organization, and enlarges the area and the grasp of human understanding.⁸⁴» (annexe 2)

C'est l'objectif de l'exposition de Bruxelles, elle tente de montrer le renouvellement du monde et de l'individu, elle présente le nouvel Homme du monde humaniste d'après-guerre⁸⁵. Aussi l'architecture s'inscrit dans l'humanisme et sa recherche à l'unité et à l'universalité, pour cela le modernisme a été utilisé. Les bâtiments des pavillons traduisent les idées humanistes de la raison et l'unité entre l'Homme et la science⁸⁶. La philosophie d'après-guerre se montre également par la présence des pavillons lié aux organismes internationaux qui s'occupent de l'homme que ce soit au niveau de droits, de la culture ou de la religion. Ces organismes sont l'Onu, l'Unesco, le conseil de l'Europe et le Vatican⁸⁷.

Les valeurs de l'humanisme d'après-guerre sont également présentes dans l'exposition photographique d'Edward Steichen, *The Family of Man* organisé en 1955, ce qui a fortement influencé certains pavillons à l'Expo 58. La photographie est considérée à cette époque comme une langue universelle, elle est crédible et compréhensible par tout le monde. Grâce à cela elle est utilisée afin d'exprimer, à travers des photos documentaires, l'universalité et l'unicité de l'expérience humaine⁸⁸. Tant à l'Expo 58 que dans *The Family of Man*, l'égalité entre chaque individu est voulue d'être montré, pourtant les deux événements restent des points de vue de l'Ouest sur le reste du monde. Les volontés d'une identité universelle et de l'égalité s'inscrivent dans le mouvement de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948. Les droits de l'homme n'étaient pas quelque chose d'individuel mais plutôt un standard commun pour tous

⁸³ J. KINT, *op. Cit.*, p. 231.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ D. CROWLEY, *Art. Cit.*, p. 89.

⁸⁶ J. KINT, *op. Cit.*, p. 230.

⁸⁷ F. PINOT DE VILLECHENON, *Op. Cit.*, p. 82.

⁸⁸ A. SEKULA, *écrits sur la photographie, trad. par M. Marucciole*, Paris, école nationale supérieur des beaux-arts, 2013, p. 187.

les peuples et toutes les nations⁸⁹. Un dernier point commun, est la représentation de la technologie en faveur du bien-être de l'homme. Dans le cas de l'exposition d'E. Steichen, cela se reflète par un rappel aux limites de la technologie et son histoire problématique. A la fin du parcours de *The Family of Man* une photographie en couleur montrant l'explosion d'une bombe atomique est représentée, elle sensibilise le spectateur de la destruction universelle que la technologie pourrait évoquer⁹⁰ si on ne prend plus en compte les idéaux de l'humanisme d'après-guerre, universalité, égalité et tout pour le bien-être de l'homme.

⁸⁹ M. W. Marien, *op. Cit.*, p. 312.

⁹⁰ S. E. JAMES, « A Post-Fascist « Family of man » Cold war humanism, Democracy and Photography in Germany », dans *Oxford Art Journal*, Vol. 35, t. 3, Oxford University Press, 2012, p. 317.

2. L'HERITAGE DES PHOTOMONTAGES IMMERSIFS

Les photomontages montrés à l'expo 58 sont le fruit d'une longue évolution du photomontage et des expositions photographiques. Afin de comprendre le rendu de ces photomontages immersifs des années 50, il est important de s'attarder dans un premier temps au développement des photomontages et des expositions photographiques qui précède les œuvres de l'Expo 58.

2.1. LE PHOTOMONTAGE

On pourrait dire que le photomontage fait son apparition simultanément à l'apparition de la photographie. Déjà pendant les années 1850s, la technique du photomontage était pratiquée pour créer des caricatures et des cartes de visites, le principe de copier-coller permettait de rassembler des portraits photographiques sur une seule photo⁹¹. Pourtant, c'est après la Grande Guerre que le photomontage devient un terme artistique avec le fait qu'il sera considéré comme une discipline artistique à part entière⁹². Le médium est exploité pour des fins politiques mais aussi commerciales. L'apparition du photomontage pourrait être compris dans le contexte des politiques totalitaires qui émergent dans les années après la Première Guerre mondiale. Le médium continue à être associé à la politique avec la guerre froide.

L'art du photomontage a été défini par plusieurs historiens de l'art, artistes et critiques d'art. Selon le critique soviétique Sergei Tretyakov, on peut parler de photomontage du moment où une modification a été faite à une photographie de manière consciente par l'artiste ; ceci pourrait se faire par l'assemblage de deux ou plusieurs images, par l'insertion des dessins et formes dans la photo, par l'ajout d'une tache de couleur ou en intégrant un texte écrit. Tous ces techniques mentionnées servent à dériver la photographie de sa signification originelle et de souligner l'attention que le spectateur qui regarde l'image doit garder⁹³. Alors, des artistes coupent des images issues des magazines, des journaux mais également des tickets et des menus, ils les assemblaient ensemble dans une nouvelle composition qui se distingue du message des images originaux. Par le découpage de plus images, il y a une juxtaposition de

⁹¹ C. PHILLIPS, « Introduction », M. Teitelbaum, *Montage and Modern Life. 1919 – 1942*, catalogue d'exposition, Boston, The Institute of Contemporary Art, 7 Avril – 7 June 1992, Massachusetts, The MIT Press, 1992, p. 26.

⁹² D. ADES, *Photomontage*, Londres, Thames and Hudson, 1976, p. 7.

⁹³ C. PHILLIPS, « Introduction », M. Teitelbaum, *Montage and Modern Life. 1919 – 1942*, catalogue d'exposition, Boston, The Institute of Contemporary Art, 7 Avril – 7 June 1992, Massachusetts, The MIT Press, 1992, p. 28.

différentes perspectives et différentes échelles⁹⁴. Cet assemblage de plusieurs photos ou d'autres images, et donc un changement de la forme et du message de l'image, le photomontage donne de nouvelles opportunités au niveau des relations, des oppositions, des transitions et des intersections ce qui permet de refléter la réalité sociale d'une manière plus représentative qu'une simple photographie⁹⁵. Même si les œuvres se composent par le collage, et donc le fait d'assembler et de coller des photographies ensemble, la terminologie de photomontage au lieu de photocollage a été choisi. Ceci pour faire référence à l'art du cinéma, où le montage consiste de la succession rapide des images qui indiquent un changement de place ou une transition d'idée. Ainsi, avec la pratique du photomontage les artistes prennent distance de l'idée d'une œuvre d'art, ils se voient plutôt comme des ingénieurs qui créent des constructions, où différents éléments sont montés. De plus, en intégrant la photographie dans le domaine de l'art, une interpénétration se fait entre l'art et la technologique ce qui renforce l'idée du *photomonteur* comme ingénieur. Le but de cette dissociation avec l'art a été fait pour critiquer le statut de l'art comme objet unique et originel, mais surtout comme objet caractérisé et créé pour le beau⁹⁶. Alors, les ingénieurs créant des photomontages prennent distance des collages parce qu'au plupart des cas le photomontage originel est photocopié afin d'assurer une distribution envers la masse, tandis que les collages restent des œuvres uniques⁹⁷. Toutes ces caractéristiques mentionnées étaient la recette pour un arme révolutionnaire pratiqué par aussi bien des artistes que des gouvernements.

Ils existent différentes hypothèses sur quand et surtout par qui l'art du photomontage des années 1930 a été inventé. La réalité est qu'aux plusieurs territoires différents prémices du photomontage se sont mise en place, il y a d'un côté les réalisateurs russes qui sont les premiers à pratiquer le montage dans un but artistique pour leurs films mais de l'autre côté les dadaïstes ont commencé d'une manière consciente de créer des photomontages et ce sont eux qui ont donné la terminologie et la définition⁹⁸. Dans le cadre de ce travail, il a été choisi de définir le mouvement dada comme étant le début du photomontage justement par la pratique consciente de ce médium.

⁹⁴ M. W. Marien, *op. Cit.*, p. 244.

⁹⁵ E. WOLF, Aleksandr Zhitomirsky : Photomontage as a weapon of World War II and the Cold War, Chicago, Art Institute of Chicago, 2016, p. 12.

⁹⁶ J. VALCKE, *Static Films and Moving Pictures. Montage in Avant-Garde Photography and Film*, thèse de doctorat en Histoire de l'art présentée à l'University of Edinburgh, (M. Beugnet, promotrice), 2008, p. 10.

⁹⁷ M. W. Marien, *op. Cit.*, p. 244.

⁹⁸ J. VALCKE, *Op. Cit.*, p. 15.

Le dadaïsme est un mouvement artistique qui connaît ses débuts en Suisse en 1916. Pendant la Grande Guerre un groupe d'artistes, d'écrivains et de poètes s'enfuit vers Zurich, un lieu de neutralité politique. Les artistes étaient opposés à la guerre et voulaient à travers un nouveau type d'art exprimer leur désespoir. Ces expressions s'articulaient sur différents médiums simultanément et donc des œuvres hybrides entre la poésie, le théâtre et les arts plastiques furent montrés dans le Cabaret Voltaire. Après la grande guerre, le mouvement dada va se répandre à travers toute l'Europe dont Berlin, c'est là où le photomontage va apparaître. Le groupe d'artistes issus de Berlin se distingue du dadaïsme de Zurich par leur engagement social et politique⁹⁹. Des artistes comme Hannah Höch et Raoul Hausmann, attirés par les nouvelles opportunités formelles et substantielles que donne le médium des photomontages, utilisent le médium afin de critiquer l'hypocrisie de la bourgeoisie et la situation politique allemande d'après-guerre. George Grosz, R. Hausmann et H. Höch expliquent leurs intentions dans une lettre à *Novembergruppe*.

« We must be the expression of the creative forces, the instrument of the necessities of our time and its masses, and we negate any lineage to those traffickers and academics of tomorrow. Adhesion to the Revolution, to the new community is not a purely verbal creed; we have seriously undertaken what we consider to be our task: collaborate to the construction of a new human community, the community of workers »¹⁰⁰. (annexe 3)

Les artistes coupent des extraits de journaux et reforment des images en rassemblant différents extraits. En fait par l'usage des journaux les artistes soulignent le fait que les images de média de masse deviennent une véritable culture visuelle grâce à la distribution de ces images dans les journaux, les affiches, bref la distribution dans la vie quotidienne. Malgré la technique similaire entre R. Hausmann et H. Höch, on peut distinguer une pluralité de styles qui correspond au style, c'est-à-dire la manière de faire, de chacun des artistes¹⁰¹. Dans le cas de ces artistes on voit une critique envers la société allemande à travers des images caractérisées par la spontanéité, la satire. Dans l'œuvre d'H. Höch, *Die starken Männer* [Les hommes forts], on voit une silhouette du boxeur Max Schmeling derrière des piques. Ceci donne une impression violente au photomontage. Ainsi le cœur du boxeur est couvert par un visage hybride féminin et masculin. Par ce photomontage l'artiste donne une critique l'hypocrisie de la société envers

⁹⁹ M. W. Marien, *op. Cit.*, p. 240.

¹⁰⁰ J. VALCKE, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁰¹ *Idem*.

la femme, la virilité est appréciée par la société allemande en général mais également par ses collègues artistes, ici elle lie l'homme à l'agressivité¹⁰². En fait, hors l'iconographie de l'image même, on peut déjà considérer le photomontage en soi, et donc une image créée par un assemblage des images brisées, comme une représentation de la destruction du monde causée par la bourgeoisie. C'est par le médium que les dadaïstes allemands critiquent la société. C'est grâce à l'artiste allemand John Heartfield que le photomontage soit utilisé comme une arme politique. En étant attaché à la partie communiste allemande, J. Heartfield pratiquait l'art du photomontage pour révéler la vérité de la lutte des classes, le système capitaliste et le nazisme. En construisant des images, l'artiste était capable de créer une sorte de réalisme¹⁰³. Tout cela se voit dans un de ces fameux photomontages *Adolf le surhomme : il avale de l'or et recrache des insanités*, datant de 1932. Un portrait d'Hitler a été greffé sur un corps passé aux rayons X, au lieu de son cœur une croix gammée a été placée, ainsi sa colonne vertébrale est désormais un tour de pièces de monnaie. Souvent ses photomontages sont accompagnés par un titre qui sensibilise le spectateur de la situation politique¹⁰⁴, dans ce cas-ci, le titre indique le machiavélisme d'Hitler et donc son avidité pour obtenir le pouvoir. Ce qui est particulier à J. Heartfield c'est le fait qu'il utilise souvent des portraits officiels des hommes politiques pour créer ses photomontages¹⁰⁵.

Le photomontage en tant qu'arme politique prend son apogée dans la Russie d'après la révolution Bolchévique. Avec l'établissement du nouveau régime communiste, un nouveau mouvement artistique se met en place, le constructivisme russe. En effet, l'art constructiviste avait la volonté de développer et de manipuler la conscience publique au lieu de représenter une simple opinion sur la situation sociale. Alors, le constructivisme russe prend dès le début le rôle de persuasion et d'éducation et donc un rôle de propagande¹⁰⁶. Comparable aux dadaïstes allemands, le progrès technologique et industrielle est étroitement lié à l'art, le photomontage est le médium par excellence de la liaison entre l'art et la technologie. Gustav Klutsis, un artiste de l'avant-garde constructiviste, déclarait dans une exposition à Moscou en 1931,

« Photomontage, as the newest method of plastic art, is closely linked to the development of industrial culture and of forms of mass cultural media... There arises a need for an art whose force would be a technique armed with apparatus and

¹⁰² *Idem.*, p. 63.

¹⁰³ M. MURACCIOLE et B. J. YOUNG, « editors' introduction : Allan Sekula and the Traffic in Photographs », dans *Grey Room*, t. 55, The MIT Press, 2014, p. 11.

¹⁰⁴ J. VALCKE, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁰⁵ *Idem.*, p. 63.

¹⁰⁶ D. ADES, *Op. Cit.*, p. 16.

chemistry meeting the standards of socialist industry. Photomontage has turned out to be such an art »¹⁰⁷. (Annexe 4)

En effet, la photographie et le photomontage était l'art favorisé justement par le fait que ce sont des produits de la technologie et qu'ils ont besoin des machines afin d'être distribué à la masse¹⁰⁸. En outre, le cinéma, qui selon le leader russe Lénine était l'art de propagande le plus efficace, suit porte le même lien avec la technologie. Pourtant la réalisation d'un film est une procédure assez couteuse et longue. C'est la raison pour laquelle la photographie et plus particulièrement le photomontage sont des remplaçants dignes du film par le fait qu'ils sont efficaces à fabriquer et distribuer à la masse et les image sont compréhensible pour les analphabètes. Ainsi, le cinéma et le photomontage partagent la technique du montage et alors le découpage rapide et l'empilement des images¹⁰⁹.

L'art du photomontage dans le constructivisme russe peut être considéré comme un art d'agitation, c'est-à-dire elle a une influence sur comment on perçoit le monde autour de nous, elle encourage le peuple à prendre action¹¹⁰. Ceci se traduit par la construction des scènes imaginaires grâce au découpage et assemblage des éléments photographiques ceux-ci sont de leur côté intégré dans des formes géométriques, qui font probablement référence à l'art dominé par des formes géométrique du suprématisme russe. Même si ce sont des scènes créées, les photomontages gardent un caractère de vérité justement par l'assomption de la crédibilité de la photographie¹¹¹. Ainsi l'usage de texte est limité à son minimum, ceci dans l'objectif de compréhension et lisibilité même pour les illettrés¹¹². Tous ces caractéristiques formelles mentionnés, se retrouvent dans le photomontage de G. Klutsis, *Ealnost' nashei programmy. Eto – zhivye liudu, eto my s vami* [la réalité de notre programme est le peuple vivant, c'est toi et moi.], daté de 1931. On voit une masse de mineurs en marchant, ils sont accompagnés par Staline. La composition assez sombre est organisée par une bande rouge diagonale, le rouge est un élément récurant dans l'art soviétique, en effet la couleur pour la signification d'unifier tout le monde même à travers les différentes classes car tout le monde a du sang rouge¹¹³.

¹⁰⁷ *Idem.*, p.15.

¹⁰⁸ M. W. Marien, *op. Cit.*, p. 237.

¹⁰⁹ M. PARR et G. BADGER, *Op. Cit.*, p. 148.

¹¹⁰ J. VALCKE, *Op. Cit.*, p. 19.

¹¹¹ M. PARR et G. BADGER, *Op. Cit.*, p. 149.

¹¹² D. ADES, *Op. Cit.*, p. 15.

¹¹³ FUNDACION JUAN MARCH, *Photomontage between the wars (1918 – 1939)*, catalogue de l'exposition, Palma de Mallorca, Fundacion Juan March, 13 juin – 8 septembre 2012, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2012, p. 64

Malgré le fait qu'au moment de l'apogée du photomontage en Europe, les États-Unis préféraient la photographie pure et objective, alors c'est assez tard dans le développement du photomontage qu'on remarque des interprétations américaines. Néanmoins pendant les années 1930 quelques photographes américains, dont Barbara Morgan, Edward Steichen et Paul Strand, commencent à créer des photomontages afin de donner une signification plus développée que peut offrir la sélection d'un sujet de photographie¹¹⁴. Les photomontages de ces artistes se caractérisait surtout par des photographies d'un multiple exposition. Plus tard, quand le photomontage était bien établi dans la société américain, l'organe de propagande américain New Deal optait également pour des photomontages représentant des campagnes contre la Grande Dépression et la mobilisation de guerre¹¹⁵. On voit également apparaître des formes plus expérimentales du photomontages. En effet, aux États-Unis les photomontages vont prendre de tailles de plus en plus monumentales, en constituant des véritables des murs photographiques. Un exemple de l'apogée du mural photographique est le *photomural dans le foyer des studios NBC* par Margaret Bourke-White. Le panorama de photographies monumentales a été composé dans le studio de radio NBC, alors le photomontage honore la radiophonie. Le mural garde le respect pour la photographie pure par sa composition sobre d'une photographie à côté de l'autre et pas une juxtaposition d'images¹¹⁶.

