

Dialogues sur la photographie documentaire

Elizabeth McCausland et Beaumont Newhall

Laetitia Barrère



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3393>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 20 mars 2014

ISBN : 9782911961311

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Laetitia Barrère, « Dialogues sur la photographie documentaire », *Études photographiques* [En ligne], 31 | Printemps 2014, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3393>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Dialogues sur la photographie documentaire

Elizabeth McCausland et Beaumont Newhall

Laetitia Barrère

« Je garde le sentiment d'avoir commis l'erreur, en tant que conservateur, d'avoir été trop "large d'esprit", en un mot, trop ambigu. [...] Soit on maintient à tout prix, comme Stieglitz, un niveau élevé, soit on va vraiment à la rencontre de l'amateur. J'ai fait les deux et ce n'était pas bon. J'ai été critiqué par [Alfred] Stieglitz et par Tom Maloney. À l'heure actuelle, quand je prends la mesure de mon travail, la seule voie possible semble être celle de Stieglitz. Mais c'est la voie la plus difficile au monde... »

Beaumont Newhall à Nancy Newhall, 1944¹.

- 1 Cette confidence de Beaumont Newhall (1908-1993) met en lumière la conception ambiguë qu'il avait de la photographie durant son mandat au Museum of Modern Art de New York de 1937 à 1946². Ni exclusivement moderniste³ ou populaire, son approche montre davantage une nature ambivalente, loin de l'image de l'historien d'art à laquelle il a souvent été réduit. Cet aspect n'a cependant pas empêché les auteurs postmodernes de voir en lui le « théoricien paradigmatique de la première génération de la photographie moderniste⁴ ». Ces lectures se sont majoritairement appuyées sur l'influence décisive de l'ouvrage de Beaumont Newhall, *The History of Photography* (réédité cinq fois entre 1937 et 1982), qui illustre une première tentative d'écriture d'une histoire esthétique du médium⁵. Il convient toutefois de rappeler qu'au début des années 1940, l'édifice moderniste n'était pas aussi solide et hégémonique que les études postmodernes l'ont présenté. S'intéressant tout autant à la photographie expressive qu'à la photographie documentaire, Beaumont Newhall a en réalité montré une vision plus ouverte de la photographie que celle qu'on lui reconnaît traditionnellement. Les débats sur la fonction et l'esthétique de la photographie étaient alors confinés à un

nombre restreint de spécialistes qui s'influençaient, s'opposaient et se répondaient par le biais d'expositions, d'articles et d'ouvrages. Parmi les acteurs du milieu photographique de cette période, l'historienne de l'art Elizabeth McCausland (1899-1965)⁶ était la principale porte-parole d'une approche sociale et anti-moderniste de la photographie documentaire.



Fig. 1. B. Abbott, « Elizabeth McCausland, Jan 1935 », tirage gélatino-argentique, 12 x 9 cm, coll. Elizabeth McCausland papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

- 2 Si leur position par rapport au pouvoir a scellé leurs destins dissemblables, la vision de Beaumont Newhall d'une esthétique dépolitisée et les revendications de McCausland en faveur d'une photographie ancrée dans le tissu social s'enracinaient dans le même rêve d'une photographie intrinsèquement radicale et moderne. Une étude attentive des échanges développés entre McCausland et Newhall révèle des influences et des similitudes importantes entre ces deux personnalités que tout semble *a priori* opposer. Cette analyse souligne notamment leur volonté et leurs actions communes dans le but de faire reconnaître la photographie documentaire sur la scène artistique. Le présent article se propose tout d'abord de redonner toute sa place à l'œuvre critique d'Elizabeth McCausland, une personnalité encore mal connue de l'histoire de la photographie. Il s'attachera ensuite à nuancer la vision d'un Beaumont Newhall « ultra-moderniste » en mettant en lumière ses échanges avec Elizabeth McCausland et les milieux progressistes.

