MODES PRATIQUES
revue d'histoire du vêtement et de la mode

Modes pratiques

5 | 2023
Des nuits

Une nuit de ténèbres au *Vogue* (1936)

Horst. P. Horst et la noirceur comme stratégie photographique

Marlène Van de Casteele

Version électronique (Pépinière DeVisu)
URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/916
DOI : 10.54390/modespratiques.916
ISSN : 2491-1453
EISSN : 2119-9655

Publisher
DeVisu

Electronic reference
Marlène Van de Casteele, « Une nuit de ténèbres au *Vogue* (1936) », *Modes pratiques* [Online], 5 | 2023, Online since 29 January 2025, connection on 03 October 2026. URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/916

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Photographie extraite de l'édition *Incognito* réalisée en janvier 2022 par Mercia Samba, en collaboration avec Mathilde Hugues, Noémie Adrien et Clara Boisramé.

par **Marlène Van de Casteele**

Une nuit de ténèbres au *Vogue* (1936)

Horst P. Horst et la noirceur comme stratégie photographique

Dans les années 1930, la photographie de mode est sous le joug de multiples influences, symptomatiques des échanges disciplinaires fertiles qui ont alors lieu entre les arts visuels, les arts appliqués et les arts du spectacle. Entre Paris, New York et Londres, elle dialogue avec divers courants artistiques comme le néo-classicisme, le néo-romantisme, le modernisme ou le surréalisme. Dans ce contexte, la photographie de mode plonge fréquemment dans l'intensité de la pénombre, la nuit imprimant sur la rétine de nouvelles visions et expérimentations. La nuit donne ainsi une atmosphère, un nouveau vocabulaire à la photographie de mode, comme le démontrent certaines épreuves de George Hoyningen-Huene, Cecil Beaton, Horst P. Horst, André Durst ou George Platt Lynes. Selon Huene, la nuit amplifie le caractère mystique et mythologique d'un idéal néo-classique ; dans l'univers Beatonien, elle introduit une fantasmagorie lunaire, saupoudrée de parodie, d'ironie, et de dérision. Dans les images de Platt Lynes, elle ranime les mythes et les imprègne de fantaisies néo-romantiques. La nuit, liée à l'étrangeté des situations engendrées, exerce encore une fascination auprès de Durst ; elle est le lieu où s'opère un renversement des valeurs comme le professent les surréalistes. Le noctambulisme est en effet tant une attitude qu'une pratique artistique pour ces derniers[1]. De Fargue à Miller, de Crevel à Bataille, de Soupault à Breton, les surréalistes expérimentent une nouvelle poésie urbaine, chérissant « la grande nuit qui sait ne faire qu'un de l'ordure et de la merveille »[2]. Ces différentes approches de la nuit comme espace imaginatif et créatif ont été exploitées par les photographes de mode, pour lesquels le studio est devenu l'espace fictionnel par excellence où recréer l'intensité émotionnelle et dramatique de la nuit. En effet, si la rue est pour les surréalistes le lieu suprême d'une flânerie nocturne[3] et des métamorphoses, le studio est devenu par défaut, le terrain d'expérimentation privilégié des photographes de mode.

Dans le studio *Vogue* à Paris ou à New York, l'insistance de l'éditeur et magnat de presse Condé Nast à imposer l'encombrant appareil à plaques de 10 x 8 pouces[4], prisé pour ses négatifs de grande taille offrant précision et détail, ne permet pas (ou rarement) à son équipe de photographier en dehors des limites du studio. Du fait de cette contrainte technique, des corrélations évidentes se font alors entre la rue et le studio, loin de l'agitation trépidante de la ville.

À partir de 1935, la nuit permet à Horst P. Horst, alors récemment nommé photographe-en-chef du studio *Vogue* à Paris, de transgresser les règles imposées par Condé Nast quant à la façon de transcrire lisiblement les tenues des grands couturiers, libérant ainsi la photographie de mode de sa fonction mimétique et commerciale. C'est ainsi que la couleur noire, généralement perçue comme trop compacte, et difficilement maniable par les photographes de *Vogue*, est dans une série éditoriale parue simultanément dans le *Vogue* américain et le *Vogue* français du mois de mars 1936, magnifiée par Horst. Cette série interpelle par sa manière mystique et dramatique de transcrire une nuit de ténèbres dans le studio et dans le langage de la photographie de mode. Elle reflète la confusion culturelle de l'époque et cristallise de multiples influences par la façon dont l'étrange, le fantasque Hollywoodien et le surréel viennent se superposer à la pureté classique des lignes modernistes. Cette équation stylistique vient définir le répertoire pictural de Horst P. Horst – né à Hambourg, basé à Paris et transitant à cette période régulièrement entre New York, Paris et Londres –, dont le style photographique assimile alors une approche néo-classique combinée avec des éléments modernistes et baroques, le tout ponctué de touches rococo surréalistes et humoristiques.

Fig. 1 et 2 : *Vogue* français, pp.44-45 et pp.46-47. © Bibliothèque nationale de France / Gallica.

La série est éclairée par une correspondance professionnelle venue renseigner son contexte de production. Extraite des Condé Nast Papers, elle permet de mettre à jour les échanges houleux ayant résulté de cette commande. En effet, en 1936, éclate une polémique au sein de l'équipe du *Vogue* américain à propos de séries éditoriales jugées illisibles parce que trop sombres. Celle-ci fait mention d'un désaccord entre le directeur de publication Condé Nast, la rédactrice-en-chef Edna Woolman Chase, le directeur artistique Mehemed Fehmy Agha et le photographe Horst P. Horst, suite à la complainte de certains annonceurs et abonnés de *Vogue* quant à la fâcheuse tendance du photographe de créer une grande éclaboussure d'encre noire sur la page du magazine, contrevenant l'approche informative alors dictée par Condé Nast. Cette nuit de ténèbres nous donne ainsi l'occasion de plonger dans les coulisses de production d'images de mode chez *Vogue* pour faire la lumière sur la façon dont la nuit se fait la métaphore d'une approche artistique, cristallisant les tensions entre la direction de *Vogue* et le photographe. En filigrane, ces échanges nous renseignent sur les procédés techniques employés alors au studio *Vogue* et, de façon plus large, sur la façon dont la photographie de mode cherche à appliquer son propre langage photographique au vêtement, dans un contexte où celle-ci est encore une discipline émergente, en quête de légitimation.

Le studio : la nuit comme décor et atmosphère

Quatre images de Horst mises en regard dans le *Vogue* français de mars 1936, pages 44 et 45, expriment une tentative du photographe de créer un imaginaire de la nuit. Sur la première image en frontispice, la silhouette noire et longiligne

ROBERT PIGUET. LOUISE BOURBON

CONTRASTES, CE PRINTEMPS

Encore un printemps ! Encore de nouvelles collections ! Encore un renouveau de la nature et de la mode. Et si les feuilles renaissent sur le même modèle, qui semble toujours neuf tant la verdure est fraîche, les modèles de couture présentent ce miracle annuel de renouveler entièrement lignes, matériaux, coloris.

Cette mode printanière qui nous attend au seuil de la jeune saison ne se laisse pas enfermer dans la brève définition d'une formule. Elle est diverse, composite, opposée à elle-même en bien des points, douée de l'esprit de contradiction, pourrait-on dire. Donc, pas d'influence absolument prépondérante, pas de silhouette unique, mais différentes inspirations qui vont jusqu'au contraste, et cela pour le jour aussi bien que pour le soir.