2.2. LES EXPOSITIONS PHOTOGRAPHIQUES

L'évolution des expositions consacrée à la photographie était un processus assez graduel et parfois paradoxal. En effet, au début du médium de la photographie au XIX^e siècle, une dualité de fonctions l'a été désigné, elle sert d'un côté comme un objet de collection privé et de l'autre côté comme exemple de la modernité et de l'industrialisation, alors elle est exposée à des expositions internationales. Ainsi, dès l'apparition de la photographie un débat s'est mis en place sur la légitimation de la photographie en tant qu'œuvre d'art, elle était longtemps considérée comme un moyen de communication et comme un langage universel plutôt que comme une discipline artistique.

¹¹⁴ S. STEIN, « Good fences make good neighbors », dans M. Teitelbaum, *Montage and Modern Life. 1919 – 1942*, catalogue d'exposition, Boston, The Institute of Contemporary Art, 7 Avril – 7 June 1992, Massachusetts, The MIT Press, 1992, p. 133.

¹¹⁵ *Idem.*, p. 141.

¹¹⁶ O. LUGON, « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans O. Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie. Cinéma. Télévision*, Paris, l'Âge d'Homme, 2012, p. 91. (Université de Lausanne).

Un des expositions les plus célèbres qui a été entièrement consacré à la photographie, est *Film und Foto*, ou plus brièvement *FiFo*. L'exposition allemande qui date de 1929, montre un aperçu de la photographie et du photomontage contemporain. La scénographie s'articule comme des rayons de présentoirs qui montrent des photographies alignées l'un à côté de l'autre. Chacune de ces photographies portent un cadre blanc, alors il n'y a aucune mise en évidence des œuvres en particulier¹¹⁷. A cette époque, la photo se montre comme un tableau photographique, elle est alors montée comme des tableaux à une galerie d'art¹¹⁸. Ainsi, on remarque que le débat de la légitimité de la photographie en tant que discipline artiste n'est pas encore fini par le fait que dans l'introduction du catalogue de l'exposition, l'intérêt pour la photographie comme produit de l'innovation a été défendu¹¹⁹.

Avec le développement des nouvelles techniques d'agrandissement du format des photos, le statut de tableau photographique et puis comme mural pourrait être donné à la photographie. On voit un héritage du mural photographique dans les expositions des photos. En fait, on voit apparaître deux approches au niveau des murs photographiques. D'un côté la taille des photographies devient de plus en plus monumentale grâce à ces nouvelles techniques d'agrandissement. De l'autre côté des murs vont se construire comme une sorte de polyphonie d'images, et donc les techniques du photomontage vont se traduire sur une surface monumentale¹²⁰.

Ce dernier est surtout pratiqué par les soviétiques comme art de propagande, comme c'est le cas dans la section de l'URSS à l'Exposition internationale de la presse tenu à Cologne en 1928, a influencé la beaucoup d'expositions. En effet, l'aménagement de la section de l'URSS était la responsabilité d'El Lissitzky, lui en collaboration avec Sergei Senkin montent une frise photographique, on pourrait parler d'un photomontage monumental¹²¹. La technique de photomontage pratiqué par les constructivistes russes a été appliqué dans le cadre d'une exposition et en construisant une frise monumentale. Alors, différentes photographies de formats différentes ont été assemblé ensemble afin de créer un mural qui représente le progrès de l'industrie russe¹²². Le photomontage ainsi que la photographie sont alors utilisé pour la fonction de média de masse. Par la monumentalité de la frise, le photomontage et surtout le

¹¹⁷ M. W. Marien, *op. Cit.*, p. 261.

¹¹⁸ O. LUGON, *Art. Cit.*, p. 81.

¹¹⁹ FUNDACION JUAN MARCH, *Op. Cit.*, p. 15.

¹²⁰ *Idem.*, p. 104

¹²¹ O. LUGON, *Art. Cit.*, p. 100.

¹²² D. ADES, *Op. Cit.*, p. 16.

message reste possible même s'il y a une masse devant. En addition, le mural photographique à l'exposition de la presse a besoin de la participation du spectateur afin d'être entièrement découvert et compris¹²³.

On perçoit l'autre mural photographique qui est le résultat d'un agrandissement du format de la photo à l'exposition, *Murals by American painters and Photographers*, sur l'art des muraux s'est déroulé en 1932 au *Moma* à New York, une série de peintres et de photographes ont été demandé de créer des muraux soit peintes soit photographiques. Du côté des photographes, des photomontages de format monumental furent créés, ils comprennent un assemblage de plusieurs images. Dans la plupart des cas on remarque des compositions en forme d'un triptyque, ceci se voit par exemple dans le mural de Bernice Abbott, *New York*. Les structures métaux photographiés organisent le mural en trois parties, à travers ces structures on voit des vues de New York. Ce mural photographique va avoir une grande influence sur la suite des photomontages américains, en effet l'art de photomontages des États-Unis va désormais se caractériser par la composition en registres bien organisée et lisible¹²⁴.

Les expositions photographiques vont évoluer des photomontages en forme d'un mural sur une surface plane vers des photomontages qui s'articulent dans l'espace. Le jeu de juxtaposition typique des photomontages continue mais cette fois-ci, ça s'articule par des ressorts et des intégrations dans le mur, un jeu du cadre. Tout cela va créer une hiérarchie entre les photographies exposées. Une exposition en particulier a influencé ce changement de scénographique, c'est *The Family of Man* organisée par Edward Steichen. Il a été évoqué que l'objectif de l'exposition organisé en 1955 était de montrer l'unité et l'universalité de l'expérience humaine, pour cela le caractère supposé d'universalité et de crédibilité de la photographie documentaire a été utilisé. Ceci va se manifester au niveau scénographique par la combinaison entre texte et image, comparable au photomontage des constructivistes russes, et des assemblages de photos en différents formats sur des structures en aluminium. Certaines de ces structures sont suspendus, d'autres dressé¹²⁵. Les structures sont peu visibles, ceci donne une impression de légèreté. En fait, c'est le moment où les photographies vont être démonumentalisées du format des muraux¹²⁶ et représentées de nouveau dans leur singularité, comme au *FiFo*. Des véritables photomontages dans l'espace vont se former et ne plus des

¹²³ O. LUGON, *Art. Cit.*, p. 102.

¹²⁴ *Idem.*, p. 178.

¹²⁵ M. MURACCIOLE et B. J. YOUNG, *Art. Cit.*, p. 7.

¹²⁶ O. LUGON, *Art. Cit.*, p. 132.

assemblages de photos sur une surface plane et monumentale. Il faut garder en tête que *The Family of Man* était une exposition organisée par le New Deal, l'organe de propagande du gouvernement américain afin de convaincre le reste du monde de la supériorité du capitalisme et du libéralisme¹²⁷.

¹²⁷ A. SEKULA, *écrits sur la photographie*, trad. par M. Marucciole, Paris, école nationale supérieur des beaux-arts, 2013, p. 178.

3. LES PHOTOMONTAGES DE LA FAMILLE PORTUGAISE

La photographie joue un rôle principal dans l'exposition du pavillon portugais. En effet, des photomontages, sous formes de présentoirs et murs forment le parcours de l'exposition. Une confrontation se fait entre le médium de la photographie et des artefacts, tel que des matériaux vierges, des vases, des sculptures, etc. L'homme et plus particulièrement le peuple portugais sont le sujet principal de l'exposition et des photomontages.

3.1. L'ESTADO NOVO

Il est important de savoir que la participation du Portugal à l'Expo 58 s'inscrit dans un contexte dictatorial, le pays était soi-disant une république dirigée par Antonio de Oliviero Salazar. C'est en 1932 que la monarchie portugaise soit remplacée par une république qui évolue très vite en une dictature, le pays est baptisé comme l'*Estado Novo*, le nouvel état¹²⁸. Il faut attendre jusqu'à la révolution de 1974 pour que le Portugal devient une véritable république, alors le pays a connu une des dictatures les plus longues dans l'histoire¹²⁹.

On pourrait considérer la création d'une nation unifiée, et donc l'idéologie du nationalisme comme une valeur essentiel dans le régime d'O. Salazar. Comparable à d'autre régimes totalitaires des années trente, le propagande contribuera à cette création de l'unité du peuple¹³⁰. Un organe culturel fût fondé qui se consacre entièrement à la production et le contrôle des images publiques afin de répandre les idéaux du régime ainsi de promouvoir la production de l'art national à l'honneur du pays¹³¹. Le *Secretariado de Propaganda Nacional*, le SPN « était responsable de toute une série d'initiatives rassemblant non seulement des photographes, mais aussi toute une génération d'artistes, architectes, décorateurs, écrivains et intellectuels, afin de garantir la production des principaux événements de propagande du régime, des publications illustrées aux expositions nationales en passant par la présence portugaise aux

¹²⁸ E. TAMARES, « The History of Portuguese Photography », dans Central European House of Photography, *The History of European Photography. 1900 – 1938, Vol. 2*, Bratislava, Central European House of Photography, 2010, p. 482.

¹²⁹ F. HIRAUX, « Le XIXe et le XXe siècle », dans A. d'Haenens et F. Hiraux, *L'Europe aujourd'hui. Les hommes, leur pays, leur culture. Le Portugal*, Bruxelles, Editions Artis-Historia, 1988, p. 117.

¹³⁰ *Idem.*, p. 116

¹³¹ A. S. RIO VASQUEZ et S. BLANCO AGÜEIRA, *Visualizing Portugal : Pedro Cid's Pavilion at the 1958 Brussels World Fair through Photography*, acte de colloque, Photography & Modern Architecture Conference Proceedings, Porto, Avril 22 – 24 2015, Porto, 2015, p. 309.

expositions internationales et universelles¹³²». A travers des images, la république qui précédait la dictature était représenté comme le chaos totale au niveau politique, sociale et économique, ceci dans l'objectif de justifier le régime dictatorial¹³³.

On pourrait dire que le SPN a transformé la culture visuelle du Portugal, il y avait une certaine préférence pour des photographies en noir et blanc qui montrent le procès d'abstraction de la réalité. Ainsi, l'usage et l'assemblage des photographies documentaires, qui existaient déjà, dans des photomontages étaient d'abord utilisé dans des publications officielles du régime, ceci va se transformer plus tard en des véritables assemblages photographiques en trois dimensions, tel qu'on perçoit dans le pavillon à l'Expo 58¹³⁴.

Pendant les années 50 la vague de décolonisation était de l'actualité. Là où des pays tels que les Pays-Bas et le Royaume-Uni réduisent petit à petit leurs influences dans leurs colonies, le Portugal continue de transmettre un effort de mise en valeur internationale de ses possessions coloniales. Même si le statut des pays colonisés par le Portugal va changer d'une véritable colonie vers une province d'outre-mer, il ne change rien du système politique mise en place dans les colonies¹³⁵.

3.2. LE PAVILLON PORTUGAIS

Le pavillon portugais, conçu par l'architecte Pedro Cid, est caractérisé par un bâtiment moderniste du style international qui en même temps rend hommage à la tradition architecturale portugaise. En effet, l'architecte est non seulement loué pour son rendu sobre et simpliste mais également pour son respect pour l'architecture traditionnelle portugaise. On remarque par exemple un mur décoratif percé de baies rectangulaires qui superpose les fenêtres monumentales, ceci pourrait faire allusion aux remplages des baies qu'on retrouve dans le gothique flamboyant portugais¹³⁶. Cette combinaison entre tradition et modernité donne en quelque sorte une nouvelle vision du Portugal¹³⁷. La modernité se représente par l'espace intérieure ouverte, renforcée par des pilotis et la présence prédominante des rideaux de verre.

¹³² M. PARR et G. BADGER, *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. 3, Paris, Phaidon, 2014, p. 16.

¹³³ E. TAMARES, *Art. Cit.*, p. 482.

¹³⁴ *Idem.*, p. 484

¹³⁵ F. HIRAUX, *Art. Cit.*, p. 121.

¹³⁶ J. M. PEROUSE DE MONTCLOS, *Architecture. Méthode et vocabulaire*, 4^e édition, Paris, Éditions du patrimoine, 2002, p. 213.

¹³⁷ S. S. MARTINS, *Art. Cit.*, p. 372.

L'édifice est composé d'un seul étage mais l'espace est divisé par une mezzanine qui donne une vue sur le rez-de-chaussée.

L'objectif de l'architecte était de créer une sorte de communion, ou même une continuité, entre l'environnement et l'intérieur du pavillon¹³⁸. Ceci est achevé par la présence des fenêtres monumentales ce qui permet en même temps de montrer les photomontages immersifs depuis l'extérieur du bâtiment. La visibilité des photomontages depuis l'extérieur sert comme invitation d'entrer dans le pavillon pour les passants.

La distribution de l'intérieur du pavillon était la responsabilité de trois commissaires principaux, José Penha-Garcia a pris le rôle de commissaire général, Mário Neves s'occupait de l'administration et finalement Jorge Segurado était le commissaire technique. Ces trois acteurs principaux étaient accompagnés par dix artistes décorateurs¹³⁹, qui étaient regroupés en paires et étaient demandés d'organiser, de décorer et d'harmoniser un des cinq sections du pavillon. L'exposition portugaise s'est conçue sous la forme de thématiques, alors chaque section représente un thème différent lié à la vie, l'économie, la politique portugaise. Les sections dédiées à *La richesse matérielle du nation portugais* et *L'action portugaise dans les territoires outre-mer* pourraient être considérées comme les espaces principales de l'exposition¹⁴⁰. En effet, le parcours commence par une introduction et se divise d'après en deux, d'un côté la section de la richesse matérielle et de l'autre côté la richesse spirituelle, pour enfin d'unifier dans la section du peuple portugais et des portugais de l'outre-mer¹⁴¹. Les photomontages sont organisés d'une telle manière qu'un parcours se forme, qui amène le visiteur à travers le pavillon. Les montages photographiques servent alors comme cloisons et liaison entre les différentes thématiques. Ainsi, pour chaque thème abordé, l'espace est transformé d'une manière différente. Ceci paraît logique car chaque thématique avait un autre couple d'artistes décorateurs responsable pour l'aménagement.

¹³⁸ *Idem.*, p. 371.

¹³⁹ La distribution des sections : Roberto Araújo et Matos Chaves (première section), Fred Kradolfer et Frederico George (deuxième section), Thomz de Mello et Marcelo de Moraes (troisième section), Manuel et Sebastiao Rodrigues (quatrième section) et Manuel Lapa et Fernando Azevedo (cinquième section). Dans S. S. MARTINS, *Art. Cit.*, p. 380.

¹⁴⁰ *Idem.*, p. 380.

¹⁴¹ *Idem.*, p. 381.

3.3. LES MURAUX PHOTOGRAPHIQUES DE LA FAMILLE PORTUGAISE

La photographie joue un rôle prédominant dans le pavillon portugais, on pourrait même dire que l'entièreté de l'exposition fait usage de l'art de la photographie. Des photos sont assemblées dans une structure en métal, composant un photomontage en trois dimensions. En général on distingue deux types de photomontages au pavillon portugais, d'un côté il y a les présentoirs qui se trouvent surtout au milieu des salles et de l'autre côté des véritables muraux photographiques sont placés contre les murs et devant les fenêtres. Les deux types se composent d'une juxtaposition de photographies de différentes tailles, sur différents plans et en différents angles de vue. À la plupart des cas les photomontages sont combinés avec des artefacts, graphiques et des cartes¹⁴². Les présentoirs qui sont privilégiés de présenter les artefacts, se composent d'une table avec comme arrière-plan des photographies liées au artefact présenté. Ainsi, c'est au niveau de présentoirs et alors à la combinaison entre matériau et photographie qu'on remarque le plus d'originalité dans la présentation. Au niveau des photomontages en forme de murs, des photographies liées à une même thématique sont agencés, ici on perçoit plutôt un jeu au niveau des plans comme il n'y a pas d'artefacts pour mettre en évidence. Les deux types de photomontages se font remarquer par leur monumentalité, alors ils sont utilisés comme des cloisons et des éléments qui définissent le parcours. Il faut savoir que ce qui compte c'est plutôt l'effet de l'ensemble des photos et ne pas les photographies dans leurs singularités. Ceci est encore souligné par le fait que les photographes de chaque photo ne sont pas crédités mais ce sont plutôt les artistes qui ont fait l'assemblage qui gagnent le mérite. Ces artistes sont les frères Mario et Horacio Novais, Santos de Almeida et Artur Pastor¹⁴³.

Les sections de *La richesse matériel du nation portugais* et *L'action portugaise dans les territoires outre-mer* se distinguent au niveau de l'originalité formelle des photomontages. Dans le cas de la richesse matériel, le point focal est évidemment mis sur le matériau en lui-même. Au fait que toute la section soit entièrement consacrée à des matériaux, on remarque une prédominance des présentoirs, ceux-ci se trouvent au milieu de la salle mais également aux côtés. Dans le cas de l'espace représentant la production d'énergie et donc l'industrie chimique et de l'électricité des présentoirs en forme de zigzags montrent à travers des photographies et des objets tel que des ballons et des fioles erlenmeyer, tous les éléments liés à ces types de l'industrie. Ce qui rend la salle consacrée à l'industrie d'énergie unique et probablement plus

¹⁴² *Idem.*, p. 374.

¹⁴³ *Idem.*, p. 370.

intéressant pour les visiteurs c'est la présence d'une maquette d'un poteau à haute tension. Celui-ci est placé au milieu de la salle, par son emplacement indépendant des photomontages, et donc il sert en quelque sorte comme obstacle dans le parcours.