Elizabeth McCausland, une critique oubliée de l'histoire de la photographie

- 3 L'œuvre critique d'Elizabeth McCausland annonce le postmodernisme de la fin des années 1970⁷ et permet d'offrir un éclairage très intéressant sur la réelle position

qu'occupe une conception moderniste ou puriste de la photographie à la fin des années 1930. Journaliste, critique et historienne de l'art, Elizabeth McCausland fut une figure majeure de la scène artistique new-yorkaise de la fin des années 1920 jusqu'aux années 1950⁸. Grâce à une intense activité de publications⁹ et l'organisation d'expositions, McCausland soutenait une photographie utilisée comme instrument de communication et de témoignage. Née à Wichita dans le Kansas et diplômée du Smith College de Northampton (MA), elle travailla à partir de 1923 à Springfield (MA) pour le journal réformiste *The Springfield Republican* jusqu'à sa fermeture en 1946. À partir de 1933, McCausland s'intéressa à la critique d'art et prit en charge les pages culturelles du journal¹⁰. Dans le domaine de la photographie, elle se tourna d'abord vers les travaux de Paul Strand (1890-1976), dont elle fit la connaissance au début des années 1930 au Nouveau-Mexique, tandis qu'il travaillait à son projet *The Mexican Portfolio*. En 1931, Strand lui fit rencontrer Alfred Stieglitz (1864-1946), pour qui elle publia de nombreux articles, en particulier sur les expositions qu'il présentait dans sa Galerie 291¹¹. Cependant, les conséquences économiques et sociales de la grande dépression amenèrent McCausland à se détourner de l'approche spirituelle d'Alfred Stieglitz pour s'investir dans la défense d'un réalisme social :

« Les arts modifient leur mode d'expression et l'accent mis sur le sujet, leur idéologie et leur iconographie avec l'évolution de la société. Aujourd'hui ce que nous attendons de l'art n'est plus l'émotion : nous voulons une nourriture solide et consistante dans laquelle mordre [...]. Nous voulons nous sustenter pour mener à bien la rude bataille pour l'existence dans les périodes de crise. Nous n'avons que faire de la rationalisation, de l'idéalisation, du romantisme¹². »

- 4 Ce tournant idéologique d'Elizabeth McCausland fut renforcé par sa découverte des photographies de Berenice Abbott (1898-1991), qu'elle rencontra pour la première fois en 1935, année où elle quitta Springfield pour s'installer à New York. C'est à l'occasion de la première exposition personnelle de Berenice Abbott, présentée au Museum of the City de New York (1934)¹³, qu'Elizabeth McCausland formula les caractéristiques d'une nouvelle modernité photographique reliée aux engagements du réalisme. L'historienne concevait la photographie comme un instrument de savoir, d'éducation et d'élargissement de la conscience sociale. Elle soutenait un usage direct et réaliste du médium, dans le but de dresser un portrait sobre et profond de la vie sociale. Conçue comme un moyen de communication, la photographie devait être accompagnée de légendes et de textes et ne pouvait nullement être considérée comme un simple objet de contemplation ou comme un outil d'expérimentations artistiques.