Prenons par exemple la tunique, qui représente une tendance très forte de la mode d'après-midi et du soir. Différents types de tuniques sont traités selon les maisons avec un égal bonheur, et donnent des silhouettes extrêmement tranchées.

Le premier genre, inspiré de la Russie des tsars légendaires, celle des Boris Godounow et des Ballets de Bakst, montre une tunique construite pour laisser le haut du buste très étroit, mais au-dessous de la taille, elle s'évase soit au moyen de fronces très fournies placées en avant, ou dans une coupe en forme à la cosaque, très accusée.

Un autre style, étroitement apparenté aux tuniques chinoises, donne une ligne droite et étroite, si étroite même qu'elle doit être fendue par places pour ne pas brider les mouvements.

En ce qui concerne la silhouette du soir proprement dite, les robes peuvent se classer en trois catégories principales. La ligne moulée au corps, par conséquent très ajustée et étroite, celle qui montre des drapés lourds et souples à la fois, et la dernière dont l'ampleur s'éploie à partir de la taille, dans un mouvement généralement entraîné en arrière.

Le contraste n'est pas moins évide
dans la découpe des décolletés. Parfois i
sont absents, du moins sur le devant où l
corsage monte sur le cou, compensé il s
vrai par une échancrure assez basse de
rière. Les autres robes montrent des déco
letés découvrant normalement les épaule

Cette mode est donc gracieusemen
anarchique, en ce sens qu'elle suit sa fa
taisie, sans se préoccuper si tel modèle e
traité dans un esprit contraire à tel autr
Il n'est pas jusqu'aux tissus eux-mêmes q
ne montrent de ces divergences continue
à l'opposition.

Les imprimés, prépondérants dans l
mode printanière, se distinguent cette an
née par leur nouveauté. De plus, leur carac
tère est très marqué selon qu'ils appar
tiennent au jour ou au soir.

Pour ce dernier, on voit de grand
motifs, le plus souvent d'immenses bo
quets, de couleurs éclatantes et vibrantes
traités avec une qualité particulière d
dessin que l'on pourrait comparer à un
riche aquarelle rehaussée de traits d
plume. Le côté luxueux de tels tissus appa
raît au premier coup d'œil.

Par contre, les imprimés destinés au
jour sont couverts de motifs minuscules
de petits semis d'une représentation ami
sante : animaux, jouets, fétiches, bou
tons, etc., dont le sujet n'apparaît pas
d'ailleurs clairement quand on voit passer
la robe : il faut pour les distinguer tenir le
tissu en main.

Ces motifs, discrets par leur dimen
sion réduite, se fondent plus ou moins dans
le fond sombre de la soierie. Quant au
genre de dessin qui les figure, il ne s'agit
plus des hardis coups de pinceau des im
primés du soir, mais plutôt de la styli
sation naïve des images d'Épinal.

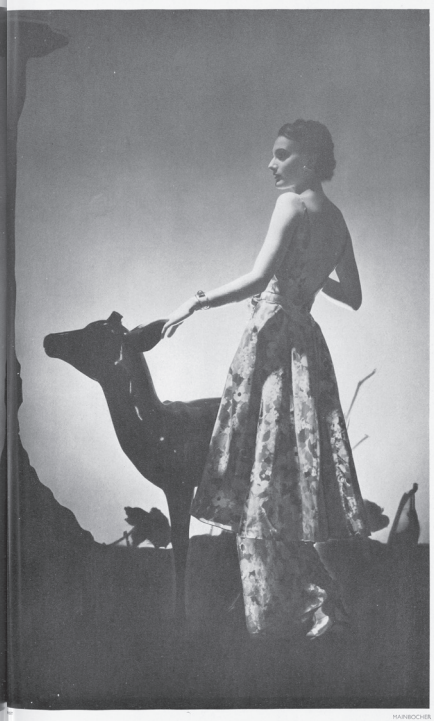
Ainsi le caractère nettement translu
des tissus concourt à accentuer les con
trastes auxquels se plaît la mode, laquelle
puise dans cette diversité la richesse e
la fraîcheur qui nous séduisent aujourd

Reproduction interdite.

ROBERT PIGUET LUCIEN LELONG

Lucien Lelong : du crêpe Marsala de Ducharne posé en transparent sur un pyjama ; grande écharpe caramel formant empiècement. Ceinture en cuir. A gauche : Robert Piguet : Cape de satin, hautes épaules froncées, sur robe longue de lainage noir. Haut de forme de Louise Bourbon

MAINBOCHER



MAINBOCHER

Du taffetas rigide couvert d'un décor floral estompé donne à cette tunique l'ampleur massée dans le dos, et s'évasant sur un fourreau en mousseline assortie

Du satin souple imprimé dans les tons de Chine ancien compose la longue tunique en biais et le fourreau plissé. Bijoux de Herz. Bronzes chinois à M. J. M. Sert

Reproduction interdite.

du modèle se dessine entre les ombres sculptées d'un ciel capricieux. Tenue à distance au second plan de l'image, Louise Sheldon pose de profil, les épaules saillantes tournées de trois-quarts, le regard planté droit dans l'objectif. Un chapeau haut de forme signé Louise Bourbon, comme mystérieusement posé en lévitation sur son front, contraste par sa densité noire avec le visage semi-éclairé du modèle, lui conférant un air maléfique. Une impression renforcée par la légende de l'image dans la version du *Vogue* américain soulignant le caractère « méphistophélique » et « extrême » de cet ensemble Robert Piguet. Cette femme fatale au regard glacial, beauté placide inaccessible, s'apparente aux héroïnes hollywoodiennes dans les films empreints de dramaturgie expressionniste allemande – dirait-on Marlène Dietrich dans le film de Josef von Sternberg, *Morocco* (1930).

Pour mieux intensifier le drame qui s'apprête à se jouer, le photographe a construit sa série éditoriale comme une narration cinématographique. Sur la double page de ce numéro de *Vogue* français de mars 1936, apparaît en regard du texte (page 45), une image représentant un couple en promenade nocturne, dont les visages restent plongés dans l'obscur anonymat. S'ils reflètent une élégance froide et distante, la pose ne paraît pas figée. Les corps révèlent sous la lumière maîtrisée une présence physique, quoi que mise en relief, comme détourée par un rayon artificiel qui esquisse leurs silhouettes. Et le mouvement, presque immobile, naît de celui préalablement imprimé au plissé du pan drapé de l'écharpe et de l'ensemble « en crêpe passé en transparent sur un pyjama Lucien Lelong », comme en informe la légende. Le jeu des rapprochements (des corps en aplat qui se frôlent à peine), des rythmes (créés par des effets clair-obscur simulant le ciel orageux), les analogies graphiques, introduisent une tension sensuelle et dramatique. Les textures, la brillance des matières, concourent également à créer ce terrain sensoriel et haptique. À la façon des surréalistes, les accessoires ne sont pas simplement des objets servant de décor au théâtre, ils jouent un rôle central : le chapeau haut-de-forme est le centre de convergence du regard, le punctum permettant aux identités de vaciller, tout en mettant en abyme le rapport qui lie le consommateur à l'objet.