Chaque salle dans la section *La richesse matériel du nation portugais* porte plus au moins le même type d'agencement et de photomontages, ceux du présentoir. Sauf, la salle dédiée aux produits forestiers se diffère de cette manière de scénographie. Des pôles qui prennent la hauteur de la salle ont été placés au milieu, sur ces poteaux des photographies liées à l'économie du bois et les natures forestières ont été attachées. Ces photographies sont confrontées avec des vrais troncs d'arbres qui sont également fixés à ces pôles. En bas de ce montage photographique quelques artefacts qui illustrent les méthodes de résine sont montrés. Cet assemblage fait penser au pavillon portugais montrant également les produits forestiers à la foire internationale de Lausanne d'un an plus tôt. Sur cette foire des présentoirs étaient accompagnés par un tronc d'arbre qui était placé au milieu de la salle. On pourrait dire que le photomontage accompagné avec des arbres de l'Expo 58 est une forme plus développée de ce que le Portugal a montré à Lausanne¹⁴⁴. La salle des produits forestiers se trouve à la fin de la section de la richesse matérielle et celle-ci est clôturée avec un mural photographique placé devant une des fenêtres du pavillon. Le mural présente quelques photos de format monumental, on voit des photos présentant des volcans, des palmiers et des fleurs. Le mur n'est pas entièrement décoré par des photographiques ce qui fait qu'il y a quelques espaces ouverts où la lumière naturelle entre dans l'espace. Ainsi, les photos monumentales ne sont pas entièrement opaques ce qui fait que la lumière passant donne l'impression d'une table lumineuse. Devant ce mural, un présentoir est positionné qui donne une représentation du peuple portugais accompagné d'artefacts et des cartes. En effet, ces portraits mettent en évidence le peuple ordinaire, les travailleurs. Au lieu de choisir des figures prodigieuses de l'histoire portugaise, les commissaires ont opté pour la glorification de l'ordinaire. Ce mural photographique ainsi que les portraits du peuple prennent une place principale dans le pavillon, c'est en fait pour souligner l'indispensabilité du peuple portugais dans tout progrès de la nation, même s'ils évoquent l'évolution dans l'anonymat. L'homme se trouve bien évidemment à la base des industries et l'extraction des matériaux montrés dans la thématique de *La richesse matériel du nation portugais*¹⁴⁵. Cette présence des portraits en parallèle avec le progrès dans ce cas-ci le progrès montre bien l'humanisme d'E. Husserl, qui dit que seul l'homme est capable de produire du vrai progrès, que l'évolution

¹⁴⁴ *Idem.*, p. 377.

¹⁴⁵ *Idem.*, p. 375.

devient consciente de lui-même¹⁴⁶. Le mural photographique sert comme transition vers la thématique entièrement consacrée au peuple portugais aussi bien ceux de l'intérieur que de l'outre-mer.

La présence des artefacts mais surtout l'accompagnent des troncs d'arbres et du poteau à haute tension à ces photomontages en trois dimensions, élargit en quelque sorte le sujet de ces photos. Ceci donne une expérience immersive aux visiteurs mais pourrait en même temps suggérer que la présentation des photographies ne suffit pas de contextualiser les thématiques¹⁴⁷. Alors cette confrontation entre photos et matériaux rend à la fois la visite plus intéressante mais également plus claire. Il est possible que la présence des artefacts était nécessaire pour rendre la visite plus intéressante, car par la présence prédominante des photomontages, la visite pourrait devenir monotone.

La section *L'action portugaise dans les territoires outre-mer* clôture l'exposition, elle est entièrement construit par des murs photographiques qui comportent des photographies de format monumentale. Ces murs guident le visiteur vers la fin du parcours. Cette section a été mise en place afin de souligner l'égalité et l'unité entre le peuple portugais et le peuple de ses colonies. En effet, par cette section l'impression d'une famille portugaise s'est construite. Sur chacun des photographies représentées sur les murs, des portraits du peuple indigène des colonies sont montrés. Ces portraits sont confrontés avec des artefacts issus des colonies et des photos de l'intégration de la culture portugais, comme l'architecture, dans ces territoires. On remarque dans l'agencement des murs photographique un jeu de juxtaposition, c'est-à-dire certaines photos sont mises en avant par la disposition sur l'avant-plan¹⁴⁸. Avec ce jeu de juxtaposition, il se fait également un jeu dans l'espace. Les murs photographiques ne sont plus des surfaces planes mais il y a des éléments qui ressortent. Ainsi, généralement ce sont les artefacts qui se caractérisent par leur tridimensionnalité mais les photos sont par ce juxtaposition dans l'espace mise à la même hauteur que les objets, alors elles se trouvent sur le même degré d'importance. Au milieu de la salle consacré aux hommes indigènes, un triptyque photographie moderne a été positionné. Le triptyque est monumental et montre trois paysages, sur le volet gauche un paysage d'un ravin est montré, ensuite on voit un bâtiment en ruine qui semble d'être de l'architecture religieux et finalement un paysage urbain avec des gratte-ciels a été représenté. On pourrait interpréter cette œuvre comme l'effet que la colonisation pourrait

¹⁴⁶ J. KINT, *op. Cit.*, p. 88.

¹⁴⁷ S. S. MARTINS, *Art. Cit.*, p. 377.

¹⁴⁸ S. S. MARTINS, *Art. Cit.*, p. 384.

avoir sur la nature sauvage. Le Portugal a soi-disant aidé au développement des communautés sauvages vers une véritable société urbaine. Même si les commissaires souhaitent de montrer une égalité entre tout peuple portugais et donc aussi bien les portugais d'outre-mer que ceux venant du territoire national, on remarque quand même la dominance colons sur les colonisés. Ceci s'articule d'adaptation de la culture portugais dans les colonies tel que la religion catholique et la juxtaposition de la culture au-dessus de la nature.

La présence des obstacles et des photographies en différents hauteurs et orientations, montre bien la nécessité de la participation du spectateur dans la découverte des photos et des artefacts. Les visiteurs sont incités de se déplacer afin de découvrir tous les œuvres, ainsi il fait changer de point de vue et de regard afin de voir tout. La visite est alors une expérience assez individuelle car c'est lui qui fait le choix d'entourer autour du photomontage ou pas, de regarder en haut ou en en bas, etc. autrement dit, l'exposition a été monté comme une exposition des impressions personnelles, il y a des éléments qui sautent dans les yeux pour certaines visiteuses mais pas pour d'autres.

On remarque que le peuple portugais joue un rôle important dans l'exposition du pavillon portugais. L'identité nationale n'est pas représentée par des portraits des grands hommes politiques mais plutôt par la présentation des ouvriers, du peuple des colonies, des mères avec leurs enfants qui contribuent chacun de leur manière au développement de la société portugaise. Le Portugal n'est pas représenté à travers ses accomplissements mais par le peuple qui travaillent pour le progrès de leur pays. Il est évident que ce type de représentation fait référence à l'exposition d'E. Steichen, *The Family of Man*. Les similarités s'articulent surtout dans la section du peuple des territoires d'outre-mer, l'exposition portugaise est arrangée d'une telle manière qu'elle donne l'impression d'être un peuple portugais et pas un pays avec ses colonies. Ceci se voit surtout par la transition fluide entre les sections du peuple portugais et du territoires d'outre-mer. Il est évident que ce sont deux sections différentes mais en même temps il n'y a pas une division qui a été fait entre ces peuples. Il faut nuancer l'idée de l'égalité car on remarque une volonté de représenter le peuple portugais comme unifié mais qu'une position d'hierarchie reste toujours en place. C'est probablement parce que l'exposition est d'un côté un moyen de propagande et de l'autre côté parce qu'une vision européenne est donnée sur les colonies. Par exemple, le triptyque dans la section du peuple indigènes donne une vision polarisante que la nature sauvage est mauvaise et que l'urbanisme est bien. On remarque une fierté par rapport aux tentatives de civiliser les peuples indigènes.

4. LES PHOTOMONTAGES AU PAVILLON AMERICAIN. UN TACHE INACHEVE

Il a été mentionné que les États-Unis se trouvent en pleine guerre froide contre les nations communistes, sous la domination de l'URSS. L'exposition universelle de Bruxelles était alors l'évènement par excellence, ensemble avec le plan Marshall de promouvoir les états européens, qui sortent de la deuxième guerre mondiale, d'installer une démocratie au lieu du communisme¹⁴⁹. Alors, le thème de la vie quotidienne des États-Unis devait servir comme un exemple de vie pour les nations européennes¹⁵⁰. Dans cette idée, l'innovation jouait un rôle majeur dans l'exposition américain, ceci était visible par le progrès scientifique et technologique qu'ils montraient, tel que la télévision en couleur, mais également dans les photomontages immersifs.

4.1. LE PAVILLON AMERICAIN

Le pavillon des États-Unis marque sa présence sur le Heysel par sa forme circulaire. L'architecte américain Edward Durrell Stone a créé une interprétation moderniste du colisée, l'édifice gigantesque translucide est percée d'un oculus de 105 m de diamètre, ouvert aussi bien au soleil qu'à la pluie. L'entièreté du pavillon connaît une ligne rouge de la forme du cercle, à l'extérieur la fontaine d'Alexander Calder *The Whirling Ear* se trouve dans un immense bassin circulaire et à l'intérieur le parcours des visiteurs se fait également de manière circulaire¹⁵¹. Ainsi, le circarama, un film panoramique et immersif se trouve juste à côté du bâtiment principal¹⁵².

L'intérieur du pavillon est construit en fonction de l'oculus dans le toit, l'exposition se déploie autour d'un plan d'eau dans lequel une série de sculptures est exposée. Le pavillon

¹⁴⁹ F. DEBRAY, *op. Cit.*, p. 19.

¹⁵⁰ J.-P. THEYSKENS, « Un américain à Bruxelles. Saul Steinberg et le pavillon des États-Unis à l'Expo 58 », dans DEVILLEZ V. (et coll.), *Expo 58. L'art contemporain à l'exposition universelle*, trad. N. Trouveroy et C. Robberechts, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 mai – 21 septembre 2008, Gand, Editions Snoeck, 2008, p. 65.

¹⁵¹ J.-P. THEYSKENS, « Un américain à Bruxelles. Saul Steinberg et le pavillon des États-Unis à l'Expo 58 », dans DEVILLEZ V. (et coll.), *Expo 58. L'art contemporain à l'exposition universelle*, trad. N. Trouveroy et C. Robberechts, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 mai – 21 septembre 2008, Gand, Editions Snoeck, 2008, p. 65.

¹⁵² L. A. LEMOG, « Circarama. Pavillon des Etats-Unis. Expo 58 ... and its ancestor », *Laurent Antoine LeMog*, 27 septembre 2011, [<https://lemog3d.blogspot.com/2011/09/circarama-pavillon-des-etats-unis.html>], (4/08/2021).

même est divisé en deux étages, dont le premier étage se compose d'un balcon ceinture, alors le plan d'eau reste visible à travers tout le bâtiment. L'aménagement de l'intérieur du pavillon était la responsabilité de deux scénographes Bernard Rudofsky et Peter G. Harnden. Ils proposent le thème *The American way of life*, alors, toute l'exposition sera dédiée aux éléments qui caractérisent la vie libérale américaine, montré à travers l'art mais également par des films, du progrès scientifique, et des period rooms des magasins américains. Par la représentation de la vie quotidien des citoyens américains, le commissaire de l'exposition Howard S. Cullman, sous la supervision du gouvernement américain, souhaite d'être un exemple de vie pour les nations européennes, car le libéralisme est soi-disant beaucoup mieux que le communisme¹⁵³. L'exposition américaine est divisée en différentes sections qui comportent chacun leurs propres thématiques. On remarque au rez-de-chaussée que les espaces sont plus densément aménagés qu'au balcon, probablement dans le but qu'au balcon les visiteurs pouvaient profiter de la vue globale de l'intérieur et de l'extérieur. Ainsi, on voit une sorte de division au rez-de-chaussée entre la représentation du progrès et la représentation de l'art américain, l'espace est en quelque sorte coupé en deux. Ceci est de nouveau mélangé au balcon, qui fait place à une représentation plus expérimentale des thèmes de la vie quotidien américain.

4.2. LES PHOTOMONTAGES AMERICAINS. L'EXEMPLE D'UN PAYS LIBRE

The American Way of life est pour une partie traduite en des photomontages. Ceci se voit surtout au balcon où des œuvres plus expérimentales sont montrées, dont les photomontages immersifs des sections de *la rue commerçante* et *l'architecture résidentielle et industrielle*. Ainsi, une œuvre de propagande tout à fait expérimental fût construite à l'extérieur du pavillon, *la tâche inachevée* fait également usage de l'art de la photographie.

En s'intéressant dans un premier temps aux photomontages du balcon, des murs photographiques représentant l'horizon de New York. L'œuvre *New York Skyscrapers*¹⁵⁴, se présente comme une collection de photographies monumentales posé sur des structures cylindriques ou semi-cylindriques. Les murs ont été placé dans différentes directions, certaines sont posé horizontalement d'autres dans leur verticalité. Le sujet de la photographie définit la manière dont les cylindres sont positionnés. On voit par exemple une sorte de tunnel où les visiteurs pouvaient passer de dedans. La photo qui a été choisi pour ce tunnel est une vue

¹⁵³ J.-P. THEYSKENS, *Art. Cit.*, p. 65

¹⁵⁴ OFFICE OF THE UNITED STATES COMMISSIONER GENERAL, *This is America. official United States guide book Brussels World Fair 1958*, New York, Manhattan publishing company, 1958, p. 27.

du bas vers le haut à taille humaine d'une rue à Manhattan¹⁵⁵. Grâce à cette vue du bas vers le haut et du fait que c'est à taille humaine, le visiteur a l'impression d'être véritablement dans une rue à New York. Ce photomontage sert comme jonction entre deux thématiques, *la rue commerçante* et *l'architecture résidentielle et industrielle*. En effet, par l'iconographie de la vue citadine un double aperçu du commerce américain et de l'architecture résidentielle est donné. En fait, par *New York Skyscrapers* les commissaires de l'exposition souhaitent souligner l'innovation et la diversité de l'architecture moderne aux États-Unis et le fait que des qualités esthétiques s'ajoutent aux qualités fonctionnelles.¹⁵⁶

Une liaison a été créée entre le photomontage immersif représentant l'horizon de New York et le reste du pavillon par la descente d'un des murs photographique au rez-de-chaussée et la présence d'une sculpture monumentale entièrement créée de photos qui est placée dans le plan d'eau. Un panneau semi-cylindrique est posé sur un socle en briques. La photographie en forme d'U montre une vue aérienne du *Big apple*, alors la photo doit être vue à partir du balcon vers le bas, comme si le spectateur passe en avion au-dessus de la ville. La sculpture dans le plan d'eau se caractérise par une superposition de trois cubes monumentaux, qui sont chacun composé de lamelles verticales et espacées. Sur chaque côté des cubes une photographie liée à la vie américaine est présentée, par le fait que les lamelles des blocs sont positionnées de manière interposée et donc avec une certaine espace entre chaque planche, les photos paraissent comme corrompu sans que l'image soit invisible. Là où l'œuvre *New York Skyscrapers* montre des vues enlevées de toute présence humaine, la sculpture des blocs présente des images des américains souriant en plein action. L'artiste a fait usage de la photographie documentaire en noir et blanc.

Il faut prendre en compte tous les murs photographiques dans son entièreté et non dans sa singularité, par ce fait on pourrait parler d'un photomontage. Ce n'est plus l'assemblage des photos dans leur deux dimensionnalités mais plutôt un montage en trois dimensions, qui joue avec l'espace. En effet, la combinaison de ces murs photographiques et presque panoramiques créent une sorte d'espace en elle-même où le visiteur peut se perdre, où le sens de direction n'importe plus, où le visiteur a l'impression de faire un voyage à travers le photomontage et au même temps à travers New York. C'est l'expérience personnelle du spectateur qui compte.

¹⁵⁵ A. LESAGE, *op. Cit.*, p. 169.

¹⁵⁶ *Idem.*, p. 29.

Il semble que l'œuvre *New York Skyscrapers* fait référence à l'héritage des panoramas photographiques américains ainsi qu'à l'exposition du Moma, *Murals by American Painters and Photographers*. En effet, ils partagent la monumentalité de la photographie, l'usage des photos pures et objectives, et donc pas un assemblage de photographie sur un mural ainsi que la forme courbe du support. Les différents horizons et point de vue sur la ville de New York fait penser au photomontage de Bernice Abbott, *New York*. Mais au lieu de représenter les différents points-de-vue sur une seule surface plane, une réinterprétation a été faite dans l'espace.

Quelques mois avant l'ouverture du pavillon américain, le gouvernement propose de changer d'approche de propagande. Généralement les expositions universelles sont caractérisées par une représentation presque sur-idéalisé d'une nation¹⁵⁷, cette fois-ci les États-Unis optent plutôt pour une image des faiblesses du pays. Ce choix a été fait comme réaction contre l'évènement de la crise du racisme à *Little Rock* en 1957, où neuf étudiants afro-américains ont été interdit d'assister aux leçons de l'école. La motivation principale pour le changement d'approche était alors la ségrégation des noirs aux États-Unis. Par le fait que cette décision s'est fait si tardive dans les préparations du pavillon, ce n'est pas le pavillon ou l'exposition même qui a été modifié, les commissaires ont ajouté un petit pavillon en dehors du bâtiment de E. D. Stone. Alors, les commissaires de l'exposition commandent au graphiste Leo Lionni de concevoir une exposition qui porte le titre de *La tâche inachevée*¹⁵⁸. L'entièreté du pavillon explique en images, en graphiques et en lettres la réaction du gouvernement américain aux enjeux que la société du pays rencontre. En effet, c'est un témoignage de la volonté du peuple américain de résoudre ces défis sociétaux où le focus est surtout mis sur la discrimination raciale, les fléaux naturels et les taudis. Ainsi, l'accent est mis sur la communauté américain et non seulement au gouvernement, car c'est que par des efforts collectifs que ces défis peuvent disparaître. Toute cette volonté s'inscrit dans la devise de l'ancien président américain Abraham Lincoln « Il appartient à nous, les vivants, de nous vouer à la tâche inachevée [...] ». Ceci explique également le titre du pavillon.

L'exposition de L. Lionni est composée d'un enchainement de trois tunnels qui comportent chacun une thématique différente. On pourrait comparer la forme du pavillon à des wagons

¹⁵⁷ J. KINT, *op. Cit.*, p. 287.