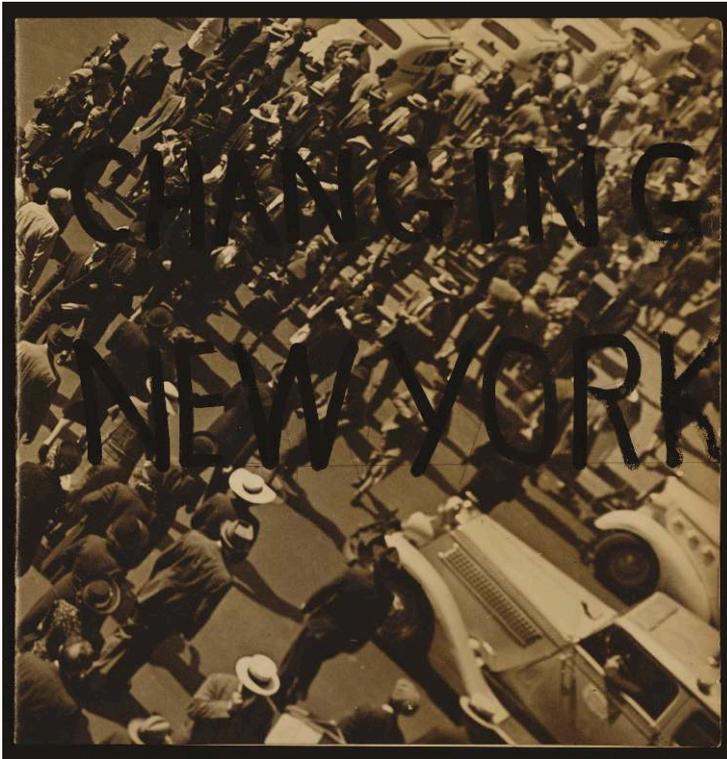


Fig. 2. Maquette pour la couverture de *Changing New York* de B. Abbott, 1938, coll. Elizabeth McCausland papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

- 5 À partir de 1935, McCausland travailla avec Berenice Abbott au projet de livre *Changing New York*¹⁴ (voir fig. 2). Avec la photographe, elle s'employa à instaurer une tradition de photographie sociale, notamment en organisant en 1939 une rétrospective de Lewis Hine, le « père » de cette approche, au Riverside Museum de New York¹⁵ (voir fig. 3 et 4).

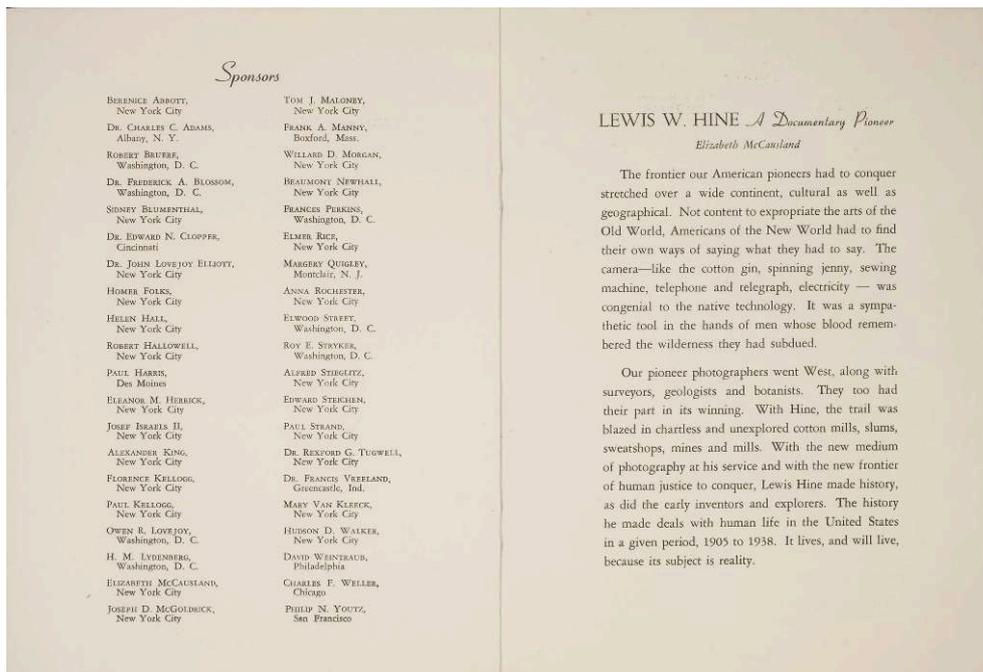


Fig. 3. Catalogue de la rétrospective Lewis W. Hine au Riverside Museum de New York (1939), coll. George Eastman House.