Horst est un illusionniste et le studio lui sert d'univers. Il concilie ainsi la lumière dramatique propre au cinéma hollywoodien des années 1930 teinté d'expressionniste allemand, à celle énigmatique des courts-métrages et œuvres picturales surréalistes. Tandis qu'au loin, les éclairs de tonnerre dessinent des motifs abstraits qui ouvrent aux puissances du rêve et de l'étrange, les végétaux et le coquillage au premier plan de l'image – élément néo-romantique symptomatique des formes aquatiques créées par le peintre Pavel Tchelitchev[5] – offrent un contrepoint à cette atmosphère démoniaque. Ils semblent autant de manifestations surréalistes figurant une réaction à l'encontre de l'esprit puriste des années 1920 auquel Horst avait été initié par l'école des arts appliqués de Hambourg et par l'architecte Le Corbusier, dont il avait fréquenté l'atelier à son arrivée à Paris à la fin des années 1920. Bien qu'image fixe figurant un arrêt sur image d'une scène de film, cette image est vouée à activer par là même l'imaginaire du spectateur. Cependant, cette vision d'une élégance empreinte de poésie spectrale ne saurait convenir aux différents commanditaires de ces images et acteurs impliqués dans la production et la promotion de pièces haute-couture, que ce soit pour les annonceurs, pour les designers de mode et par voie de ricochet pour la direction de *Vogue* qui cherche en premier lieu à satisfaire ses « amis du business »[6].

« Art be Damned » : la lisibilité photographique comme règle d'or

Sans viser directement l'atmosphère et le décor créé par Horst, la rédactrice-en-chef des éditions internationales de *Vogue*, et bras droit de Condé Nast, Edna Woolman Chase[7], consigne dans ses mémoires une note de service qu'elle adressait alors en 1937 à son équipe : « J'ai sermonné Horst sur le manque de lumière de sa photographie. Nous devons simplement surmonter ce désir de nos photographes de tout envelopper dans le plus grand mystère… J'en ai assez d'entendre les femmes me dire : Comment est faite cette robe ? A quoi ressemble-t-elle ?[8] » Celle-ci est suppléée l'année suivante par une note plus incisive : « Plusieurs des photographies du numéro du 15 septembre ne sont que des taches noires… Concentrez-vous entièrement sur le fait de montrer la robe, éclairez-la dans ce but et si cela ne peut être fait avec art, alors que l'art soit damné. Montrez la tenue. Ceci est un ordre tout droit sorti de la bouche du grand chef, alors vous êtes priés de le recopier et de l'afficher dans le studio[9] ».

Ces deux notes signifient bien le dilemme qu'a pu poser la promotion de telles photographies à vocation artistique à la direction de *Vogue*, soucieuse à la fois d'élever le statut de la photographie de mode au rang d'art, mais en premier lieu, de satisfaire ses commanditaires et de montrer à ses lectrices les détails des tenues représentées dans le but de vendre des exemplaires dudit magazine.

Si ces notes de Chase, extraites des Condé Nast Papers, ont été plusieurs fois relayées par des historiens[10] ou acteurs de *Vogue*[11] pour mieux donner une voix à leur récit, ici les Condé Nast Papers permettent de dépasser ce caractère anecdotique et donnent un nouvel éclairage sur cette polémique. Rassemblés par le groupe à la mort de Condé Nast en septembre 1942, les *Condé Nast Papers* documentent la vie professionnelle de l'éditeur – qui à partir du rachat en 1909 de la gazette *Vogue*, a monté un empire de presse – et plus particulièrement ses dix dernières années d'activité (1932-1942)[12]. Bien que ces archives et documents aient été jusque-là peu exploités par des biographes[13] et des historiens de la mode[14] –, ils n'en sont pas moins des sources primaires d'exception. Ils permettent en effet de passer dans les coulisses de production et de procéder à une étude critique de l'histoire de *Vogue*, renouvelant ainsi les sources traditionnellement mobilisées par l'historiographie de la photographie. En particulier, les Condé Nast Papers contribuent à enrichir et éclairer cette histoire souvent idéalisée de la photographie de mode et réduite au seul prisme du photographe auteur, pour faire montre des tensions qui subsistent entre les photographes de *Vogue* et la direction du magazine. Ils dévoilent ainsi les enjeux hiérarchiques et les rapports de travail qui transparaissent dans ces discussions autour des qualités attendues d'une bonne photographie de mode.

Cette polémique relative à la série de mars 1936 fait l'objet en premier lieu d'un mémo daté du 21 février 1936, envoyé par Chester Van Tessel, advertising manager pour Condé Nast, au directeur artistique Mehemed Fehmy Agha, expliquant qu'au cours des derniers mois, il a reçu un certain nombre de plaintes de la part d'annonceurs et d'abonnés du *Vogue* américain. Selon leurs dires, il est presque impossible de voir le détail des tenues représentées sur un certain nombre de photographies de mode présentées dans *Vogue*. « Le directeur artistique d'une grande agence de publicité m'a demandé si certains de nos

14D-400M-5-35

OFFICE MEMORANDUM

The Condé Nast Publication, Inc.

To Dr. Agha *From* Mr. Van Tassel

Date February 21, 1936

During the past few months I have had a number of complaints from Vogue advertisers, as well as subscribers, to the effect that in many of our fashion photographs it is almost impossible to see the details of the gown pictured.

The Art Director of one large advertising agency asked me if some of our fashion photographers weren't more interested in a striking black and white composition than in showing the fashion details of the gown illustrated. Such photographs as those on page 65 of the March 1st issue and page 71 of the February 15th issue are striking and beautiful, but from the standpoint of the woman reader, do they show all of the fashion details of the gown as they should be shown? Frankly, I don't know whether the length of the gown on page 65 is of particular interest to the woman. If it is, the interest is entirely lost in the photograph.

I am bringing this question to your attention as the point seems to have been made by readers and advertisers more frequently during the past two or three months than it ever has before.

CBVT.NB

Téléph. Elysées 64 - 72.73. 74
Elysées 15 - 41.42. 43

Adresse Téléphonique :
Vopar - Paris

• V O G U E •

Les Editions Condé Nast
Société anonyme au capital de 1300 000 francs
65, avenue des Champs-Elysées
Paris

march 23rd. 1936
Mr. Condé Nast,
New York Office.

My dear Mr. Nast,

I received your letter of February 26th somewhat tardily because I was called to London for a fortnight and my reply has had to wait until my return to Paris.

I am most distressed at the unfavourable reception of my recent photographs, although I agree entirely that the photographs mentioned in your letter have been exceedingly black (by the way, the one on page 71, Feb.15, American Vogue, cited in Mr. Van Tassel's memo to Dr. Agha was taken by Nelson and not by me).

You will perhaps allow me to defend my point, however. Those who actually saw the Piguet dress (page 65, Mar.1, American Vogue) have agreed that this photograph is an excellent rendering, both of the model itself and of the impression with which its creator originally endowed it - in other words, the meaning and the atmosphere of this rather strange and novel suit. I think that I have proven and shown that I am capable of taking fashion photographs which render to the utmost advantage the dresses given to me. If in certain cases, however, I am enclined to let myself go, it is only because I am trying to pass on to the render the feeling that the dress itself gives me. At the same time I am endeavouring to bring a new note into our pages ; and if you will look at Mar.1 issue I believe you will agree that the frontis as well as the Piguet photograph on page 65, are the 2 pages that strike you and stay in your mind.