¹⁵⁸ A. LIONNI, « Leo Lionni's 'Unfinished Business' », *Publishers Weekly*, 28 septembre 2018, [<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/74918-leo-lionni-s-unfinished-business.html>], (4/08/2021).

d'un train. La première section ressemblait de l'extérieur à un cristal de roche brut non travaillé, à l'intérieur cette forme de cristal de roche donne une ambiance désorganisée. En addition, la section est entièrement tapissée de journaux qui se réfèrent tous aux défis sociétaux que les États-Unis rencontrent¹⁵⁹. En passant vers la deuxième partie du pavillon, on remarque que la forme du cristal de roche devient moins prononcée, elle est moins angulaire que la première section. Cette section montre à travers des photos et des graphiques les démarches que le gouvernement américain a entreprises afin de résoudre les problèmes d'inégalité raciale et des épidémies naturelles. En fait, la deuxième salle montre l'état actuel des défis, c'est une tâche à achever. Enfin, dans le troisième espace l'avenir est représenté où chacun des enjeux ont été résolu, des tableaux traduisent les résultats attendus des étapes effectués qui ont été montré dans la deuxième partie. En même temps, la salle représente les idéaux que chaque société peut rencontrer grâce à la démocratie¹⁶⁰. Dans cette dernière section, il y a une photographie qui a pris beaucoup d'attention, c'est une photo choisie par L. Lionni lui-même présente un groupe d'enfants d'ethnicités différentes en train de jouer un jeu traditionnel américain *Ring Around the Rosy*¹⁶¹. L'évolution qu'on perçoit du désordre vers l'ordre, des formes angulaires vers des formes de plus en plus lisses pourrait faire allusion au lissage petit à petit un papier froissé, ou de la taille de pierre. Cette allusion coïncide avec la résolution des problèmes sociétales.

L'évocation de ses faiblesses à travers *La tâche inachevée*, s'est fait dans un objectif de l'autoreprésentation comme une démocratie exemplaire. Ils se montrent comme un pays où tout le monde a la liberté d'expression et comme un pays qui a une véritable volonté de lutter contre les défis sociétaux. A travers le pavillon les promesses de la démocratie sont représentés afin de promouvoir les états européens du succès de ce type de politique. En addition de cela, ce geste permettait d'éviter des critiques anticipés des autres pays et surtout celles de l'URSS¹⁶².

Par contre, le destin de *La tâche inachevée* était malheureux, car quelques semaines après l'ouverture de l'exposition universelle de 1958 le petit pavillon fût fermé. En effet, les commissaires ont été fortement critiqué par des sénateurs des états du sud de la nation¹⁶³ car

¹⁵⁹ Y. JANCLAES, *l'expo '58 et la guerre froide. Approche analytique et synthétique de la présence américano-soviétique à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958*, mémoire de licence présenté à L'Université Catholique de Louvain, faculté des arts, philosophie et lettres (M. Dumoulin, promoteur), 1993, p. 201.

¹⁶⁰ J. KINT, *op. Cit.*, p. 287.

¹⁶¹ A. LIONNI, *Art. Cit.*

¹⁶² Y. JANCLAES, *op. Cit.*, p. 201.

¹⁶³ Ce sont surtout les états de Géorgie et de Caroline du Sud qui ont pris l'initiative de critique le pavillon. A. LIONNI, *Art. Cit.*

selon eux, le pavillon donnait une mauvaise image de cette partie du pays. C'est surtout la photo des enfants mixtes qui a influencé cette décision car selon le gouvernement américain la lutte contre la ségrégation des afro-américain ne présente par les objectifs politiques de la nation. Alors, le pavillon sera fermé et détruit, comme justification de la fermeture les commissaires blâment le mauvais choix de design de L. Lionni¹⁶⁴. Là où les États-Unis souhaitent de diffuser par l'entièreté du pavillon et par *La tâche inachevé* en particulier l'idée de la démocratie et d'une nation libre, ils sont eux-mêmes coupables de pratiquer de la véritable censure.

Il faut savoir que l'artiste du petit pavillon L. Lionni travaillait en 1957 pour *Life magazine* et qu'il a conçu le catalogue de l'exposition *the Family of Man* en 1955. On remarque alors certaines similitudes entre l'exposition d'E. Steichen et *La tâche inachevé*, surtout au niveau du choix des photos. Ainsi, une grande partie des photos montrées à *The Family of Man* venait des archives de *Life magazine*¹⁶⁵. L'idée d'une unité entre tout les peuples se retrouve tant dans l'exposition d'E. Steichen tant dans la tâche inachevée, on pense par exemple à la photo des enfants d'ethnicités mixed qui jouant ensemble, la cause de la fermeture du pavillon. Alors, la décision de fermeture paraît encore plus perverse car ce même type de photographies ont déjà été exposé dans le cadre de *The Family of Man*, qui servait déjà comme propagande du libéralisme par le gouvernement américain. Mais par le fait que *La tâche inachevée* montre les enjeux et les volontés des États-Unis et que l'exposition d'E. Steichen est plutôt une vision du monde entier, ce type de représentation est inacceptable.

En outre, la scénographie des deux premières salles du petit pavillon de L. Lionni fait plutôt penser à des photomontages dadaïstes par le fait que la salle se présente comme un assemblage de coupures de presse, qui donnent une critique sur la société actuelle. Certes, la différence est liée au fait que *La tâche inachevée* est une autocritique et les dadaïstes rivalisent véritablement contre leur situation social et politique.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ A. LIONNI, *Art. Cit.*

5. LE PHOTOMONTAGE DES PAYS-BAS. L'EAU COMME LE PONT VERS LA COLLABORATION DE DIFFERENTS MONDES

5.1. CONTEXTE HISTORIQUE DES PAYS-BAS

En 1958, les Pays-Bas venaient de récupérer des régressions causées par entre autres les deux guerres mondiales et la crise économique de 1938. Les conditions sociales dans le pays n'étaient pas favorables après la deuxième Guerre Mondiale. Néanmoins la politique néerlandaise ne s'est jamais radicalisée, même ils sont toujours restés neutre dans les conflits politiques de la première moitié du XX^e siècle¹⁶⁶. La situation économique va changer grâce au plan Marshall, où les pays, qui acceptent de pratiquer la démocratie au lieu du communisme, recevraient une somme d'argent afin de financer la reconstruction de leur pays après la guerre de 1940¹⁶⁷. En addition, les Pays-Bas adoptent une politique de parcimonie, ceci en combinaison avec le plan Marshall fait que le pays a très vite récupéré les dégâts de la guerre mondiale et que le gouvernement commence même à fleurir¹⁶⁸.

Pourtant, les Pays-Bas ont souffert d'un raz-de-marée en mer du Nord en 1953. En effet, pendant la nuit 31 janvier le royaume a connu des grandes inondations à cause d'une onde de tempête, les dégâts étaient énormes au niveau matériel mais également au niveau du nombre de victimes¹⁶⁹. Cet héritage reste important dans les Pays-Bas, ceci pourrait expliquer pourquoi l'eau joue un rôle si prédominant dans le pavillon de l'Expo 58.

Il faut savoir que les Pays-Bas possédaient toujours quelques colonies pendant l'Expo 58, même si dans le monde une vague de décolonisation s'est mis en place¹⁷⁰. En effet, le Suriname, les Antilles et le Nouvelle-Guinée néerlandaise ont reçu le statut politique

¹⁶⁶ F. GIERSTBERG, « The History of Dutch Photography » dans Central European House of Photography, *The History of European Photography. 1900 – 1938, Vol. 1*, Bratislava, Central European House of Photography, 2010, p. 176.

¹⁶⁷ F. DEBRAY, *Op. Cit.*, p. 19.

¹⁶⁸ J. E. ANDRIESEN, *De economische groei in Nederland. Een terugblik over de jaren 50 en enig perspectief voor de jaren 60*, Amsterdam, Mendes Gans, 1962, p. 31.

¹⁶⁹ M. COPPENS, « De Watersnood van 1953. Nasleep », dans *Roeping, Vol. 29., t. 2*. Tilburg, 1953, p. 4.

¹⁷⁰ F. HIRAUX, *Art. Cit.*, p. 121.

d'autonomie en attendant la véritable indépendance. La relation de soumission des colonies est transformée en une relation d'égalité et de collaboration¹⁷¹.

5.2. LE PAVILLON NEERLANDAIS

Pour la conception du pavillon des Pays-Bas quatre architectes néerlandais célèbres ont été sélectionnés, Joost Boks, Jo van den Broek, Jaap Bakema et Gerrit Rietveld choisissent d'utiliser l'eau comme l'élément central du pavillon. L'eau comme l'allié et l'ennemi du peuple néerlandais n'était non seulement le thème de l'exposition du pavillon néerlandais mais les architectes se font également inspirer de cet élément pour concevoir les bâtiments¹⁷². Alors, au milieu du terrain un bassin d'eau accompagné par un phare, une digue et une coupole qui couvrent un canal de vagues¹⁷³ ont été édifiés. Autour de ces éléments mentionnés, des foyers d'un étage en forme de L ou rectangulaire furent construits. Il y a même à l'intérieur des pavillons du style international une conscience de l'environnement, et donc de l'eau, ceci se fait avec des rideaux de verre. Chacun des architectures correspond à une thématique. En effet, les architectes ont conçu les pavillons en fonction de la scénographie plutôt que la thématique dépendra du bâtiment. Chacun de ces pavillons sont liés entre eux par soit une liaison de plusieurs bâtiments, soit par les éléments liés à l'eau¹⁷⁴.

L'aménagement de l'intérieur des foyers était la responsabilité d'architectes d'intérieur, dont S. Aardewerk, G. Rietveld, J. Bakema, H. Vriend, etc. Les différents pavillons et alors les différentes thématiques sont désignés à un des architectes mentionnés¹⁷⁵. Chaque bâtiment de l'exposition porte une thématique qui représente les activités considérées comme essentielles de la société néerlandaise, tel que le royaume des Pays-Bas, L'industrie textile, le transport, le design moderniste. Le thème général de l'eau se poursuit à l'intérieur des foyers, on voit par exemple dans la section du *royaume des Pays-Bas* un plan d'eau sur lequel un pont a été construit ou une reconstruction à taille humaine d'un pont de bateau dans le pavillon du transport¹⁷⁶.

¹⁷¹ M. F. DUINTJER (et coll.), « De Nederlanse afdeling op de Expo '58 te Brussel », dans *Forum maandblad voor architectuur en gebonden kunsten*, Vol. 6, Amsterdam, G. van Saane, 1958, p. 1.

¹⁷² A. KOCH (et coll.), *dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de Expo 58*, catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stedelijk Museum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 38.

¹⁷³ Un canal qui imite à l'échelle des vagues dans un objectif scientifique. Dans WATERBOUWKUNDIG LABORATORIUM, *Golfgoot*, s.d., [<https://www.watlab.be/nl/golfgoot>], (6/08/2020).

¹⁷⁴ M. F. DUINTJER (et coll.), *Art. Cit.*, p. 17.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ A. KOCH (et coll.), *Op. Cit.*, p. 46.

5.3. LES PHOTOMONTAGES NEERLANDAIS. UN PONT ENTRE DIFFERENTS MONDES

L'eau comme élément principale du pavillon néerlandais marque également son importance dans les photomontages immersifs, non seulement par son sujet mais également par l'emplacement de l'assemblage photographique en lien avec l'eau. Alors, une véritable communication entre les photomontages et l'élément d'eau s'est mise en place. Ceci s'articule surtout dans les sections *Le royaume des Pays-Bas* et *L'ingénierie hydraulique*.

Dès que le visiteur entre dans le pavillon néerlandais, il tombe sur des constructions montées par des photographies. En effet, la section du *Royaume des Pays-Bas* se caractérise par une scénographie de différents photomontages. L'aménagement de cette salle était la responsabilité de l'architecte S. Aardewerk avec la supervision de J. B. Bakema¹⁷⁷. On remarque trois photomontages qui racontent l'histoire des Pays-Bas en images, les *Pôles des ancêtres*, le *Pont de la collaboration* et le *Rond-point des horizons lointains*.

En s'intéressant dans un premier temps aux *Pôles des ancêtres*. Près de l'entrée de la section, trois pylônes verticales suspendu au plafond entourent un plan d'eau carré. Ce bassin est pour une partie couverte avec une plaque en marbre blanc indiquant le titre de la salle *Le royaume des Pays-Bas* et une carte du monde. Sur ces pôles des photographies en l'orientation du portrait ont été montés, ceux-ci représentent le progrès au niveau du développement de la société que les Pays-Bas ont pu atteindre dans ses colonies. Alors, on voit des photos liées à l'enseignement, le transport, le soin de santé, etc.¹⁷⁸ Par le fait qu'ils entourent un plan d'eau, on pourrait supposer que la présence de l'eau représente l'océan qui sépare les Pays-Bas de ses colonies. Malgré la distance les Pays-Bas ont soi-disant pu civiliser leurs territoires d'outre-mer.

A côté de ces pylônes, le *Pont de la collaboration* a été mise en place. Il se compose d'une structure en aluminium et est entièrement décoré par des photographies qui mettent en évidence la collaboration nationale et internationale par exemple le Benelux. Le pont est soutenu par des murs photographiques lié à la lutte contre l'eau et les efforts collectifs que le peuple néerlandais a effectués afin de combattre cet ennemi, et donc la collaboration nationale. Certaines photos ressortent des murs ainsi on remarque une multitude de formats, tailles et orientations différentes, tout cela pour mettre en évidence les photographies les plus importants ou représentants du thème. La partie du pont lié à la collaboration nationale comporte également

¹⁷⁷ *Idem.*, p. 45.

¹⁷⁸ *Idem.*

des vitrines avec des artefacts, ces vitrines s'intègrent en fait dans les muraux. Pourtant, la photographie reste l'élément le plus important, ceci se voit par le fait que les vitrines se trouvent plutôt sur l'arrière-plan dans l'assemblage. Quand le visiteur monte le pont, il est entouré par des photographies en noir et blanc montrant la collaboration internationale des Pays-Bas. Ici, la hiérarchie entre les photos ne se fait plus par le ressort du mur mais plutôt par la taille de la photo, on voit également une importance du cadre par le fait que les photos du mural gauche s'intègrent véritablement dans la surface. Les deux thèmes montrés sur le support d'un mur se caractérisent par un assemblage de plusieurs photographies. Pourtant, L'accroche-regard du pont se présente comme une peinture maritime historique, où probablement une scène de colonisation est montrée. Là où les muraux photographiques de la collaboration internationale sont positionnés en parallèle avec le pont, le mural avec la scène de colonisation se trouve perpendiculaire sur le pont. En fait, le pont conduit au *Rond-point des horizons lointains*, c'est une plateforme circulaire avec autour un photomontage panoramique qui montre les Pays-Bas et ses colonies, Le Suriname, les Antilles et la Nouvelle-Guinée¹⁷⁹. On pourrait alors supposer que la scène de colonisation sert comme introduction au panorama que le spectateur voit plus tard dans le parcours.

Les pylônes ainsi que la partie du pont dédié à la collaboration nationale semblent avoir pris de l'influence de l'aménagement de l'exposition, *The Family of Man*. Des similarités se remarquent par les différences de format des photos, des éléments suspendus sur des éléments structurales en aluminium. En outre, les pylônes représentent une unité et une universalité du peuple entre les différents territoires néerlandais, comme E. Steichen souhaite de montrer par son exposition.

Ce qui est intéressant c'est le fait qu'à l'intérieur de section du royaume des Pays-Bas est caractérisé par des éléments et surtout des photos en noir et blanc, mais si on regarde le foyer depuis l'extérieur on remarque des muraux peintes en couleurs vifs, ce sont les revers des structures construisant le pont.

La section de *L'ingénierie hydraulique* se trouve au centre du pavillon des Pays-Bas, la coupole est un véritable accroche-regard pour le public, non seulement pour son apparence de l'extérieur mais également par l'œuvre que le visiteur découvre à l'intérieur. Le dôme même se présente comme un demi lanterne sphérique, par la présence des chevrons qui traversent la

¹⁷⁹ *Idem*.

coupole en béton. La sphère n'est pas entièrement fermée, la partie supérieure est ouverte, créant deux segments différents qui flottent chacun au-dessus du sol. Alors, le bâtiment en béton donne une impression de légèreté. La salle en générale porte la thématique des recherches scientifiques menées afin de conquérir l'ennemi principale des Pays-Bas, l'eau. En effet, le dôme accueille le canal des vagues artificiels, mais également des maquettes du plan Delta comme défense contre l'eau¹⁸⁰. En entrant le pavillon de *L'ingénierie hydraulique*, le spectateur découvre la coupole décorée, un segment présente une photographie en noir et blanc monumentale, l'autre une scène abstraite peinte. Du côté de la photographie du grand format, une scène de la construction du polder artificiel au Flevoland l'Est est montrée par une photo documentaire en noir et blanc, c'est le moment où le dernier trou dans la digue soit fermé. Cette photo a été prise en 1956 par Carel Blazer¹⁸¹. En confrontation avec ce segment photographique, une interprétation abstraite du raz-de-marée en mer du Nord en 1953 a été peinte par Karel Appel, *L'histoire du Zélande*¹⁸². Une scène sombre a été représenté en des couleurs vifs, avec une prédominance des couleurs primaires. Une opposition se forme entre les deux segments, entre l'usage des couleurs et le noir et blanc, entre la représentation crédible des faits et une interprétation personnelle d'un événement. Mais surtout, on voit un rapport entre cause et effet, ou plus particulièrement entre le problème et la solution. En effet, K. Appel montre l'évènement désastreux de l'inondation d'une manière expressive et le photographe C. Blazer a pris une photo des mesures et de l'innovation que le peuple néerlandais a effectués afin de conquérir la menace de l'eau.