- 6 Elizabeth McCausland réprova à plusieurs occasions le parti pris formaliste des expositions organisées par Beaumont Newhall (puis par sa femme Nancy à partir de 1942) au MoMA¹⁶. « Sixty Photographs : A Survey of Camera Aesthetics » (1941) était selon elle une « exposition précieuse » et ses organisateurs – Beaumont Newhall et Ansel Adams –, des « maniaques de l'ultime perfection technique ». Elle condamna l'exposition qui traitait de l'ensemble des possibilités esthétiques de l'appareil photographique : « Quand il manque à la photographie sa plus grande expressivité potentielle, c'est généralement qu'une barrière artificielle a été imposée entre le contenu et la forme¹⁷. » Quelques mois plus tard, Beaumont Newhall organisa l'exposition patriotique « Image of Freedom » (1941-1942), qui illustre cette fois une approche populaire de la photographie. McCausland ne manqua pas de souligner le paradoxe de la présence de cette exposition dans un musée d'art : « Il y a tout juste une semaine, on nous affirmait que la propagande n'avait rien à voir avec l'art. Maintenant on nous dit que la propagande pour "le Style de Vie Américain" est le plus grand des arts¹⁸. » La première année d'existence du département de photographie vit donc se succéder des expositions aussi différentes que « Sixty Photographs » et « Image of Freedom ». Ainsi Beaumont Newhall montrait une approche diversifiée de la photographie. Si l'intérêt du conservateur pour les frontières entre l'art et la culture de masse, visible dans l'exposition « Photography 1839-1937 » (1937), fut éclipsé au moment de la création du département de photographie afin de gagner le soutien d'Alfred Stieglitz¹⁹, Newhall ne cessa jamais pour autant de s'intéresser aux fonctions d'information et de documentation du médium²⁰.



Fig. 4. L. W. Hine, « Lunchtime », tirage gélatino-argentique, 12 x 17 cm, v. 1910, coll. George Eastman House.

Les visions complémentaires d'Elizabeth McCausland et de Beaumont Newhall sur la photographie documentaire

- 7 L'article de Beaumont Newhall intitulé « L'approche documentaire de la photographie », publié dans *Parnassus* en mars 1938, joua un rôle majeur dans la reconnaissance de la photographie documentaire sous tous ses aspects : esthétiques, sociologiques et politiques. En consacrant la valeur esthétique des documents photographiques, l'article de Newhall se révéla crucial en ce qu'il offrit matière à ses détracteurs pour le réfuter, ou tout du moins le compléter. Elizabeth McCausland allait tirer parti de l'élan propulsé par ce texte pour faire reconnaître la valeur historique et sociale de la photographie documentaire. Dans un colloque portant sur « Les fonctions de la photographie » – auquel Beaumont Newhall participa –, la critique d'art déclara que les définitions de la photographie documentaire proposées par Beaumont Newhall, Robert Taft ou encore Lincoln Kirstein ne parvenaient pas à donner une définition satisfaisante de ce courant :

« Il y a une confusion sur cette catégorie [le documentaire], à laquelle les photographes contemporains les plus progressifs sont attachés [...]. Même M. Newhall (dont l'exaltante et stimulante discussion dans "L'approche documentaire de la photographie" dans *Parnassus* de mars 1938, doit être lue par tous ceux qui s'intéressent au mouvement avant-gardiste) ne parvient pas à fournir une définition concise de type dictionnaire pour cette expression. [...] Taft, dans son incroyablement riche *Photography and the American Scene*, définit la fonction documentaire de la photographie – mais du point de vue de l'historien [...]. Lincoln Kirstein, dans son essai sur *American Photographs* de Walker Evans (qui à mes yeux ne sont pas documentaires au sens que nous cherchons à définir), n'évoque pas ce problème²¹. »