I know that the trend of the mode is to have as many black dresses of any kind as possible, and that is probably why my photographs have looked as black as they are, since I am an artist, I am naturally inclined to exaggerate the outstanding points. My conception of black dresses is black. If I should light up the dress and show meticulous details, the result would be a grey photograph which might be interpreted as blue, green, brown or any dull colour. Through years of training I have arrived at an understanding of the important details of each new dress, and even in my blackest photograph you will find that these very details have always been shown up.

I entirely agree with you that too many black photographs make the magazine look sinister, and since I find that more and more photographers are inclined to use blacks, I have made up my mind since months ago — and even before I talked with Dr. Agha — to change my technique completely. In New York I have the choice of experimenting hastily with uncertain results or of continuing in the old safe and same manner, which at least gives a result that is publishable. Also, ever since I have come back to France I have been in the turmoil of the collection with no chance of making new experiments. What I want to do now is to work out a completely new technique, which is already taking shape in my mind, but may take months to develop perfectly. This, I hope, will be a step forward, not merely in my personal development but in putting Vogue's pages in the lead of all fashion publications.

Naturally, in order to complete the task which I have put to myself, I feel that I must rationalize my life - that is, I ought to know at least a little in advance the length of my stays in various countries. Aside from my technical studio work there is always the complication of arranging my living conditions, flats, etc. It is for this reason that I should like to ask you for a tentative schedule of my movements between Paris and New York for the spring and summer. I should also like to know your decision as to whether you want me to do the Autumn collections in Paris. As you yourself know, these openings are of much importance that we must plan for them months in advance, and I really have to arrange my life accordingly.do the Autumn collections in Paris. As you yourself know, these openings are of much importance that we must plan for them months in advance, and I really have to arrange my life accordingly.

With best wishes, I am, Very sincerely yours.

photographes de mode n'étaient pas plus intéressés par une composition en noir et blanc saisissante que par la présentation des détails de la robe illustrée » relate Van Tassel. Et de donner en exemple deux photographies des numéros du 1er mars 1936 (page 65) et du 15 février 1936 (page 71) du *Vogue* américain qui selon lui sont « saisissantes » et « magnifiques », mais qui en se plaçant du point de vue de la lectrice et potentielle acheteuse, ne semblent pas montrer tous les détails de la robe comme ils devraient l'être. « Franchement, je ne sais pas si la longueur de la robe (de la page 65 du numéro du 1er mars 1936) présente un intérêt particulier pour la femme. Si c'est le cas, cet intérêt est entièrement perdu dans la photographie » alerte-t-il. Les jeux d'ombres et d'obscurité ne sont donc pas au goût des annonceurs qui ne voient aucun intérêt à ce que la nuit se propage dans les pages d'un magazine tel que *Vogue*. Et M. Van Tassel de conclure en justifiant sa démarche auprès de l'éditeur par le fait que cette remarque a été faite par les lecteurs et les annonceurs plus fréquemment au cours des deux ou trois derniers mois que jamais auparavant.

S'ensuit un mémo d'une rédactrice de mode au *Vogue US* adressé à Nast le 25 février 1936, digressant sur la même image. Miss Stout relaie ici le point de vue des designers de mode, soulignant qu'elle a entendu beaucoup de commentaires externes sur des photographies trop sombres qui « donnent une note de morosité stygienne au magazine » et montrent à peine les détails des vêtements. « Si vous les regardez du point de vue d'une femme et que vous voulez savoir quelle est la longueur de la veste ou de la jupe et où va la ceinture, vous êtes dans l'incompréhension, et je sais que les créateurs de mode sont assez amers à ce sujet[15] » rapporte-t-elle. La tendance de Horst à « éditer » un vêtement – accentuant les parties importantes d'une pièce plutôt que l'ensemble – a pu séduire les couturiers qui craignaient que leur travail ne soit facilement copié. Pourtant, les Condé Nast Papers révèlent ici combien la nuit, et ses velléités à tout enrober de mystère, ne sied pas non plus aux créateurs de mode, déboutant ainsi la rumeur qui circulait dans Paris selon laquelle Horst[16] était payé par les couturiers pour rendre leurs robes impossibles à copier[17].

← Fig. 3 facsimilé du mémo de Mr. Van Tassel à Agha, 21 février 1936, archives Condé Nast New York, Dossier Horst P. Horst, 30 Avril 1935-12 avril 1937, Box 3, Folder 18.
← Fig 4 : Séance du 29 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensemble Robert Piguet, chapeau Louise Bourbon, modèle Louise Sheldon. © Archives Condé Nast.
↙ Fig. 5 : facsimilé d'une lettre de Horst, 23 mars 1936, archives Condé Nast, Dossier Horst P. Horst, 30 Avril 1935-12 avril 1937, Box 3, Folder 18.

« A big inky Splash[18] » : la noirceur comme stratégie photographique

Le lendemain, le 26 février 1936, Nast décide de transférer ces deux notes au photographe directement impliqué, Horst, afin de l'informer que la noirceur générale et l'illisibilité de ses photos ont marqué de façon défavorable quelques-uns des lecteurs et amis du business de *Vogue*. Il lui remémore au passage leur conversation de l'été passé sur cette problématique des photographies noires et sur la difficulté à utiliser la nuit comme décor et atmosphère pour faire un bon reportage de mode. « Je pensais que nous avions convenu à l'époque qu'elles n'étaient désirables à aucun point de vue…[19] », rappelle-t-il. Et de mentionner que cette question a également été soulevée par le directeur artistique, le Dr Agha, et la rédactrice-en-chef, Mme Chase, enjoignant ici le photographe, dans un ton cordial mais ferme, à se soumettre aux préconisations reçues par ses supérieurs hiérarchiques. D'autant que l'entêtement de Horst à expérimenter cette technique impacte directement, en bout de chaine de production, le travail des graveurs et imprimeurs, qui rencontrent de grandes difficultés, comme il le souligne[20].

Près d'un mois plus tard, le 23 mars 1936, Horst adresse depuis Paris sa réponse à Nast. Selon une rhétorique classique, le photographe exprime d'abord le sentiment de se sentir « vraiment affligé par la réception défavorable de (ses) photographies récentes », tout en validant le point de vue de Nast quand il affirme être entièrement d'accord que la photographie mentionnée ait été excessivement noire – non sans omettre de se dédouaner de l'autre photographie mentionnée par M. Van Tassel (celle du 15 février, page 71) qui aurait été prise par le photographe Nelson. Horst fait avant tout montre de son respect envers Nast, en reconnaissant son autorité à la tête de l'organisation. Il se voit aussi soucieux de la bonne réception de ses images, en amont de la chaîne de production par ses commanditaires et en aval par ses lectrices, reconnaissant que la photographie de mode est intégrée à une économie visuelle plus vaste, celle du magazine, dans laquelle elle doit s'ajuster au profit de la lisibilité du vêtement. La « lisibilité photographique » [photographic legibility], un concept mis en exergue par le patron de presse consistant à « fournir aux lecteurs des informations adéquates sur un article ou, du moins, de susciter leur intérêt, que ce soit par des images ou des textes (titres et sous-titres) »[21], est devenue une règle centrale au sein du *Vogue* américain au milieu des années 1930 et jusqu'au décès de l'éditeur en 1942. Elle vise à devancer les attentes de la lectrice et du client potentiel, en donnant des informations précises sur la tenue représentée, par l'entremise de légendes, titres et sous-titres, afin de pousser à l'acte d'achat, en kiosque et en boutique[22]. Horst met ainsi en exergue son professionnalisme quant au respect de la lisibilité, rappelant qu'il est parvenu à comprendre les détails importants de chaque nouvelle robe, grâce à des années d'entraînement, « et même dans [sa] photographie la plus noire » insiste-t-il, « ces détails ont toujours été mis en évidence ». Le photographe se permet cependant de justifier son point de vue : « Ceux qui ont vu la robe Piguet sont d'accord pour dire que cette photographie rend très bien, à la fois le modèle lui-même et l'impression dont son créateur l'a doté à l'origine, c'est-à-dire le sens et l'atmosphère de cet ensemble assez étrange et nouveau. »