En fait, les deux segments ensemble font penser à une coupole décorée d'une église baroque, pourtant dans leur singularité les segments présentent plutôt des culs-de-four, justement parce qu'il y a une différence visuelle au niveau stylistique et technique. Alors, c'est le sujet des deux qui les unifie. On pourrait supposer qu'une influence a été prise de l'exposition *Murals by American painters and Photographers* au Moma en 1932. Une similarité évidente est l'aspect monumental des murs. En outre, dans les deux cas une confrontation a été faite entre un mural photographique et un mural peint. Au fait qu'il y a une combinaison entre peinture et photographie on pourrait plutôt parler d'un collage immersif qu'un photomontage.

La confrontation entre la peinture et la photographie représentant une scène maritime est assez intéressant au niveau de la culture visuel des Pays-Bas. En effet, les peintres hollandais

¹⁸⁰ M. F. DUINTJER (et coll.), *Art. Cit.*, p. 22.

¹⁸¹ A. KOCH (et coll.), *Op. Cit.*, p. 131.

¹⁸² *Idem.*, p. 132

du siècle d'or et de l'impressionnisme sont connus pour des paysages et des peintures maritimes. Ainsi, au début de la photographie les photographes représentaient les mêmes scènes que les peintres¹⁸³.

Dans le pavillon du transport on perçoit des blocs suspendus aux pylônes flottants. Sur un des côtés de ces blocs en bois une photographie lié au thème du transport maritime a été imprimé, le reste des surfaces ont été peintes en les couleurs primaires. Il est évident que l'usage des couleurs primaires ainsi pour les blocs fait référence aux tableaux du fameux artiste néerlandais Piet Mondrian. En effet, le peintre est connu pour ses œuvres de l'abstraction géométrique qui se composent de carrés colorés en seulement les couleurs primaires¹⁸⁴.

On remarque que les commissaires du pavillon néerlandais ont au niveau des photomontages opté pour une référence à leur histoire artistique, et plus particulièrement celle de la peinture, afin de présenter l'identité nationale néerlandaise. Déjà par la commande des œuvres aux grands artistes comme G. Rietveld, K. Appel et C. Blazer, mais également par la référence parfois subtile de l'histoire picturale des Pays-Bas, tel que les scènes maritimes du siècle d'or hollandais et la traduction en trois dimensions des œuvres de Piet Mondrian. Ceci se voit également par le choix du thème du pavillon, l'eau est un élément caractéristique de la culture néerlandaise et en plus, elle est une grande source d'inspiration de l'art et du progrès scientifique.

¹⁸³ F. GIERSTBERG, *Art. Cit.*, p. 177.

¹⁸⁴ D. D'ORGEVAL, « Abstraction-Création », dans S. Lemoine (dir.), *L'art moderne et contemporaine. Peinture sculpture photographie graphisme nouveaux médias*, Paris, Larousse, 2006, p. 132.

CONCLUSION

A travers ce travail, il nous est devenu claire que les photomontages immersifs des pavillons portugais, néerlandais et américains représentent tout à fait l'identité nationale du pays. Ceci se manifeste pour chaque pavillon d'une manière différente. Cela renforce l'idée de l'articulation d'une identité nationale car une interprétation de la tradition des photomontages et des expositions photographiques a été fait afin de créer un photomontage qui représente les valeurs du pays.

Les murs et les présentoirs photographiques du pavillon portugais se focalisent dans un premier temps à l'homme qui contribue au fonctionnement et au progrès du pays. Alors, le côté humaniste s'articule surtout au niveau des bénéfices pour la collectivité plutôt que pour l'individu. Nous percevons bien le contexte dictatorial portugais dans l'aménagement des photomontages. Ainsi, une grande importance est donnée aux colonies portugaises et à la civilisation du peuple indigène. Dans ces photomontages représentant le développement social des territoires d'outre-mer, nous avons remarqué que les normes portugaises, comme la religion catholique et l'architecture portugais jouent un rôle principal dans la civilisation mais aussi dans la section du pavillon.

Du côté des États-Unis, c'est l'impression d'innovation et de liberté qui domine. Ceci est montré par des photomontages plus expérimentaux au niveau formel, comme le mural semi-cylindriques mais aussi au niveau du sujet, par la propagande inversée de *La tâche inachevée*. Par le fait que les États-Unis participent à l'Expo 58 dans un objectif de promouvoir les pays européens d'adopter la démocratie, c'est surtout la vie quotidienne qui est montré dans le pavillon.

Finalement, le pavillon des Pays-Bas est entièrement lié à l'eau et à l'innovation que les néerlandais ont pu développer contre la menace de l'eau. Ceci s'articule également des photomontages, chacun de ces structures sont lié à ce thème.

Nous remarquons dans les trois pavillon une grande référence à l'exposition photographique d'E. Steichen, *The Family of Man*. Ceci s'articule par l'usage de la photographie pour son caractère crédible, mais chacun des pavillons souhaite de montrer l'universalité et l'unité de son pays. Cela se montre surtout dans les pays possédant des colonies,

donc le Portugal et les Pays-Bas. En effet, ces deux pays veulent rejeter l'image d'hierarchie entre colons et colonisés par les photomontages immersifs.

Là où les commissaires portugais ont pris une influence directe de l'exposition, les Pays-Bas et les États-Unis ont interprété l'exposition d'E. Steichen et puis ils ont essayé de le dépasser au niveau artistique. Nous pourrions supposer qu'un rendu plus traditionnel est favorisé dans la politique totalitaire portugaise. Tandis que les commissaires de l'exposition des démocratiques prennent plus de liberté pour l'expérimentation. Alors, osons-nous supposer que c'est grâce à la politique démocratique et libérale que les pavillons néerlandais et américain se présentent comme un pays innovateur, montré par des photomontages expérimentaux. Selon nous, il y a une tentative de représenter de l'innovation dans le pavillon portugais. Ceci s'articule par l'usage prédominant de la photographie et du photomontage, en effet ces médiums sont généralement liés à l'innovation. Or, la présence de la photographie dans les expositions universelles est une notion bien établie. Ainsi, le sujet des photomontages ne présente presque pas de nostalgie, ceci montre bien la volonté de s'orienter vers l'avenir du Portugal. La vision de l'innovation est juste dépassée par les pays démocratiques.

Il est évident que l'identité nationale des participants se montre par les sujets des photomontages, par exemple l'eau dans le pavillon des Pays-Bas. Pourtant, le rendu formel présente également des éléments de l'identité nationale. En prenant l'exemple des blocs suspendus d'une pôle horizontales dans le pavillon des Pays-Bas, une référence a été faite au transport maritime des Pays-Bas par le sujet, mais aussi par l'usage des blocs et des couleurs primaires, un des peintres modernistes néerlandais les plus célèbres est honoré, Piet Mondrian. Ainsi, au pavillon américain, l'assemblage des murs photographiques font référence à l'exposition *Murals by American painters and Photographers* au Moma et à l'héritage des panoramas photographiques des États-Unis.

BIBLIOGRAPHIE

ADES D., *Photomontage*, Londres, Thames and Hudson, 1976.

ANDRIESEN J. E., *De economische groei in Nederland. Een terugblik over de jaren 50 en enig perspectief voor de jaren 60*, Amsterdam, Mendes Gans, 1962.

BARTHES R., *Mythologieën*, trad. du français par K. Jongenburger, Utrecht, Uitgeverij Ijzer, 2002.

COMMISSARIAT GENERAL DU GOUVERNEMENT PRES L'EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE BRUXELLES 1958, Brussels Universal and international exhibition 1958, Snoeck – Ducaju & Fils, s.d.

COPPENS M., « De Watersnood van 1953. Nasleep », dans *Roeping, Vol. 29, t. 2*. Tilburg, 1953, p. 1 - 8.

CROWLEY D., « Humanity Rearranged: The Polish and Czechoslovak Pavilions at Expo 58 » dans *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture, Vol 19, t. 1*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 88 – 105.

DEVILLEZ V. (et coll.), *Expo 58. L'art contemporain à l'exposition universelle*, trad. N. Trouveroy et C. Robberechts, catalogue de l'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 mai – 21 septembre 2008, Gand, Editions Snoeck, 2008.

DEVOS R. et DE KOONING M., *Moderne architectuur op expo 58. Voor een humanere wereld*, Bruxelles, Mercator fonds, 2006.

DUINTJER M. F. (et coll.), « De Nederlandse afdeling op de expo '58 te Brussel », dans *Forum maandblad voor architectuur en gebonden kunsten, Vol. 6*, Amsterdam, G. van Saane, 1958.

FUNDACION JUAN MARCH, *Photomontage between the wars (1918 – 1939)*, catalogue de l'exposition, Palma de Mallorca, Fundacion Juan March, 13 juin – 8 septembre 2012, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2012.

GIERSTBERG F., « The History of Dutch Photography » dans Central European House of Photography, *The History of European Photography. 1900 – 1938, Vol. 1*, Bratislava, Central European House of Photography, 2010, p. 174 – 203.

HIRAUX F., « Le XIXe et le XXe siècle », dans A. d’Haenens et F. Hiraux, *L’Europe aujourd’hui. Les hommes, leur pays, leur culture. Le Portugal*, Bruxelles, Editions Artis-Historia, 1988, p. 115 - 122.

JANCLAES Y., *l’expo ’58 et la guerre froide. Approche analytique et synthétique de la présence américano-soviétique à l’Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958*, mémoire de licence présenté à L’Université Catholique de Louvain, faculté des arts, philosophie et lettres (M. Dumoulin, promoteur), 1993.

KINT J., *expo 58. Als belichaming van het humanistisch modernisme*, rotterdam, uitgeverij 010, 2001.

KOCH A.(et coll.), *Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58*, catalogue d’exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008.

KREMER-MARIETTI A., *Que sais-je ?, Vol. 2034. Le positivisme*, 1^{er} édition, Paris, Presse Universitaires de France, 1982.

KULIC, V. « An Avant-Garde Architecture for an Avant-Garde Socialism : Yugoslavia at EXPO ’58, dans *Journal of Contemporary History, Vol. 47, t. 1*, Londres, Sage Publications, 2012, p. 161 – 184.

LEMOG L. A., « Circarama. Pavillon des Etats-Unis. Expo 58 ... and its ancestor », *Laurent Antoine LeMog*, 27 septembre 2011, [<https://lemog3d.blogspot.com/2011/09/circarama-pavillon-des-etats-unis.html>], (4/08/2021).

LESAGE, A. *Expo ’58. Het wonderlijke feest van de fifties*, Anvers, De Standaard Uitgeverij, 2008.

LIONNI A., « Leo Lionni’s ‘Unfinished Business’ », *Publishers Weekly*, 28 septembre 2018, [<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/74918-leo-lionni-s-unfinished-business.html>], (4/08/2021).

LOUIS S.-E., « Olivier Lugon. Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision », dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, vol. 70*, Lausanne, l'Âge d'homme, 2013, p. 204 – 209.

LUGON O., « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans O. Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie. Cinéma. Télévision*, Paris, l'Âge d'Homme, 2012. (Université de Lausanne).

MARIEN M. W., *Photography : A Cultural History*, 4^e édition, Londres, Laurence King Publishing, 2014.

MARTINS S. S., « Circulating pictures : photography and exhibition in the Portuguese Pavilion at Expo 58 », dans *Visual Studies, Vol. 34, t. 4*, 2019, p. 364 - 387.

MOLELLA A. P., KNOWELS G. S., *World's Fairs in the Cold War. Science, Technology, and the Culture of Progress*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2019.

MURACCIOLE M. et YOUNG B. J., « Editors' introduction : Allan Sekula and the Traffic in Photographs », dans *Grey Room*, t. 55, The MIT Press, 2014, p. 6 - 15.

OFFICE OF THE UNITED STATES COMMISSIONER GENERAL, *This is America. official United States guide book Brussels World Fair 1958*, New York, Manhattan publishing company, 1958.

PARR M. et BADGER G., *Le Livre de photographies : une histoire, vol. 1*, Paris, Phaidon, 2005.

PARR M. et BADGER G., *Le Livre de photographies : une histoire, vol. 3*, Paris, Phaidon, 2014.

PEROUSE DE MONTCLOS J. M., *Architecture. Méthode et vocabulaire, 4^e édition*, Paris, Éditions du patrimoine, 2002.

PINOT DE VILLECHENON F., *Que sais-je ?, Vol. 2659. Les expositions universelles*, 1^{er} édition, Paris, Presse Universitaires de France, 1992.

PLUVINAGE G.(dir.), *Expo 58. Tussen droom & werkelijkheid*, Tielt, Lannoo, 2008. (Bruxelles, archief van de Stad Brussel et Rijksarchief in België)

REID S. E., « Cold War Cultural Transactions : Designing the USSR for the West at Brussels Expo '58 » dans *Design and Culture, Vol. 9, t. 2*, Abingdon, Taylor & Francis Group, 2017, p. 123 – 145.

RIO VASQUEZ A. S. et BLANCO AGÜEIRA S., *Visualizing Portugal : Pedro Cid's Pavilion at the 1958 Brussels World Fair through Photography*, acte de colloque, Photography & Modern Architecture Conference Proceedings, Porto, Avril 22 – 24 2015, Porto, 2015.

SANDBRUG C., *The family of man. The greatest photographic exhibition of all time. 503 pictures from 68 countries*, New York, Maco Magazine corporation, 1955, (Museum of Modern Art, New York).

SEKULA A., « Photography and the Limits of National Identity », dans *Grey Room, t. 55*, The MIT Press, 2014, p. 28 – 33.

SEKULA A., *écrits sur la photographie, trad. par M. Marucciole*, Paris, école nationale supérieur des beaux-arts, 2013.

SONTAG S., *la photographie. Essai, trad. de l'anglais par G.-H. Durand et G. Durand*, Fiction & Cie, Paris, 1979.

TAMARES E., « The History of Portuguese Photography », dans Central European House of Photography, *The History of European Photography. 1900 – 1938, Vol. 2*, Bratislava, Central European House of Photography, 2010, p. 482 – 495

TEITELBAUM M., *Montage and Modern Life. 1919 – 1942*, catalogue d'exposition, Boston, The Institute of Contemporary Art, 7 Avril – 7 June 1992, Massachusetts, The MIT Press, 1992.

TISON-BRAUN M. et CAWS M. A., « Humanism and Modern Times », in Dalhousie French Studies, Vol. 39, Halifax, Dalhousie University, 1997, p. 3 – 17.

TRIBOT P. J., *Bruxelles 58 année-lumière*, Bruxelles, CFC-éditions, 2012.

VALCKE J., *Static Films and Moving Pictures. Montage in Avant-Garde Photography and Film*, thèse de doctorat en Histoire de l'art présentée à l'University of Edinburgh, (M. Beugnet, promotrice), 2008.

WATERBOUWKUNDIG LABORATORIUM, *Golfgoot*, s.d., [<https://www.watlab.be/nl/golfgoot>], (6/08/2020).

WOLF E., *Aleksandr Zhitomirsky : Photomontage as a weapon of World War II and the Cold War*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2016, p. 12.

ANNEXES

Annexe 1

« La place et le rôle de l'homme dans la nature sont désormais évident. Aucun animal ne peut désormais espérer de contester sa position dominante. Seul l'homme est capable d'évoquer du véritable progrès, d'un nouvel accomplissement évolutionnaire. Lui et lui seul est désormais responsable pour l'avenir de cette planète et ses habitants. Dans lui, l'évolution devient enfin consciente de lui-même ; son esprit est l'organisme par laquelle l'évolution peut atteindre un nouveau degré de succès. Le destin de l'homme, nous le percevons désormais, est d'être l'agent de l'évolution de la terre, de réaliser des possibilités plus riches et plus vaste pour le processus évolutionnaire et d'obtenir un plus grand respect pour un plus grand nombre d'Hommes¹⁸⁵. »

¹⁸⁵ Traduction à partir de la citation dans J. KINT, *expo 58. Als belichaming van het humanistisch modernisme*, rotterdam, uitgeverij 010, 2001, p. 88.

Annexe 2

« Du long perspective, tant l'art que la science pourraient être considéré comme progressifs, mais d'une différente manière. Là où l'art augmente la richesse qualitative et la variété émotionnelle de l'expérience humaine, la science renforce le volume et la profondeur de la connaissance, son efficacité opératoire et son organisation meilleure, et elle agrandit la zone et la compréhension de l'Homme. ¹⁸⁶»

¹⁸⁶ Traduction à partir de la citation dans J. KINT, *expo 58. Als belichaming van het humanistisch modernisme*, rotterdam, uitgeverij 010, 2001, p. 231.

Annexe 3

« Il faut que sommes l'expression des forces créatives, l'instrument des besoins de notre époque et sa masse, et on nie toute lien avec les trafiquants et les universitaires de l'avenir. L'adhérence à la révolution, vers la nouvelle communauté n'est pas seulement une croyance ; nous avons véritablement entrepris ce qu'on considère notre tâche : la collaboration à la construction d'une nouvel communauté humaine, une communauté des travailleurs »¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Traduction à partir de la citation dans J. VALCKE, *Static Films and Moving Pictures. Montage in Avant-Garde Photography and Film*, thèse de doctorat en Histoire de l'art présentée à l'University of Edinburgh, (M. Beugnet, promotrice), 2008, p. 23.

Annexe 4

« Le photomontage, comme la nouvelle technique de l'art plastique, est étroitement lié au développement de la culture industrielle et le média de masse... Il surgit un besoin d'un art fort qui par sa technique atteint les standards de l'industrie socialiste. Le photomontage a montré d'être ce type d'art. »¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Traduction à partir de la citation dans D. ADES, *Photomontage*, Londres, Thames and Hudson, 1976, p.15.