- 8 Ainsi Elizabeth McCausland publia un article intitulé « La photographie documentaire » dans le journal *Photo Notes* (1939), dans lequel elle insista sur la valeur sociale et les visées réformatrices de l'avant-garde photographique.
- 9 Le dialogue entre McCausland et Newhall joua également en faveur du photographe social Lewis Hine (1874-1940), qui était alors en quête de la reconnaissance des milieux institutionnels. L'article de Beaumont Newhall sur l'approche documentaire fut en effet l'élément déclencheur de la remise à l'honneur de ce photographe sur le devant de la scène artistique (voir fig. 5). En effet, quelques mois après la publication de l'article de Newhall, Elizabeth McCausland et Berenice Abbott organisèrent la rétrospective du photographe social au Riverside Museum de New York en janvier 1939²². Cet événement souligne bien la complémentarité des actions de Beaumont Newhall et d'Elizabeth McCausland et il est tentant de considérer que ce que Newhall ne put faire, limité par les pressions inhérentes à sa fonction²³, fut réalisé par McCausland, affranchie de l'influence de Stieglitz et jouissant d'une plus grande liberté d'action. Néanmoins, les deux auteurs ont utilisé les mêmes outils de la rhétorique moderniste dans le but de conférer une tradition à la photographie documentaire. Tandis que McCausland cherchait à s'éloigner de la question de l'art, elle réutilisa, sur le modèle de Beaumont Newhall²⁴, les notions de tradition, d'intuition ou encore de génie. Ainsi, elle déclara à propos de Lewis Hine :

La différence entre son approche et celle des photographes documentaires contemporains réside dans le fait que les travailleurs les plus jeunes intègrent

consciemment les éléments sociaux et esthétiques. Avec Hine l'objectif social était primordial ; les qualités esthétiques semblent être apparues presque par hasard²⁵.



Fig. 5. L. W. Hine, « Italian Family making artificial flowers in East Side tenement, N.Y. », tirage gélatino-argentique, 18,3 x 23 cm, 1908, coll. George Eastman House, reproduit dans l'article de B. Newhall « Documentary Approach to Photography » (1938).

- 10 Beaumont Newhall participa avec McCausland à de nombreuses activités en lien avec l'organisation de photographes engagés de la Photo League (1936-1951)²⁶, notamment des ateliers de photographie documentaire ou encore des colloques organisés dans la progressiste galerie d'art A.C.A Gallery²⁷. Lors de l'ouverture du département de photographie, Beaumont Newhall souhaitait rapprocher le MoMA des photographes contemporains et s'adressa à la Photo League :

Il serait utile pour le Comité et pour le Conservateur que les membres de la Photo League informent le Musée des services particuliers que nous pourrions être en mesure de rendre, car ce n'est qu'en coopérant activement avec les photographes que cette nouvelle entreprise est possible²⁸.

- 11 Cependant, les obligations liées à sa nouvelle fonction de conservateur semblent avoir poussé Beaumont Newhall à réprimer son intérêt pour des approches variées de la photographie ou tout du moins à l'afficher en dehors du MoMA. En 1942, il partit sur le front et son épouse Nancy Newhall assura l'intérim jusqu'à son retour en 1945. Entre 1943 et 1945, Elizabeth McCausland fut sollicitée par le MoMA afin de participer au comité consultatif du Photography Center²⁹. Elle collabora avec Nancy Newhall pour « New Workers I », une exposition qui traitait de « l'intérêt pour les relations humaines, né de l'appareil portatif, des approches documentaires et journalistiques, aujourd'hui si répandues parmi les jeunes photographes³⁰ ». McCausland s'était alors réjouie de la possibilité d'exposer au musée des photographies consacrées à l'actualité sociale (voir fig. 6)³¹. Depuis le front, Beaumont Newhall entretenait une correspondance avec McCausland sur les usages et sur l'avenir de la photographie documentaire :

Nancy m'a parlé de l'aide que vous lui avez procurée, m'écrivant que vous étiez l'une des rares personnes à avoir une vision proche de la sienne et que vous aviez la même conception de la photographie que nous. [...] Nous venons seulement de commencer à utiliser les photographies comme des documents ; nous devons apprendre à en tirer le meilleur usage. Nous devrions avoir de très intéressantes conversations à mon retour³².



Fig. 6. W. Rosenblum, « Four Women on a Sidewalk, Pitt Street, New York, 1938 », coll. the Rosenblum Photography Archive, photographie exposée dans l'exposition « New Workers I » (1944).