« Black Compositions[23] » : la nuit comme palette d'expression

En affirmant avoir prouvé et démontré sa capacité à faire des photographies de mode qui mettent en valeur les tenues qui lui sont données, Horst mobilise un champ lexical artistique pour asseoir son œuvre. Outre le mot « créateur » cité précédemment, les termes « artiste », « sentiment », « expérience », « expression », ponctuent son argumentation : « Je sais que la tendance de la mode est d'avoir le plus grand nombre possible de tenues noires de toutes sortes, et c'est probablement la raison pour laquelle mes photographies sont aussi noires. Comme je suis un artiste, je suis naturellement enclin à exagérer les points saillants [...] Si dans certains cas cependant, je suis enclin à me laisser aller, c'est uniquement parce que j'essaie de transmettre au rendu la sensation que me procure le vêtement en lui-même » déclare-t-il dans sa lettre de réponse à Nast.

Rappelons que les photographes de mode ont tous des formations et parcours différents et ne sont pas nécessairement aptes à reconnaître et apprécier les innovations de la mode, comme le soulignait Edward Steichen dans ses mémoires (ce dernier étant reconnaissant envers l'ancienne rédactrice de mode, Carmel Snow, pour son aide précieuse apportée à ses débuts chez *Vogue*[24]). Horst Paul Bohrmann est né en Allemagne en 1906 à Weissenfels et a étudié à

LELONG'S DEFIANT CONTRAST OF WHITE CRÊPE, CINNAMON SCARF, BLACK PATENT LEATHER BELT (BERGDORF GOODMAN)

HORST, PARIS

52

EXTREMES

MEET AT PARIS SPRING COLLECTIONS

The Collections story is that there is no story, or rather that there are a thousand stories. Every Collection contradicts every other one, and every couturier contradicts himself. Individualism is rampant, and credit this season goes to the designer and not to history or art. If a designer varies his ideas, it is not because he is confused, but because he is inspired. Of course, you can trace influences to "Margot" or the Chinese if you insist, but by the time the couturiers have interpreted them, they are ninety per cent. designer and ten per cent. influence.

Vionnet, for example, has a weakness for high-shouldered Filipino sleeves with square folded fulness, but that does not keep her from showing very feminine capes with sloping shoulders. Mainbocher gives you straight skirts one minute and voluminous circular ones the next; Schiaparelli combines an Empire evening coat with an Etruscan sheath gown; Lanvin shows Chinese lacquered combs with a Margot dress. It's all a potpourri of individual ideas. There are a few important characteristics on which the couturiers agree, and a few on which they disagree.

HIGH OR LOW WAIST-LINES: The majority vote for high. Vionnet achieves height by continuing the skirt above the belt. Schiaparelli leans toward Empire lines for evening and unbelted coats with bust-line yokes for day. Lelong suggests the princesse line with narrow bands under the bust that hold shirring together. Mainbocher varies his waist-lines; sometimes curving them down in back and up in front. Alix goes so far as to show a fitted beltless dress with a contrasting yoke to indicate a high waist. Molyneux stands by low swathed waist-lines, but weakens and suggests a high one occasionally on a Chinese tunic. (Continued on page 56)

LOW WAIST-LINES

SCHIAPARELLI DIRECTOIRE COAT BRICK TWEED
SCHIAPARELLI CREPE WITH HIGH WAIST (LEONI MAINBOCHER)

MOLYNEUX PLEATED JACKET HIP-BELTED DRESS (MOLYNEUX TAFFETA WITH DROOPING BELT (LANTHORPE)

HIGH WAIST-LINES

53

29 janvier 1936 - séance 29-1-1935 Boîte 540
Lucien Lelong
Miss Sheldon

↑ Fig.6 : Double page *Vogue* américain, 1er mars 1936, p.53-54 © Archives Condé Nast.

← Fig 7 : Séance du 21 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensemble Lucien Lelong, Modèle Louise Sheldon © Archives *Vogue*, Paris.

la Kunstgewerbeschule de Hambourg. Sa formation d'architecte qui le conduit à Paris à la fin des années 1920 ne le destine en rien à travailler dans le milieu de la mode. C'est sa rencontre impromptue avec George Hoyningen-Huene, alors photographe-en-chef du studio *Vogue* à Paris, qui sera déterminante. Devenu en 1930 l'assistant, le modèle et protégé de Huene, celui-ci l'initie aux techniques de la photographie de mode – lui enseignant les éclairages contrastés à contre-jour ou la pose de trois-quarts –, et le sensibilise aux textures et aux coupes des pièces couture à mettre en volume sur papier albuminé. C'est ainsi que dans sa lettre du 23 mars, Horst sous-entend être capable de décrypter seul – sans l'aide d'une rédactrice de mode – les codes stylistiques de ces vêtements d'exception, créant pour cela une lumière et un décor sur-mesure.

Quelques années plus tard, dans son premier ouvrage publié en 1944, intitulé *Photographs of a Decade,* Horst insistera sur le caractère unique de l'image photographique, en s'appropriant le discours qu'utilisaient les photographes pictorialistes quand ils exhortaient à effacer le caractère photographique et mécanique, à exalter la matière de l'image, pour mieux intensifier sa vigueur graphique : « Il y a de nombreuses années, un célèbre éditeur parisien demanda à douze photographes exceptionnels de photographier le même joli modèle. Les photos qui en résultèrent étaient si différentes les unes des autres que l'on aurait juré que chacun avait photographié une fille de son choix – soit cela, soit la fille était une actrice accomplie. En fait, l'appareil photo, entre les mains de personnes ayant un sens pictural développé, est loin d'être un instrument mécanique impartial. Les impressions, les sensations, les attitudes, font que le monde ressemble à ce que nous voulons voir[25]. »

Horst considère ainsi le médium photographique comme un outil souple, perméable à toutes les expérimentations, dans le souci de libérer la photographie de mode de ses prérogatives commerciales et techniques. Dans cette même lettre du 23 mars 1936 adressée à Condé Nast, il met en exergue sa recherche de singularité et de créativité « Je m'efforce d'apporter une note nouvelle dans nos pages ; et [...] vous conviendrez que le frontispice ainsi que la photographie de Piguet sont les deux pages qui vous frappent et restent dans votre esprit. » Parmi la vaste production de photographies commerciales la vaste production de photographies commerciales, Horst annonce ainsi créer des tirages qui font preuve d'expression artistique et qui transcendent un moment de mode, afin qu'elles ne soient pas de simples images éphémères venues promouvoir une collection et une saison. Aux yeux de Horst, la nuit transforme ainsi les produits figuratifs représentés en éléments chargés de signification et d'intention ; elle prend le vêtement pour prétexte afin d'élaborer une esthétique nouvelle et autonome.