TABLE ET SOURCES DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. Hannah Höch, <i>Die starcken Männer</i> , 1931. Photomontage avec du gouache sur papier, 24,5 x 13,5 cm. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen. VALCKE J., <i>Static Films and Moving Pictures. Montage in Avant-Garde Photography and Film</i> , thèse de doctorat en Histoire de l'art présentée à l'University of Edinburgh, (M. Beugnet, promotrice), 2008, p. 61.....	66
Fig. 2. John Heartfield, <i>Adolf le surhomme: il avale de l'or et recrache des insanités</i> , 1932. Photomontage. Berlin, Photo Akademie der DDR. VALCKE J., <i>Op. Cit.</i> , p. 70.....	67
Fig. 3. Gustav Klutsis, <i>Realnost' nashei programmy. Eto – zhivye liudu, eto my s vami</i> , 1931. Photocollage, procédé gélatino-argentique, gouache et crayon, 25,4 x 35,6 cm. New York. Collection Merrill C. Berman. FUNDACION JUAN MARCH, <i>Photomontage between the wars (1918 – 1939)</i> , catalogue de l'exposition, Palma de Mallorca, Fundacion Juan March, 13 juin – 8 septembre 2012, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2012, p. 64.	68
Fig. 4. Margaret Bourke-White, <i>Photomural dans le foyer des studios NBC</i> , 1933. Photomontage. New York, Radio City, Rca Building. LUGON O., « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans O. Lugon (dir.), <i>Exposition et médias. Photographie. Cinéma. Télévision</i> , Paris, l'Âge d'Homme, 2012, p. 91. (Université de Lausanne).....	69
Fig. 5. Stuttgart, <i>Film und Foto. Section des oeuvres plastiques de Moholy-Nagy</i> , 1929. FUNDACION JUAN MARCH, <i>Photomontage between the wars (1918 – 1939)</i> , catalogue de l'exposition, Palma de Mallorca, Fundacion Juan March, 13 juin – 8 septembre 2012, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2012, p. 15.....	69
Fig. 6. El Lissitzky et Sergei Senkin, <i>frise photographique</i> , 1928. Cologne, la Pressa. Pavillon de l'URSS. LUGON O., « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans O. Lugon (dir.), <i>Exposition et médias. Photographie. Cinéma. Télévision</i> , Paris, l'Âge d'Homme, 2012. P. 110, (Université de Lausanne).	70
Fig. 7. Bernice Abbott, <i>New York</i> , 1932. Photomontage, Deutsche bank. S. STEIN, « Good fences make good neighbors », dans M. Teitelbaum, <i>Montage and Modern Life. 1919 – 1942</i> , catalogue d'exposition, Boston, The Institute of Contemporary Art, 7 Avril – 7 June 1992, Massachusetts, The MIT Press, 1992, p. 144.	70
Fig. 8. New York, <i>The Family of Man</i> par Edward Steichen, <i>Vue à la première sale</i> . 1955. Éta ten 1955, cliché d'E. Stoller. MOMA, <i>The Family of man</i> , s.d., [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?], (14/08/2021).....	71
Fig. 9. R. De Rouck, <i>Plan de l'exposition de Bruxelles 1958</i> , 1957. Possession A. Clerix.....	72
Fig. 10. <i>Exposition universelle et international de Bruxelles 1958, Plan officiel. Plan general.</i>	73
Fig. 11. <i>Exposition universelle et international de Bruxelles 1958, Plan officiel. Unité 11.</i> ...	73
Fig. 12. Bruxelles, <i>Pavillon du Portugal</i> par Pedro Cid, 1958, façade sud-ouest. État en 1958, Cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., « Circulating pictures : photography and exhibition in the Portuguese Pavilion at Expo 58 », dans <i>Visual Studies, Vol. 34, t. 4</i> , 2019, p. 371.....	74
Fig. 13. Bruxelles, <i>Pavillon du Portugal</i> par Pedro Cid, 1958, façade sud-ouest. État en 1958, Cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., <i>Art. Cit.</i> , p. 372.....	75
Fig. 14. <i>Diagramme expliquant les sujets de chaque section du pavillon</i> , 1955. MARTINS S. S., <i>Art. Cit.</i> , p. 381.....	76
Fig. 15. Bruxelles, <i>Pavillon du Portugal</i> par Pedro Cid, 1958, vue de l'intérieur de la mezzanine au rez-de-chaussée. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. Bibliotheca de Arte Gulbekian.....	77
Fig. 16. Bruxelles, <i>Pavillon du Portugal</i> par Pedro Cid, 1958, vue sur la section de l'industrie chimique. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. Bibliotheca de Arte Gulbekian.....	77

Fig. 17. Bruxelles, Pavillon du Portugal par Pedro Cid, 1958, la section de l'industrie chimique. Pôle à haute tension. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., Art. Cit., p. 379.....	78
Fig. 18. Bruxelles, Pavillon du Portugal par Pedro Cid, 1958, la section des produits forestiers. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., Art. Cit., p. 378.....	79
Fig. 19. Bruxelles, Pavillon du Portugal par Pedro Cid, 1958, la section des produits forestiers. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., Art. Cit., p. 378.....	80
Fig. 20. Lausanne, Foire international de Lausanne, 1957, la section des produits forestiers. Etat en 1957, cliché de M. Novais. Bibliotheca de Arte Gulbekian.	81
Fig. 21. Bruxelles, Pavillon du Portugal par Pedro Cid, 1958, la section de la richesse matériel du nation portugais. Mural du peuple portugais. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., Art. Cit., p. 375.....	82
Fig. 22. Bruxelles, Pavillon du Portugal par Pedro Cid, 1958, la section de l'action portugaise dans les territoires d'outre-mer. Le panneau du peuple indigène. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., Art. Cit., p. 383.....	83
Fig. 23. Bruxelles, Pavillon du Portugal par Pedro Cid, 1958, la section de l'action portugaise dans les territoires d'outre-mer. Triptyque photographique. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., Art. Cit., p. 383.....	84
Fig. 24. Exposition universelle et international de Bruxelles 1958, Plan officiel. Unité 10. ...	84
Fig. 25. Exposition universelle et international de Bruxelles 1958, <i>plan de l'intérieur du pavillon des Etats-Unis</i> . LEMOG L. A., « Circarama. Pavillon des Etats-Unis. Expo 58 ... and its ancestor », <i>Laurent Antoine LeMog</i> , 27 septembre 2011, [https://lemog3d.blogspot.com/2011/09/circarama-pavillon-des-etats-unis.html], (4/08/2021).	85
Fig. 26. Bruxelles, pavillon des Etats-Unis par E. D. Stone, 1958. Etat en juillet 1958, cliché de W. Hagens.	86
Fig. 27. The New York Skyscraper, 1958; photographie sur bois, OFFICE OF THE UNITED STATES COMMISSIONER GENERAL, This is America. official United States guide book Brussels World Fair 1958, New York, Manhattan publishing company, 1958, p. 32.	87
Fig. 28. The New York Skyscraper, 1958; photographie sur bois, OFFICE OF THE UNITED STATES COMMISSIONER GENERAL, This is America. official United States guide book Brussels World Fair 1958, New York, Manhattan publishing company, 1958, p. 32.	88
Fig. 29. Leo Lionni, La tâche inachevé, 1958, construction en aluminium. JANCLAES Y., <i>l'expo '58 et la guerre froide. Approche analytique et synthétique de la présence américano-soviétique à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958</i> , mémoire de licence présenté à L'Université Catholique de Louvain, faculté des arts, philosophie et lettres (M. Dumoulin, promoteur), 1993.	89
Fig. 30. Leo Lionni, La tâche inachevé, 1958, construction en aluminium. LIONNI A., « Leo Lionni's 'Unfinished Business' », <i>Publishers Weekly</i> , 28 septembre 2018, [https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/74918-leo-lionni-s-unfinished-business.html], (4/08/2021).	89
Fig. 31. Photographie des enfants mixed jouant. LIONNI A., « Leo Lionni's 'Unfinished Business' », <i>Publishers Weekly</i> , 28 septembre 2018, [https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/74918-leo-lionni-s-unfinished-business.html], (4/08/2021).	90
Fig. 32. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, <i>Plan du pavillon des Pays-Bas</i> . KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 42.	90

Fig. 33. S. Aardewerk, <i>salle du royaume des Pays-Bas</i> , 1958. KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 44.....	91
Fig. 34. Aardewerk, <i>Salle du royaume des Pays-Bas. Vue sur le pont de la collaboration</i> , 1958. KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 45.	92
Fig. 35. Bruxelles, <i>Pavillon des Pays-Bas. Coupole par J. B. Bakema</i> , 1958. . KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 43.	93
Fig. 36. Bruxelles, <i>Pavillon des Pays-Bas. Vue de l'intérieur de la coupole par J. B. Bakema</i> , 1958. . KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 135.	94
Fig. 37. Bruxelles, <i>Pavillon des Pays-Bas. Vue de l'intérieur de la coupole par J. B. Bakema</i> , 1958. . KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 134.	95
Fig. 38.K. Appel, <i>l'histoire de la Zélande</i> , 1958. Peinture sur béton. KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 137 - 138.	96
Fig. 39. Bruxelles, <i>Pavillon des Pays-Bas. Vue de sur la section du transport par G. Rietveld</i> , 1958. . KOCH A.(et coll.), <i>Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58</i> , catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 46.	97

ILLUSTRATIONS



Fig. 1. Hannah Höch, *Die starcken Männer*, 1931. Photomontage avec du gouache sur papier, 24,5 x 13,5 cm. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen. VALCKE J., *Static Films and Moving Pictures. Montage in Avant-Garde Photography and Film*, thèse de doctorat en Histoire de l'art présentée à l'University of Edinburgh, (M. Beugnet, promotrice), 2008, p. 61..



HITLER, DER UBERMENSCH: Schluckt Gold und redet Blech
Fig. 2. John Heartfield, *Adolf le surhomme: il avale de l'or et recrache des insanités*, 1932. Photomontage. Berlin, Photo Akademie der DDR. VALCKE J., *Op. Cit.*, p. 70.



Fig. 3. Gustav Klutsis, *Realnost' nashei programmy. Eto – zhivye liudu, eto my s vami*, 1931. Photocollage, procédé gélantino-argentique, gouache et crayon, 25,4 x 35,6 cm. New York. Collection Merrill C. Berman. FUNDACION JUAN MARCH, *Photomontage between the wars (1918 – 1939)*, catalogue de l'exposition, Palma de Mallorca, Fundacion Juan March, 13 juin – 8 septembre 2012, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2012, p. 64.



Fig. 4. Margaret Bourke-White, *Photomural dans le foyer des studios NBC*, 1933. Photomontage. New York, Radio City, Rca Building. LUGON O., « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans O. Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie. Cinéma. Télévision*, Paris, l'Âge d'Homme, 2012, p. 91. (Université de Lausanne).

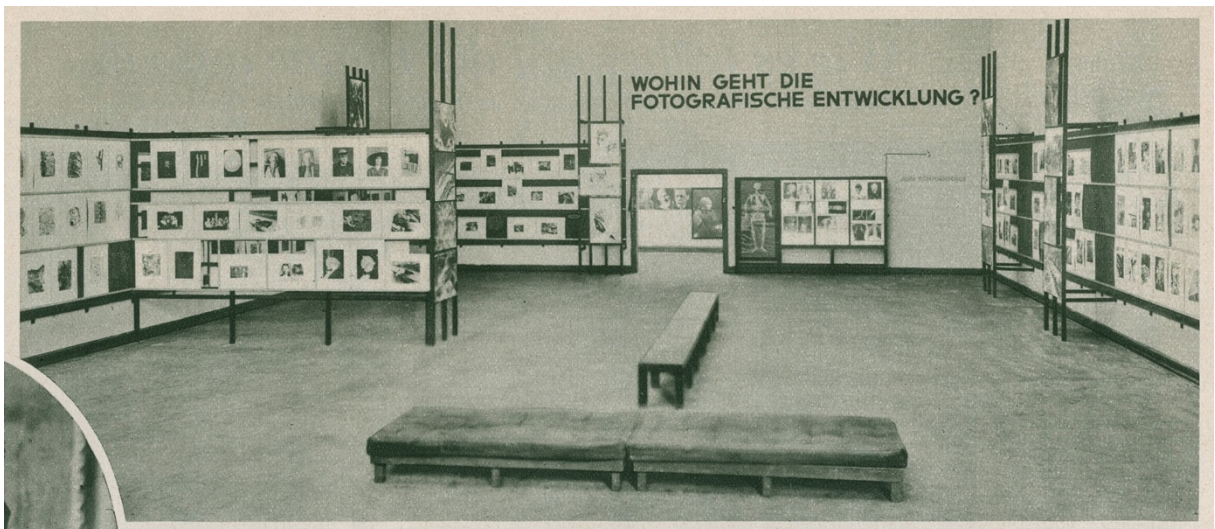


Fig. 5. Stuttgart, *Film und Foto. Section des oeuvres plastiques de Moholy-Nagy*, 1929. FUNDACION JUAN MARCH, *Photomontage between the wars (1918 – 1939)*, catalogue de l'exposition, Palma de Mallorca, Fundacion Juan March, 13 juin – 8 septembre 2012, Ottawa, Carleton University Art Gallery, 2012, p. 15.



Fig. 6. El Lissitzky et Sergei Senkin, *frise photographique*, 1928. Cologne, la Pressa. Pavillon de l'URSS. LUGON O., « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans O. Lugon (dir.), *Exposition et médias. Photographie. Cinéma. Télévision*, Paris, l'Âge d'Homme, 2012. P. 110, (Université de Lausanne).



Fig. 7. Bernice Abbott, *New York*, 1932. Photomontage, Deutsche bank. S. STEIN, « Good fences make good neighbors », dans M. Teitelbaum, *Montage and Modern Life. 1919 – 1942*, catalogue d'exposition, Boston, The Institute of Contemporary Art, 7 Avril – 7 June 1992, Masschusetts, The MIT Press, 1992, p. 144.



Fig. 8. New York, *The Family of Man* par Edward Steichen, Vue à la première sale. 1955. Eta ten 1955, cliché d'E. Stoller. MOMA, *The Family of man*, s.d., [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429?>], (14/08/2021).

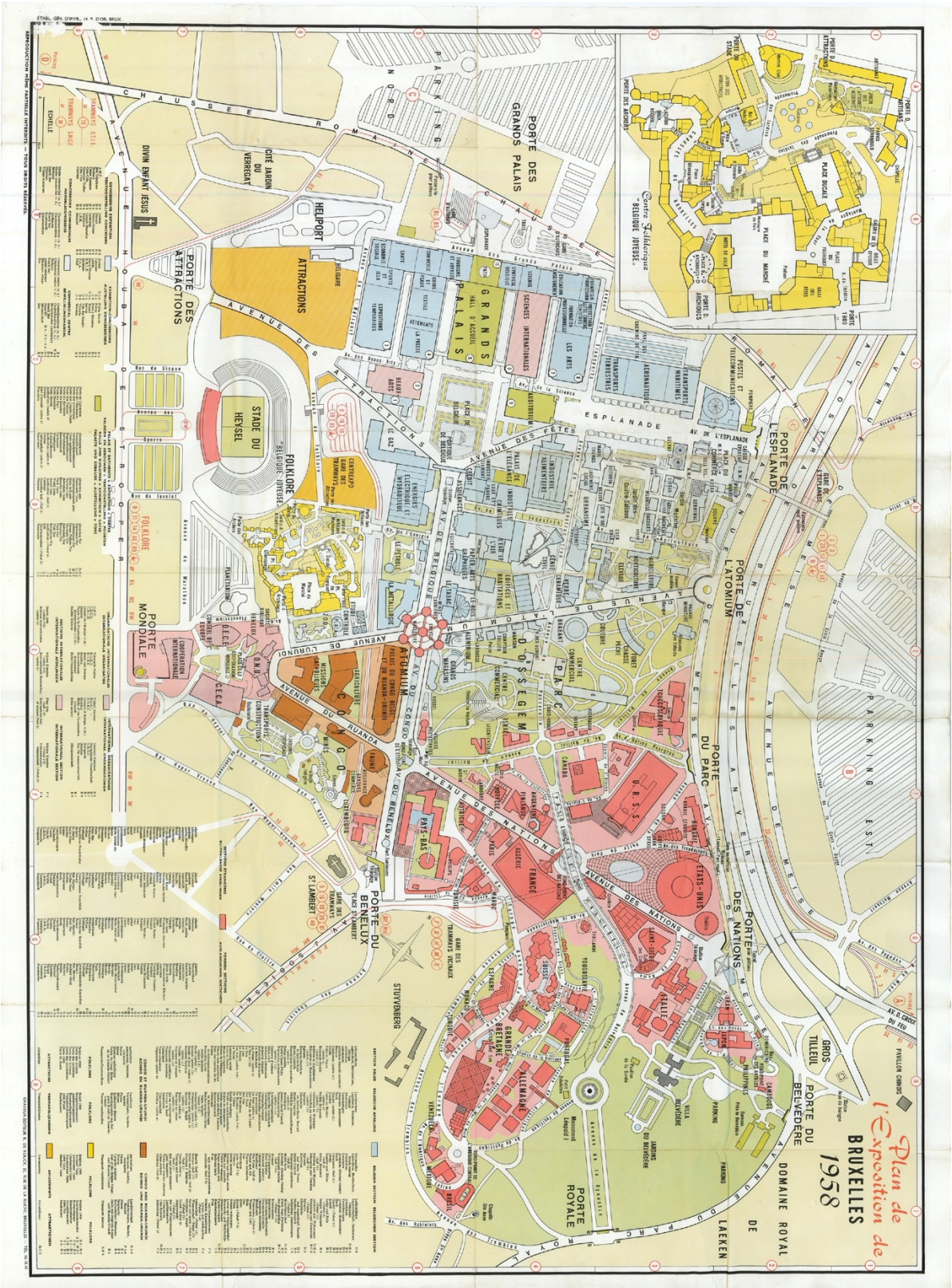


Fig. 9. R. De Rouck, *Plan de l'exposition de Bruxelles 1958*, 1957. Possession A. Clerix.