- 12 Après l'échec du Photography Center, le département de photographie réintégra les locaux du MoMA et Nancy Newhall se détourna de la photographie documentaire pour renouer avec la vision spirituelle d'Alfred Stieglitz. En conséquence, la majorité des photographies de l'exposition « Photography in Progress³³ », qui suivait « New Workers I », représentaient les maîtres de la photographie pure (Alfred Stieglitz, Ansel Adams, Edward Weston). Elizabeth McCausland regretta cette réinscription du département de photographie dans une perspective moderniste. Elle confia au photographe Walter Rosenblum : « Malheureusement, une sorte de direction pour des valeurs "précieuses" a été créée. Je ne sais pas exactement comment, mais en partie, bien sûr, par Stieglitz et son influence sur Nancy Newhall³⁴. » En juillet 1944, et comme en réponse à « Photography in Progress », Elizabeth McCausland organisa l'exposition « Photography Today ». Installée dans la A.C.A Gallery, on pouvait y observer une section entière sur la Photo League, des photographies de guerre de la Navy, celles de Margaret Bourke-White prises en Russie ou encore des images d'Eliott Porter, de Man Ray et d'Arnold Newman que la critique d'art avait empruntées au MoMA. Dans cette exposition, Elizabeth McCausland souhaitait insister sur l'importance du contenu des photographies :

L'exposition ne prétend pas être exhaustive, elle n'est pas un échantillon de la photographie contemporaine ni ne cherche à mettre en avant exclusivement des exemples de superbes photos bien léchées. [...] L'importance humaine, les

aspirations humaines et même « l'intérêt humain » sont partie intégrante des photographies présentées ici³⁵.

- 13 Elizabeth McCausland envoya à Beaumont Newhall le catalogue de cette exposition et le questionna afin de savoir si son expérience de la guerre avait modifié sa vision du médium. Newhall énuméra ainsi à McCausland les photographes dont l'approche répondait le mieux à sa perception du médium :

J'apprécie tous les types de photographie mais j'atteins un summum de satisfaction personnelle dans les "Equivalents" de Stieglitz, les gros plans d'études de la nature de Paul [Strand], les paysages de Weston, les œuvres d'Ansel [Adams] sur Yosemite, par opposition à la FSA, Evans et Lange. En ce moment, j'aspire au positif, mais cette abondance de "documentaire" est négative et me déprime. Le fait que tant d'illustres photographes soient devenus cyniques vis-à-vis de l'Amérique et aient enregistré le côté négatif de notre culture me semble aussi significatif que le fléau du surréalisme³⁶.

- 14 Alors que l'intérêt de Newhall pour la photographie documentaire l'avait dans un premier temps empêché d'instaurer des critères esthétiques stricts pour la photographie d'art, le conservateur renoua finalement avec une conception spirituelle du médium après son expérience de la guerre (voir fig. 7). Son opinion négative de la photographie documentaire reflétait le nouveau climat politique d'affirmation, plutôt que de remise en cause des valeurs américaines. Au-delà de son goût personnel pour la photographie expressive, Newhall reconnut néanmoins que la photographie documentaire allait occuper une place de choix dans les futurs développements du médium :

Fondamentalement, je vois de très grandes possibilités pour une photographie d'un genre réellement documentaire, et je crois de plus en plus que les développements majeurs viendront de l'usage du document photographique, et de la prise de conscience qu'une photographie, sans explications textuelles, ne pourra pas être considérée comme un document. [...] En contrepartie, je pense personnellement que le plus haut sommet esthétique sera atteint par des photographies qui sont appréciées pour elles-mêmes, et qu'il serait impudent d'analyser ou d'interpréter, l'exemple suprême de ce genre devant être les "Equivalents" de Stieglitz³⁷.



Fig. 7. A. Stieglitz, « Equivalent », tirage gélatino-argentique, 9,3 x 11,6 cm, 1923, coll. George Eastman House.