« Making new experiments » : La nuit comme défi technique

Dans cette lettre Horst démontre ainsi qu'il s'applique à mettre en oeuvre l'étendue de ses possibilités aussi bien artistiques que techniques. Les lumières, les ombres, l'obscurité sont autant de signifiants qui permettent au photographe de faire preuve d'expression artistique, mais elles dictent également des approches techniques à l'acte de photographier la mode. Pour cela, le photographe démontre qu'il a à sa disposition une palette de procédés techniques, adaptables à chaque situation et décor. Dans ses compositions en noir, la méthode consiste à diriger toute la lumière sur le visage du modèle et en arrière-fond du studio, conférant au tissu et au corps une forme abstraite, comme en témoigne cette

↑ Fig 8 : Séance du 24 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensemble Robert Piguet, modèle Doris Zelensky. © Archives *Vogue*, Paris.

↓ Fig 9 : Double-page *Vogue* français p.54-55.
© Bibliothèque nationale de France / Gallica.

image de Doris Zelensky en tailleur Robert Piguet et chapeau Suzanne Talbot, extraite de la même série du *Vogue* français et américain de mars 1936, dont le corps ciselé par les projecteurs, apparaît en aplat telle une ombre fugitive.

Le décor offre également un élément de contraste supplémentaire. Éléments architecturaux, colonnades doriques, moulages de sculptures antiques, pièces de mobilier baroque, contribuent à appuyer la ligne. Alors que l'on associe souvent la pratique de la photographie à la lumière du jour, le photographe relève le défi technique de la faible luminosité, utilisant ses sources lumineuses en nombre très réduit, de façon à ce que les détails de la tenue noire soient plongés dans l'obscurité, comme dans la série de mars 1936. Dans une autre série en nocturne réalisée par Horst, issue du numéro d'avril 1936 du *Vogue* français, et figurant l'entrée d'une grotte conçue par le décorateur Emilio Terry, la faible luminosité simule un univers aquatique nébuleux. Tandis que « les stucs rôdés, les stalactites et stalagmites [...] s'adoucissent jusqu'à prendre l'aspect de molles étoffes drapées » comme le note le Point de vue de la rédaction, ces volutes de stuc, végétaux et coquillages font aussi écho aux fantaisies néo-romantiques qui ponctuent la série de mars 1936. S'ils donnent aux photographies de Horst le caractère ludique d'un divertissement visuel, ils n'en montrent pas moins la filiation directe avec les mises en scène de Christian Bérard, Eugène Berman et Pavel Tchelitchev[26].

→ Fig 10 : édito *Vogue* français, avril 1936, p.31, décor d'Emilio Terry © Bibliothèque nationale de France / Gallica.
→ Fig 11 : Décor conçu par Emilio Terry, photographie de Horst P. Horst pour le *Vogue* français, avril 1936. © Archives *Vogue*, Paris.

Ce cadre de travail nyctalope est particulièrement contraignant tant il freine les représentations spontanées et le jeu sur la profondeur de champ. Produire en studio est encore à cette période très fastidieux, comme le rappelait Horst à la journaliste Janet Flanner en 1971 : « Lorsque l'on prenait un portrait, il fallait faire des poses de 2 à 10 secondes, pendant lesquelles même le plus beau sourire pouvait se figer et la plus belle silhouette se transformer en pierre. Les posemètres n'avaient pas encore été inventés. Et les appareils de studio 8 x 10 étaient si lourds et si peu maniables que l'on pensait qu'aucune femme ne pourrait jamais être photographe pour *Vogue*[27]. » L'épreuve étant ardue pour les photographes, il est aisé de comprendre pourquoi les illustrateurs étaient en général assignés à la tâche de transcrire l'essence et les détails des tenues noires. En instantané lors des défilés, ils pouvaient croquer l'essence d'une collection et capturer la ligne d'un nouveau look, à l'aide d'un simple crayon et carnet.

Ainsi, la conception et la production d'une photographie de mode, l'investissement en temps nécessaire, exigeaient-ils du photographe qu'il soit à la fois artiste et technicien, à l'instar du couturier. Pour filer la métaphore, Horst donne en exemple dans cette même lettre du 23 mars 1936 l'effet qu'il aurait pu obtenir s'il avait choisi de diriger un spot lumineux sur ce tailleur noir Piguet pour en montrer les détails : « [...] le résultat aurait été une photographie grise qui pourrait être interprétée comme du bleu, du vert, du marron ou toute autre couleur terne » explique-t-il [comprendre des vêtements de couleur bleu, vert ou marron] ; or éclairer des vestes et corsages blancs aurait semblé autrement plus simple car le blanc s'harmonise avec la pellicule noir et blanc.

Ce faisant, il formule une critique de la photographie en noir et blanc, en démontrant ses limites. Pour mettre en valeur la couleur noire de ce tailleur, il a ainsi délibérément choisi de créer pour sa série une atmosphère nocturne, qui suggère moins la couleur du vêtement que la silhouette (un ensemble du

soir avec sa cape à queue d'hirondelle aux énormes manches froncées et sa robe longue d'une rectitude lisse, comme l'annonce la légende[28]) et sa texture (le satin et la laine). Et de justifier ainsi cette phrase manifeste dans sa lettre : « Ma conception des robes noires est noire. » De la même façon que la photographie couleur aura sa propre palette[29], la photographie en noir et blanc est pour Horst un moyen de créer une nouvelle réalité purement photographique, avec ses propres échelles de tons. Horst démontre ainsi sa capacité à répondre à une commande tout en s'adaptant à la situation particulière (la couleur, la matière, le motif de la tenue) qui lui est donnée. La nuit est par ailleurs le moment privilégié pour faire scintiller les matières les plus innovantes (le lamé, la cellophane, le galuchat) apparues pendant cette décennie des années 1930 – notamment la mise au point de tissus synthétiques incrustés de plexiglass, de métal ou de verre, s'accordent aux propriétés illusionnistes et réfléchissantes du septième art. La nuit est le parfait écrin pour parader dans de somptueuses robes de soirée et de bals, quand dans un élan nostalgique et glamour, la haute-couture alors influencée par Hollywood, offre ses plus beaux modèles.