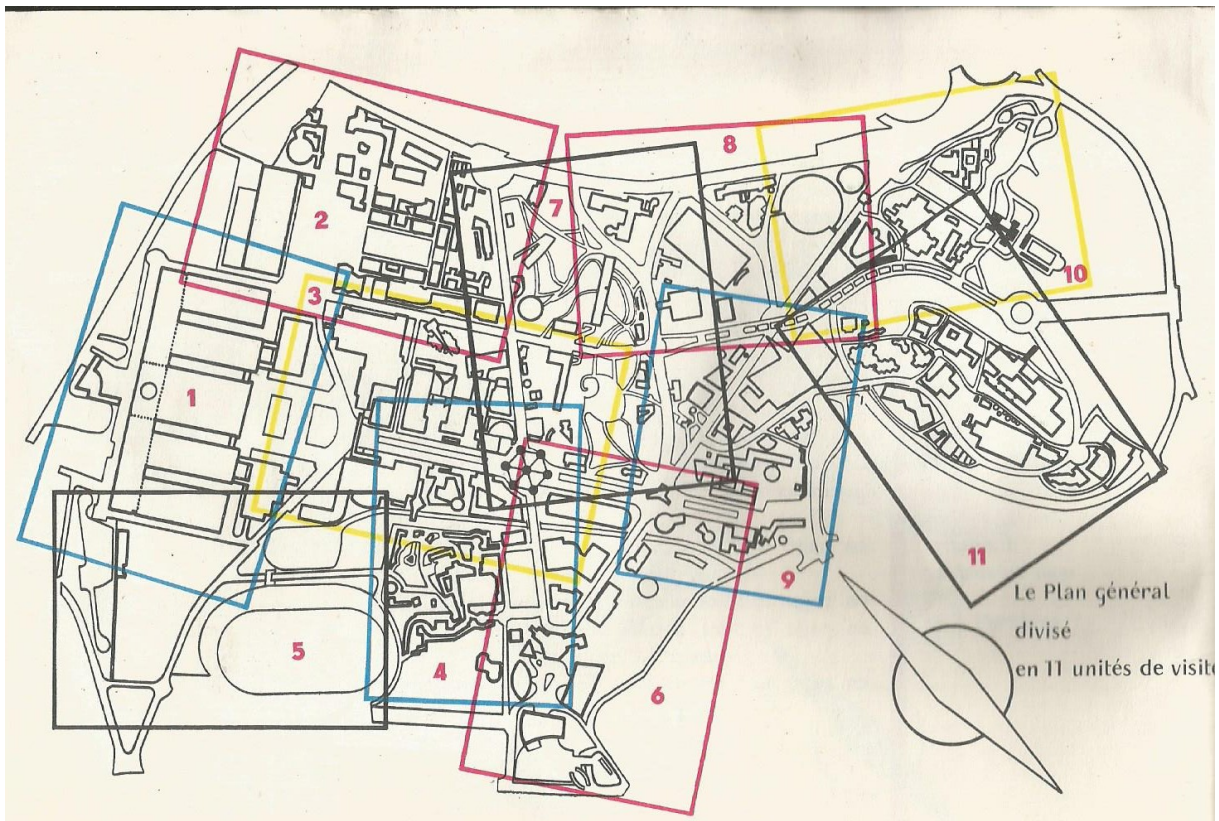


Fig. 10. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, Plan officiel. *Plan general.*

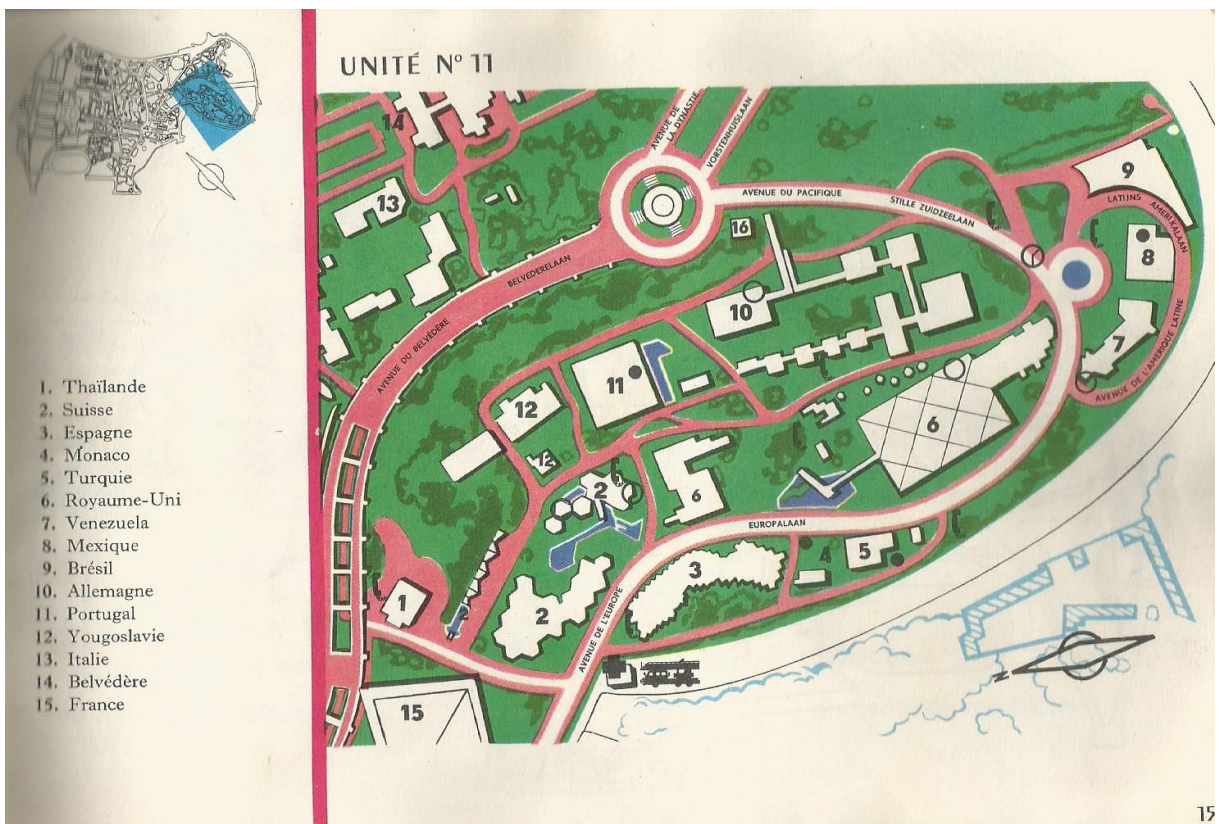


Fig. 11. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, Plan officiel. *Unité 11.*



Fig. 12. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, façade sud-ouest. État en 1958, Cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., « Circulating pictures : photography and exhibition in the Portuguese Pavilion at Expo 58 », dans *Visual Studies*, Vol. 34, t. 4, 2019, p. 371.



Fig. 13. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, façade sud-ouest. État en 1958, Cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 372.

ESQUEMA DE DISTRIBUIÇÃO

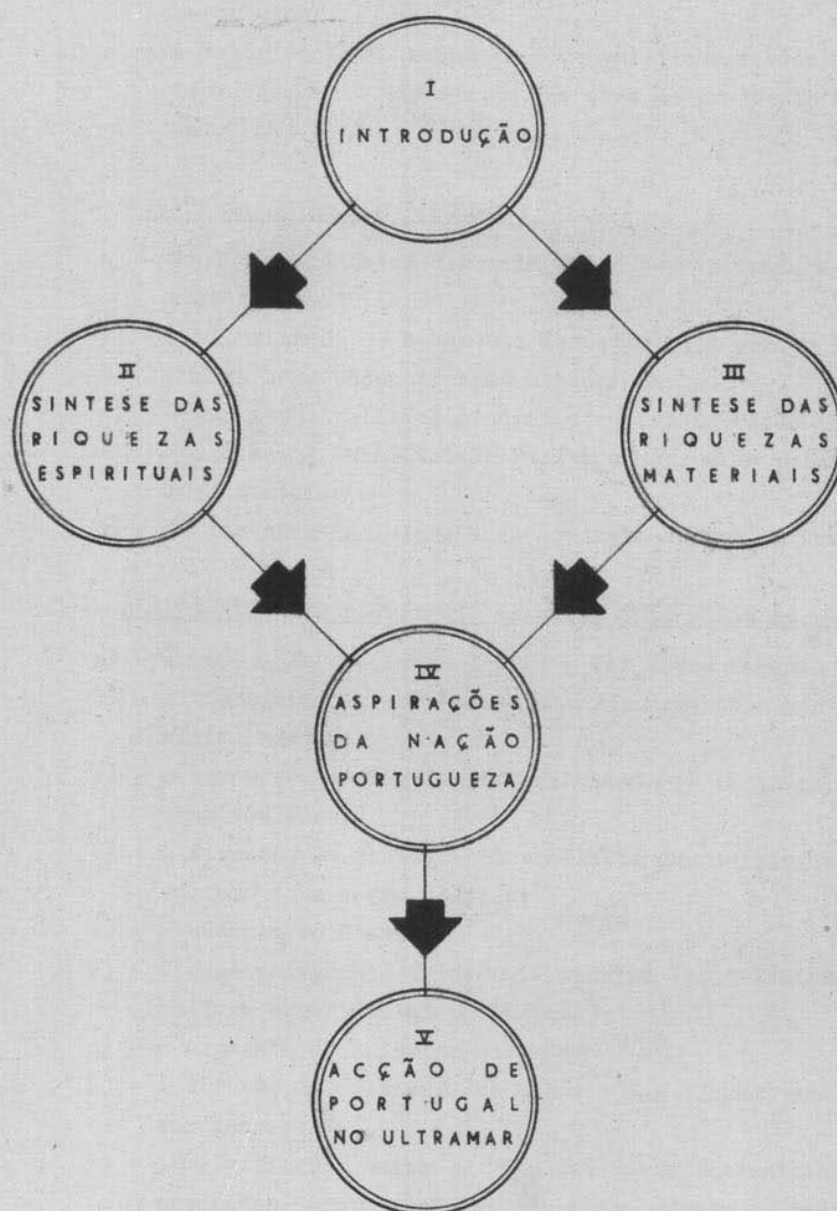


Fig. 14. Diagramme expliquant les sujets de chaque section du pavillon, 1955. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 381



Fig. 15. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, vue de l'intérieur de la mezzanine au rez-de-chaussée. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. Bibliotheca de Arte Gulbekian.



Fig. 16. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, vue sur la section de l'industrie chimique. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. Bibliotheca de Arte Gulbekian.



Fig. 17. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, la section de l'industrie chimique. Pôle à haute tension. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 379.



Fig. 18. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, la section des produits forestiers. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 378.



Fig. 19. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, la section des produits forestiers. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 378.



Fig. 20. Lausanne, *Foire internationale de Lausanne*, 1957, la section des produits forestiers. Etat en 1957, cliché de M. Novais. Bibliotheca de Arte Gulbekian.



Fig. 21. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, la section de la richesse matériel du nation portugais. Mural du peuple portugais. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 375.



Fig. 22. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, la section de l'action portugaise dans les territoires d'outre-mer. Le panneau du peuple indigène. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 383.



Fig. 23. Bruxelles, *Pavillon du Portugal* par Pedro Cid, 1958, la section de l'action portugaise dans les territoires d'outre-mer. Triptyque photographique. État en 1958, cliché d'Horacio Novais. MARTINS S. S., *Art. Cit.*, p. 383.

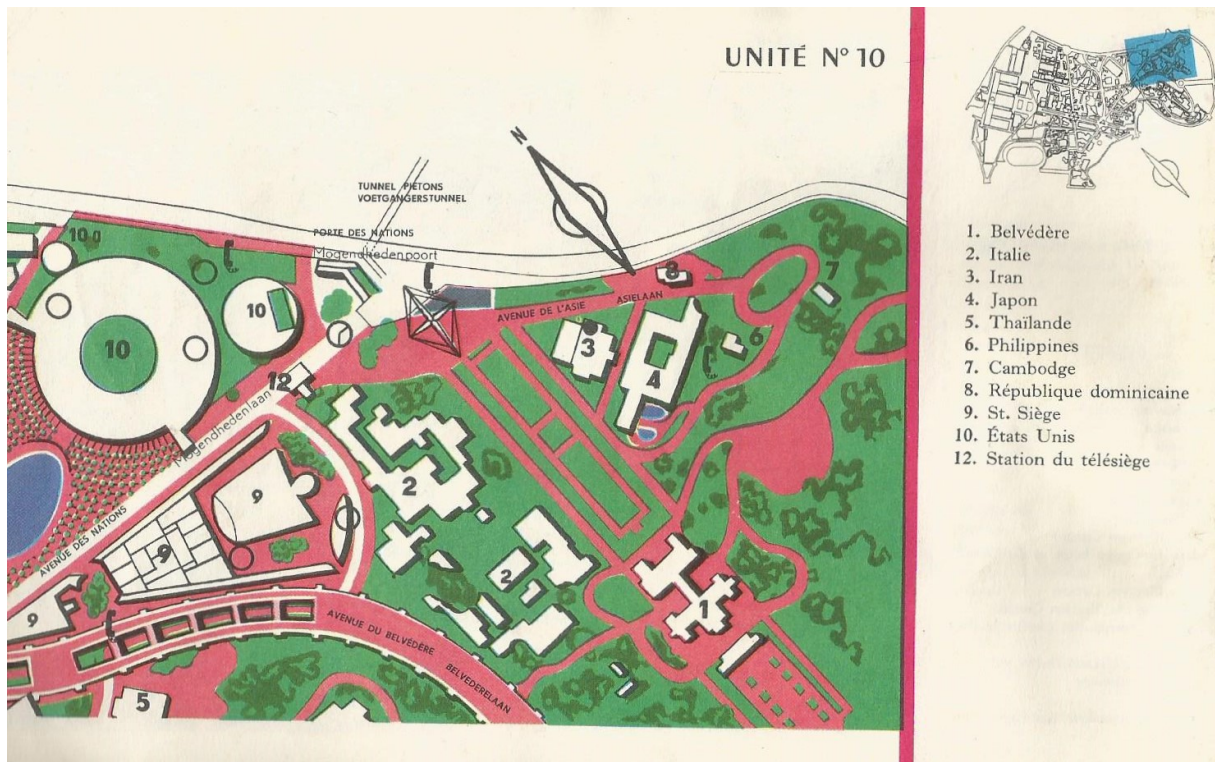


Fig. 24. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, Plan officiel. *Unité 10*.

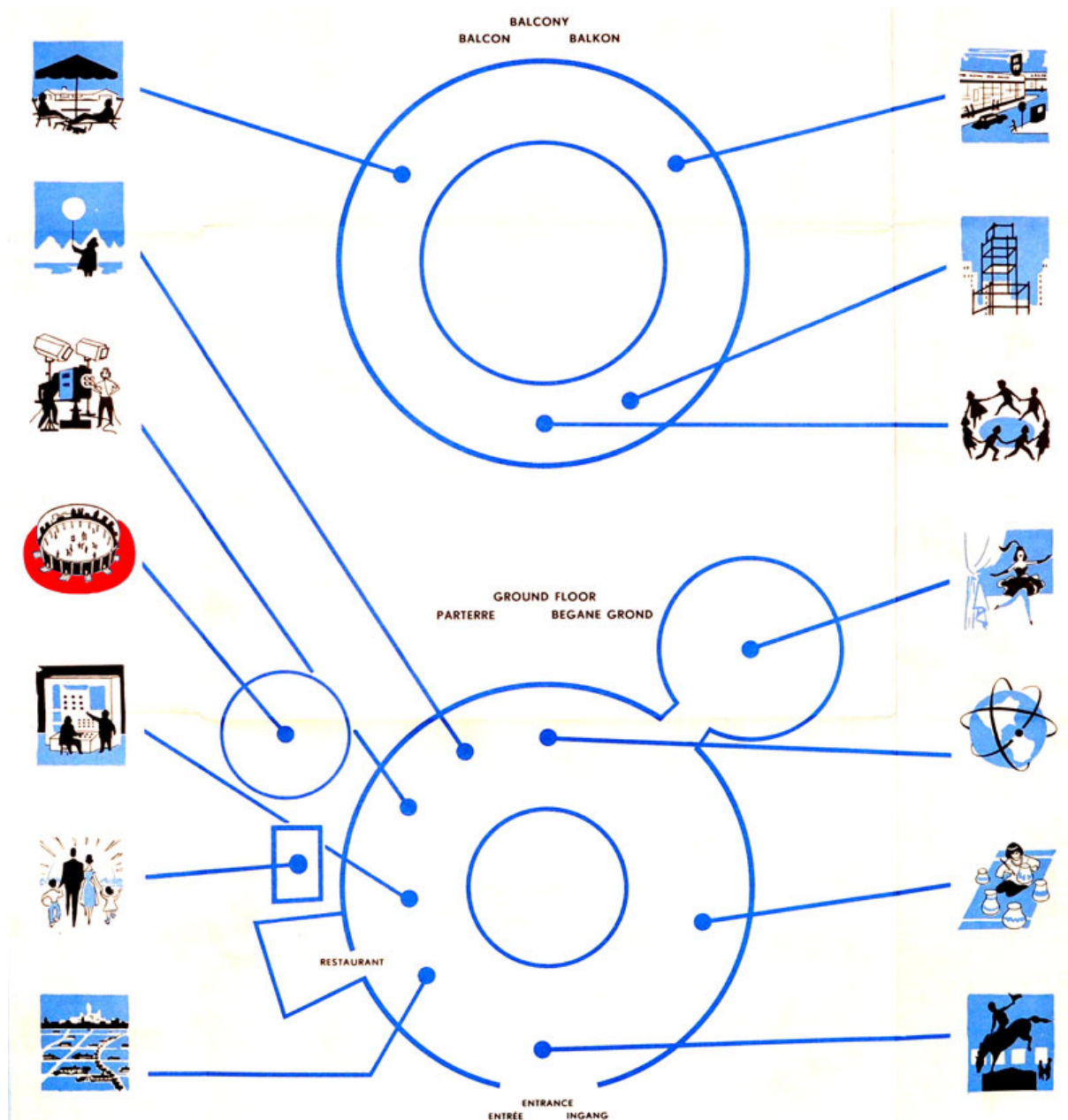


Fig. 25. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, *plan de l'intérieur du pavillon des Etats-Unis*. LEMOG L. A., « Circarama. Pavillon des Etats-Unis. Expo 58 ... and its ancestor », *Laurent Antoine LeMog*, 27 septembre 2011, [<https://lemog3d.blogspot.com/2011/09/circarama-pavillon-des-etats-unis.html>], (4/08/2021).