« Photographing black dresses : The devil's own problem[30] »

Quelques années plus tard, un mémo adressé à Nast par le directeur administratif, financier et rédactionnel du *Vogue* français de 1937 à 1940, Thomas Kernan, démontre que cette problématique de photographier des tenues de couleur noire a été le cheval de bataille de plusieurs photographes – ou pour

↟ **Fig 12 et 13 : Séance du 30 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensembles Marcel Rochas, modèles Doris Zelensky et Caroline. © Archives *Vogue* Paris.**

↟ **Fig. 14 : Double-page Vogue américain, 1er mars 1936 (p.64-65). © Archives Condé Nast.**

reprendre les propos de Steichen « le problème du diable[31] » –, et est resté jusqu'au début des années 1940 la bête noire de Nast et son équipe. Dans la note du 31 janvier 1940 citée précédemment, intitulée « Display, Titles and subcaptions » et relayant la définition de la lisibilité photographique, Nast martelait encore à son équipe : « Sur chaque page de tout périodique de quelque nature que ce soit, la clarté est une vertu cardinale, et l'obscurité un mal impardonnable[32]. » En citant en exemple « son ami et mentor » Edward Steichen qui a été le photographe de référence pendant près de 15 ans au sein du *Vogue* américain, succédant au Baron de Meyer en 1923, Kernan relaie les propos de l'ancien photographe pictorialiste, devenu photographe de mode pour le groupe Condé Nast de 1923 à 1938, qui dispense gracieusement ses conseils pour photographier en extérieur ou en studio, bien qu'il concède qu' « en studio, le problème soit plus compliqué[33] ». Et Steichen de renchérir : « Une fois que le problème de la bonne lisibilité du produit est résolu, l'aspect dramatique de la photographie peut être renforcé par d'autres moyens (pose, décor, etc.) »

Celui-ci rejoint les propos d'Agha dans le mémo de 24 mars envoyé à Nast, en retour de la lettre de Horst du 23 mars 1936 : « Je suis certain qu'il n'est pas nécessaire de sacrifier quoi que ce soit et que toutes les nouvelles compositions, les idées de fond et les effets en noir et blanc peuvent être réalisés sans produire des photographies qui donnent une peine infinie au graveur et à l'imprimeur et qui finalement ne donnent au lecteur aucune information sur les tenues. » Et l'on comprend ainsi que la sentence précédemment citée de Chase « Art be Damned » est une provocation qui se voit ici nuancée par le directeur artistique, et dont les Condé Nast Papers démontrent toute la subtilité. Agha annonce en effet dans ce mémo performatif vouloir écrire à nouveau un long mémorandum à Horst, en lui démontrant tous ces points, même si selon lui cela sera vain car de longues instructions techniques ont déjà été apportées à Horst, or « il ne semble pas y prêter attention ».

Dans sa lettre du 23 mars, Horst fait pourtant montre de sa bonne volonté à Nast puisqu'il lui annonce sa décision de changer complètement sa technique, tout en plaidant pour un temps de recherche nécessaire : « À New York, j'ai le choix entre expérimenter à la hâte avec des résultats incertains ou continuer à travailler de la même manière, ce qui donne au moins un résultat publiable [...] Ce que je veux faire maintenant, c'est élaborer une technique entièrement nouvelle, qui prend déjà forme dans mon esprit, mais qui peut prendre des mois à se développer parfaitement. » Ce discours fait montre de sa volonté de se positionner comme un photographe artiste expérimentateur, soucieux de renouveler son inspiration et d'inventer sa propre syntaxe pour contourner la contrainte de la commande, mais également de donner ses lettres de noblesse à la photographie. « J'espère que cela constituera un pas en avant, non seulement pour mon développement personnel, mais aussi pour placer les pages de *Vogue* en tête de toutes les publications de mode » conclue-t-il.

Horst sait trouver le bon argument auprès de Nast qui, dans son entêtement à vouloir faire de *Vogue* un magazine à la pointe de l'innovation photographique, à une époque où l'on se demandait encore sérieusement si la photographie était ou serait un jour un art, ne saurait contredire un tel argument. De fait, la réponse de Nast au photographe du 2 avril 1936 est engageante : « Je suis heureux d'apprendre que vous avez l'intention d'expérimenter une nouvelle technique photographique plus lisible. Je suis sûr que si vous vous y mettez,

vous développerez quelque chose qui conservera la même qualité artistique et l'atmosphère d'élégance et de goût qui sont habituellement admirées dans vos photographies, même par ceux qui s'opposent le plus vigoureusement à leur noirceur. »

En dépit de ces recherches et nouvelles techniques mises au point à la fin des années 1930, la nuit s'est difficilement imposée dans les pages de *Vogue* des années 1940 et 1950. En effet, avec l'assouplissement des règles permettant aux photographes de *Vogue* l'utilisation du Leica 35mm, ce sont les photographies en extérieur et les clichés pris sur le vif qui deviennent le nouveau style de *Vogue* : le réalisme de Toni Frissel et de John Rawlings mène *Vogue* hors des studios. Suite au décès de Condé Nast et sous la direction artistique d'Alexander Liberman, *Vogue* recherche toujours plus d'images informatives ; clarté et lisibilité s'imposant définitivement comme les maitres-mots. Hormis quelques plongées dans le New York nocturne d'après-guerre capturé par Erwin Blumenfeld et Saul Leiter, il faudra attendre les images d'Helmut Newton et de Guy Bourdin pour voir s'imposer dans les années 1970 la nuit comme un décor exaltant les rapports de force, la violence érotique, et cultivant délibérément le bizarre dans des images aussi inquiétantes que marquantes. ✸

Notes

1 Quentin Bajac, Poivert Michel (dir.), *La subversion des images : Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.

2 André Breton, *Les Vases communicants*, Œuvres complètes II, p.178.

3 Comme le relate Rosalind Krauss dans *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, p.165 : « Les surréalistes étaient nombreux à se promener la nuit, exercice particulièrement important qui leur permettait de revendiquer la ville à leur façon ». Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, « Photographie et surréalisme », Les noctambules, Paris, Macula, 1990, p.165-184

4 Horst P. *Horst, Janet Flanner, Horst: Salute to the Thirties*, New York, Viking Press, 1971: « It took ten years, a world war and a world-wide shortage of film for us to be permitted to use a Rolleiflex. »

5 Le peintre et décorateur de théâtre Pavel Tchelitchev a intégré la compagnie des Ballets Russes de 1933.

6 Mémo Condé Nast adressé à Horst P. Horst, 26 février 1936. New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series I, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann)

7 Edna Woolman Chase est le bras droit de Condé Nast de 1909 à 1942 et le véritable pilier de l'organisation Condé Nast jusqu'à son retrait en 1952. Rédactrice-en-chef du *Vogue* français de 1920 à 1927, elle devient directrice générale des trois éditions du Vogue en 1928.

8 Chase Woolman Edna, Chase Ilka, *Always in Vogue*, Londres, Gollancz Ltd, 1954, p.260: « In 1937: I have been lecturing Horst about the lack of light in his photo. We have simply got to overcome this desire on part of our photographers to shroud everything in deepest mystery… I am sick and tired of having women say to me 'How is this dress made? What is it like?' » [ma traduction]

9 *Ibid*., p.260 : « In 1938: Several of the photographs for September 15 are nothing but black smudges… Concentrate completely on showing the dress, light it for this purpose and if that can't be done with art then art be damned. Show the dress. That is an order straight from the boss's mouth and will you please have it typed and hung in the studio » [ma traduction]

10 Martin Harrison, David Bailey, Roy Strong, (dir.), *Shots of style, Great Fashion photographs chosen by David Bailey*, cat. exp. (Victoria & Albert Museum, Londres, 9 octobre 1985 – 19 janvier 1986), Victoria & Albert Museum, Londres, 1985, p.14 ; Claire Wilcox, « The aura of glamour: Couture Fashion », in Brown Susanna, *Horst, Photographer of Style*, cat. exp. (Londres, Victoria & Albert Museum, 6 septembre 2014-4 janvier 2015), Londres, V&A Publishing, 2014, p.65.

11 Harry W. Yoxall, *A Fashion of Life*, Londres, Heinemann, 1966, p.102.

12 Les Condé Nast Papers se composent de mémorandums, de lettres, de télégrammes, d'enquêtes, de statistiques, de contrats, mais aussi de dossiers de recherche sur le fonctionnement du groupe et d'analyses de contenu éditorial. Répartis en trois séries, ils ont été rédigés soit en interne par l'éditeur ou par différents employés de son organisation sous contrat exclusif – rédacteurs et rédactrices en chef, directeurs artistiques, photographes, artistes-illustrateurs, rédactrices de mode, directeurs de diffusion –, soit en externe par des personnalités de la scène artistique, littéraire et politique, avec lesquelles Nast entretenait des échanges professionnels ou amicaux.

13 Caroline Seebohm, *The Man Who Was Vogue: The Life and Times of Condé Nast*, New York, Viking Press, 1982.

14 Sophie Kurkdjian, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XX^e siècle*, Bayonne, Institut uni-

versitaire Varenne, collection des thèses, 2014.

15 Mémo de Miss Stout adressé à Condé Nast le 25 février 1936, New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series I, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann) : « If you are looking at them from a woman's point of view and want to know the length of the jacket or length of the skirt or where the sash goes, you are quite at a loss, and I know the designers of the clothes feel quite bitterly on the subject. » [ma traduction]

16 Horst P. Horst, *Photographs of a Decade*, New York, J.J. Augustin, 1944, p. 60 : « […] the story was going around Paris that I was being paid by the dressmakers to make their dresses impossible to copy. So, by elimination, I arrived at a clarity and a simplification — which, believe me, is harder to accomplish than the murky romanticism of yesteryear. »

17 L'apparition sur le marché des appareils allemands Rolleiflex, avec leur objectif fixe et leur pellicule large, permit des photos extrêmement nettes. À tel point que certaines maisons de couture furent gênées par la clarté du détail et se mirent à craindre que les fabricants de prêt-à-porter n'imitent leur style de trop près.

18 Horst P. *Horst, Photographs of a Decade, op.cit.*, p.60: « My first pictures were loaded with background – perhaps because of my training in architecture, which made me more interested in décor than in the human element. I was continually dismantling palaces, hauling in small forests and entire hothouses meant to enhance but really crushing the little woman posing in their midst. Finally I realized the incongruous effect and began a series of strong black compositions that made a big inky splash on the magazine page, blotting out everything else. »

19 Mémo Condé Nast adressé à Horst P. Horst, 26 février 1936. New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann) – 1932-1942.

20 Mémo Condé Nast à Horst P.Horst, 26 février 1936, *op.cit* : « In addition to that there are several complaints from the engravers and printers regarding the difficulty of engraving and reproducing the dark photographs.»

21 Selon la définition consignée dans une note de service envoyée par Nast à toute son équipe, en date du 31 janvier 1940.

22 Voir Marlène Van de Casteele, « La 'lisibilité photographique' au *Vogue* américain (1940-1942) : Collaborations, hiérarchisations et revendications auctoriales », *Photographica* n°4, printemps 2022, p.40-54 ; https://devisu.inha.fr/photographica/738

23 Horst P. Horst, *Photographs of a Decade, op.cit.*, p.60

24 Edwards Steichen, *A Life in photography*, New York, Doubleday & Co, 1963, p.68 : « When I started making photographs for Vogue, I had a great deal to learn about fashion. So I have always felt grateful to Carmel Snow for the real interest she showed in fashion photography and for her invaluable assistance at fashion sittings. She had infinite patience and tact in pointing out to me the essential fashion feature in the pictures we were working on. She also taught me to appreciate the special aptitudes of the different French designers. »

25 Horst P. *Horst, Photographs of a Decade, op.cit.*, p.62

26 En 1939, Pavel Tchelitchev réalise les décors et costumes pour l'adaptation au théâtre de l'œuvre de Jean Giraudoux, *Ondine*. Comme l'écrit Cecil Beaton, il a fortement influencé par son univers les photographes de mode : « Even an esoteric painter such as Tchelitchew had an overt influence. his décor and costumes for Giraudoux's *Ondine* created a vogue for fish nets, stalactites, coral branches and driftwood… and photographs were taken by Hoyningen Huene, George Platt Lynes, Horst, Durst and myself of lost wanderers in a Tchelitchew world of shadows » (Beaton Cecil, T*he Glass of Fashion: A personal history of fifty years of changing tastes and the people who have inspired them*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1954, p.192)

27 Horst P. *Horst, Flanner Janet, Horst: Salute to the Thirties, op.cit.*, p.12

28 *Vogue* américain, 1er mars 1936, p.64 : « Robert Piguet's Mephistophelian dinner-suit, opposite, likewise goes to extremes ; enormous shirred shoulders on the swallow-tailed satin cape, slick straightness in an ankle-length black wool dress and Louise Bourbon top-hat ».

29 Horst va, dès l'année 1935, s'intéresser aux expérimentations en couleur via le procédé Gorsky frères. Voir Waldron Shawn, « Horst's World in Colour » in Brown S., Branes M., Wilcox C. (dir.), *Horst, Photographer of Style*, Londres, V&A Publishing, 2014. Voir aussi Voir Marlène Van de Casteele, « La couleur appliquée à la photographie de mode : le cas des couvertures du *Vogue* américain (1932-1942) », Actes du Colloque de Cerisy, « Ce que la couleur fait à la photographie » (19-23 août 2020), à paraître.

30 Mémo Thomas Kernan à Condé Nast, 18 juillet 1941, copie à M. F.Agha et Lucien Vogel : « Photographing black dresses », New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series II, Box 19 , Folder 22 Vogue Studio : « I was doing some work for my friend and mentor Mr. Steichen last night, and spoke to him about your black dress memo. He admits that it is the devil's own problem, and says that most failures are due to the fact that photographers taking a black dress try to give it a great deal of light, which fills in the shadows and obliterates the seams. As a matter of fact, black dresses should be taken with less light, which will show up the detail. Steichen says that a black dress taken in full sunlight is hopeless, and that outdoors a black dress should always be taken in the shadow, or on a dull day. »

31 *Ibid*.

32 Mémo de Condé Nast à son équipe, « Display, Titles and subcaptions », 31 janvier 1940, New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series I, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann) – 1932-1942 : « On every page in any periodical of whatever nature, clarity is a cardinal virtue, and obscurity an unforgivable evil. »

33 Mémo Thomas Kernan à Condé Nast, 18 juillet 1941, *op.cit.*: « […] The problem in the studio is more complicated, and Mr. Steichen says he has some ideas on the subject. Therefore, next Thursday afternoon I am getting a model and some black dresses and renting a battery of polarized lights, which Steichen thinks will give the proper diffused quality. I cannot do this before Thursday, as I may have to strengthen our a.c. wiring to install the polarized equipment. Pictures taken in this way will cut down on the dramatic black-and-white quality of the photo, as the tendency will be to put everything into a gray key. However, once the problem of showing the merchandise is solved the drama of the picture might be built up by other means—posing, decoration, etc. Steichen is doing this experiment as a favor, and will communicate his findings for our general use. »