Fig. 26. Bruxelles, *pavillon des Etats-Unis* par E. D. Stone, 1958. Etat en juillet 1958, cliché de W. Hagens.

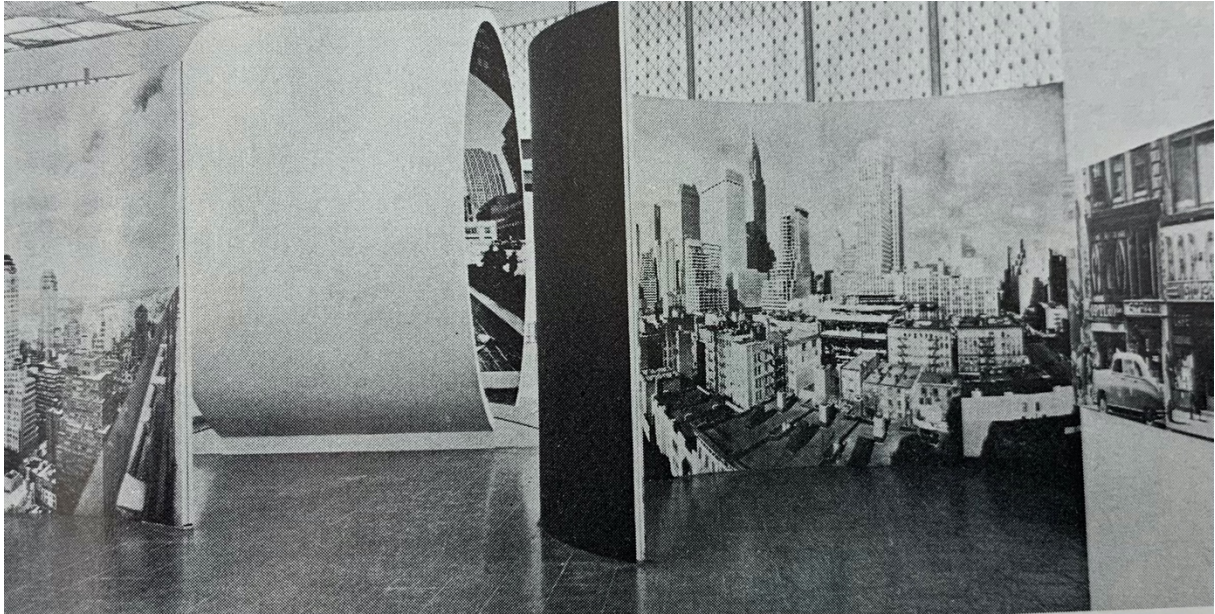


Fig. 27. *The New York Skyscraper*, 1958; photographie sur bois, OFFICE OF THE UNITED STATES COMMISSIONER GENERAL, *This is America*. official United States guide book Brussels World Fair 1958, New York, Manhattan publishing company, 1958, p. 32.



Fig. 28. *The New York Skyscraper*, 1958; photographie sur bois, OFFICE OF THE UNITED STATES COMMISSIONER GENERAL, *This is America*. official United States guide book Brussels World Fair 1958, New York, Manhattan publishing company, 1958, p. 32.

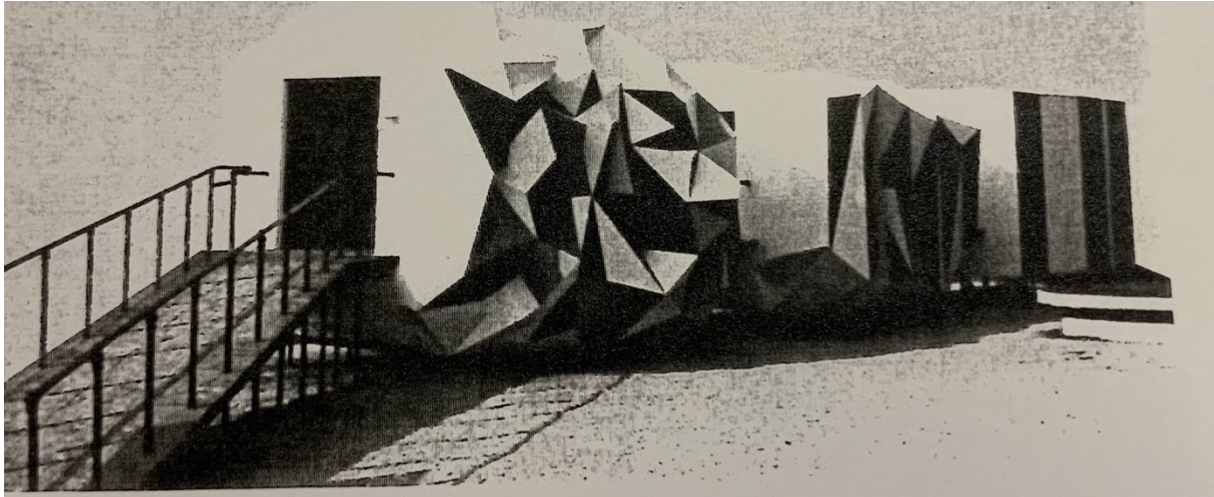


Fig. 29. Leo Lionni, La tâche inachevée, 1958, construction en aluminium. JANCLAES Y., *l'expo '58 et la guerre froide. Approche analytique et synthétique de la présence américano-soviétique à l'Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958*, mémoire de licence présenté à L'Université Catholique de Louvain, faculté des arts, philosophie et lettres (M. Dumoulin, promoteur), 1993.



Fig. 30. Leo Lionni, La tâche inachevée, 1958, construction en aluminium. LIONNI A., « Leo Lionni's 'Unfinished Business' », *Publishers Weekly*, 28 septembre 2018, [<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/74918-leo-lionni-s-unfinished-business.html>], (4/08/2021).



Fig. 31. Photographie des enfants mixed jouant. LIONNI A., « Leo Lionni's 'Unfinished Business' », *Publishers Weekly*, 28 septembre 2018, [<https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/74918-leo-lionni-s-unfinished-business.html>], (4/08/2021).

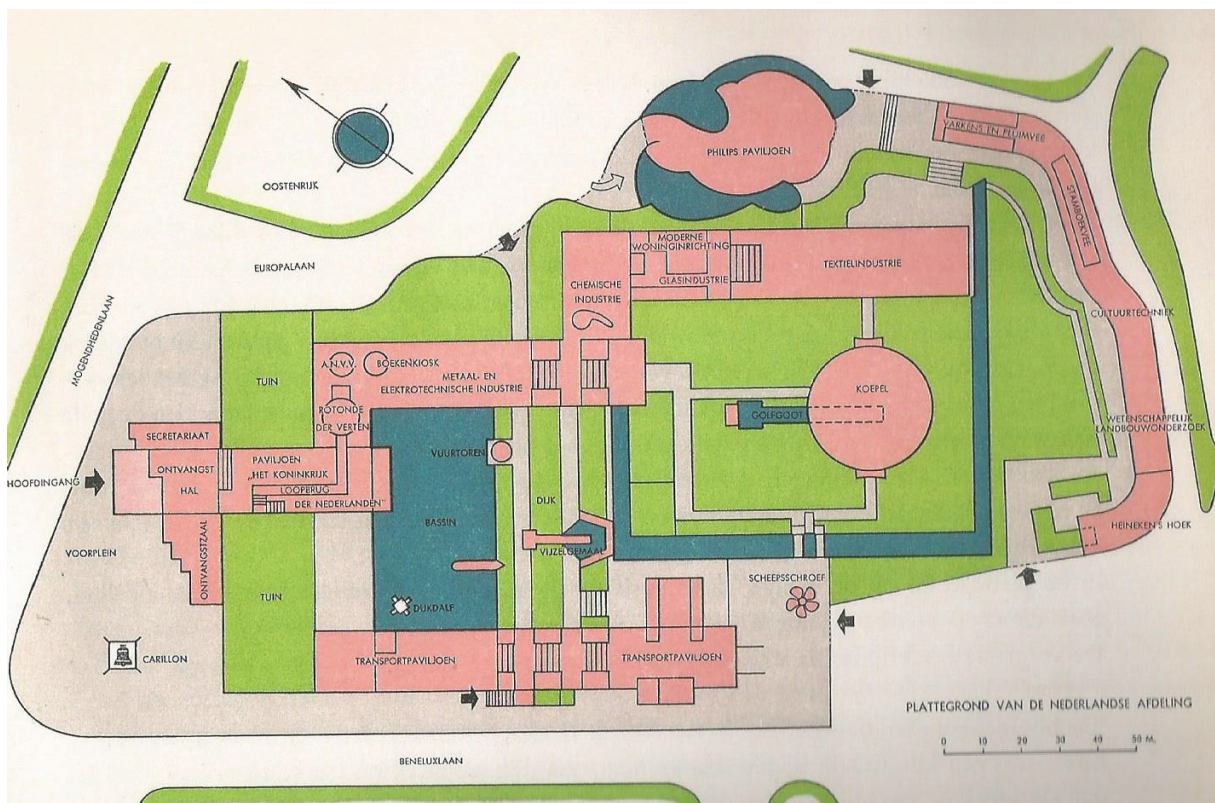


Fig. 32. Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958, *Plan du pavillon des Pays-Bas*. KOCH A.(et coll.), *Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58*, catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 42.

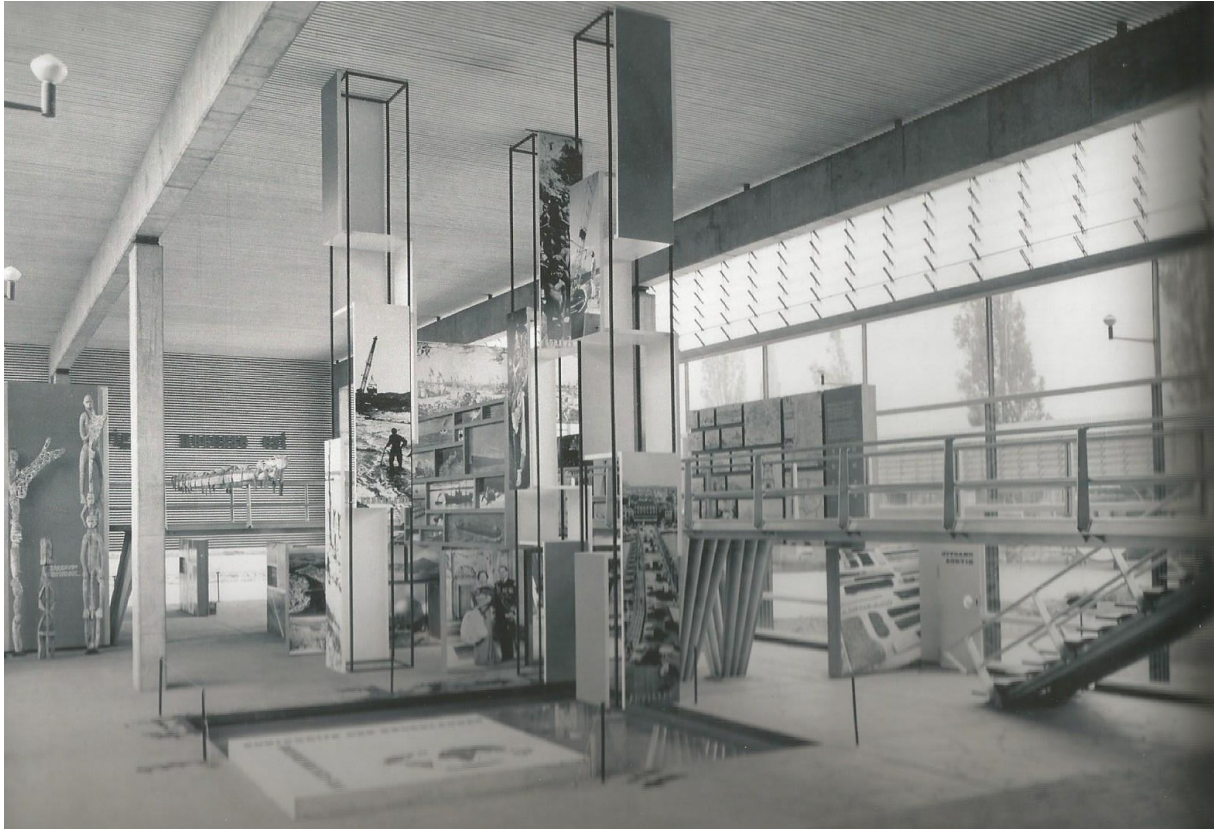


Fig. 33. S. Aardewerk, *salle du royaume des Pays-Bas*, 1958. KOCH A.(et coll.), *Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58*, catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 44.



Fig. 34. Aardewerk, Salle du royaume des Pays-Bas. Vue sur le pont de la collaboration, 1958. KOCH A. (et coll.), Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58, catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 45.



Fig. 35. Bruxelles, *Pavillon des Pays-Bas*. Coupole par J. B. Bakema, 1958. . KOCH A.(et coll.), Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58, *catalogue d'exposition*, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 43.

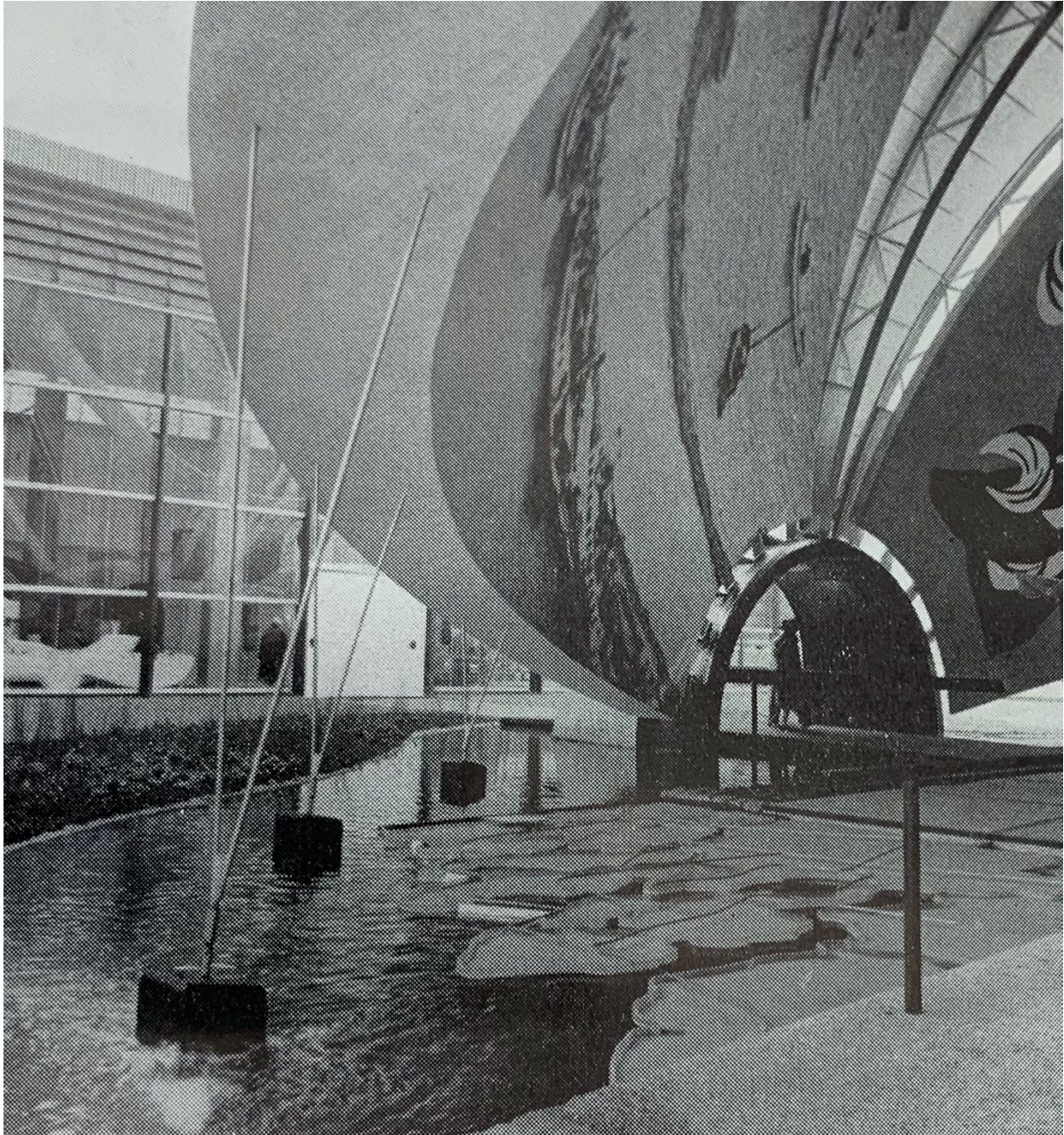


Fig. 36. Bruxelles, *Pavillon des Pays-Bas*. *Vue de l'intérieur de la coupole* par J. B. Bakema, 1958. . KOCH A.(et coll.), *Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58, catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 135.*



Fig. 37. Bruxelles, *Pavillon des Pays-Bas*. *Vue de l'intérieur de la coupole* par J. B. Bakema, 1958. . KOCH A.(et coll.), *Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58, catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stadsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 134.*



Fig. 38.K. Appel, l'histoire de la Zélande, 1958. Peinture sur béton. KOCH A.(et coll.), Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58, *catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stedsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 137 - 138.*



Fig. 39. Bruxelles, *Pavillon des Pays-Bas*. *Vue de sur la section du transport* par G. Rietveld, 1958. . KOCH A.(et coll.), *Dichtbij klopt het hart des wereld. Nederlands op de expo 58, catalogue d'exposition, Zoetermeer, Stedsmuseum Zoetermeer, 7 juin – 28 septembre 2008, Schiedam, 2008, p. 46.*