- 15 En 1946, le MoMA organisa une seconde exposition de jeunes photographes émergents, intitulée « New Photographers » (1946). Si « New Workers I » avait été consacrée à la photographie instantanée, « New Photographers » faisait la part belle à la photographie abstraite et témoignait de la place grandissante prise par l'abstraction photographique. Le public américain était invité à découvrir l'œuvre de Frederick Sommer, les macrophotographies de Robert Janssen, les photographies abstraites d'Aaron Siskind, Stanley Clough ou encore György Kepes. Qu'elles aient été documentaires ou expérimentales, Beaumont Newhall déclara que « toutes les photographies avaient été réalisées à des fins d'expression personnelle³⁸ ». Le conservateur reprenait donc les principes de l'exposition « Sixty Photographs » (1941), soulignant la constance de l'expression personnelle malgré l'usage de techniques photographiques diverses. Les photographies abstraites étaient particulièrement appréciées du conservateur parce qu'elles montraient des similitudes avec la peinture. Selon lui, la relation de la photographie à l'art moderne était « proche et stimulante³⁹ ».



Fig. 8. B. Abbott, « Elizabeth McCausland at her printing press, ca. 1935 », 26 x 21 cm, coll. Elizabeth McCausland papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

- 16 Les échanges de Beaumont Newhall avec Elizabeth McCausland ont ainsi permis de mettre au jour l'absence de dogme ou d'appareil théorique figé durant les premières années du département de photographie du MoMA. Bien au contraire, ces dialogues ont permis de souligner que l'ensemble des acteurs du milieu photographique de cette période s'est questionné sur les possibilités et le potentiel que pouvait représenter l'approche documentaire. Loin de reproduire fidèlement le modèle d'Alfred Stieglitz, Beaumont Newhall montra une volonté d'englober toutes les formes et les usages de la photographie, prouvé notamment par son intérêt pour la Photo League. Si l'expérience de la guerre lui fit regretter de n'avoir pas instauré de critères stricts pour la photographie d'art, il apparaît que la brièveté de son mandat ne lui aura pas laissé suffisamment de temps pour faire valoir une conception de la photographie qui aurait dépassé l'opposition entre art et culture de masse.

NOTES

1. « I keep feeling that the fault of my curatorship was being too "broad-minded", i.e. too compromising. [...] Either one maintains at any costs, like Stieglitz, a high standard, or one really goes out to meet the amateur. I did either, and that was not good. I was criticized by Stieglitz and by Tom Maloney. Right now, when taking thought in the extent of my activity, the only road seems to be Stieglitz's one », lettre de

Beaumont Newhall à Nancy Newhall, 17 mars 1944, in *Focus: Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Little Brown, Bulfinch Press Book, 1993, p. 119-120.

2. Beaumont Newhall s'occupe de la photographie au MoMA à partir de 1936, au moment de la préparation de la célèbre exposition fêtant le centenaire de la photographie, intitulée « Photography 1839-1937 », présentée en 1937. Il est nommé conservateur lors de l'ouverture du département de photographie à la fin de l'année 1940.

3. Apparu aux États-Unis au début du XX^e siècle (notamment sous l'impulsion d'Alfred Stieglitz et de Paul Strand), le modernisme photographique fait de la spécificité des moyens de la photographie (en l'occurrence l'objectivité de l'appareil photographique), le principe de la photographie d'art. Cf. Paul STRAND, « Photography », *The Seven Arts*, août 1917, p. 524-526 et « Photography and the New God », *Broom*, vol. 3, n° 4, 1922, p. 252-258. Parmi les études sur le modernisme, cf. John PULTZ, Catherine B. SCALLEN, *Cubism and American Photography, 1910-1930*, Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francis Clark Art Institute, 1981 ; Joel EISINGER, *Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*, Albuquerque, University of New York Mexico Press, 1995 ; Kevin SALEMME, *American Photographic Aesthetics in the Twentieth Century, the Five Paradoxes of Modernism*, New York, Edwin Mellen Press, 2003.

4. Cf. également Jean-Claude MOINEAU, « De la photographie comme opérateur critique à la photographie comme opérateur d'art », *Ligeia*, n° 49-52, janvier-juin 2004, p. 40-47. Cf. aussi Christopher PHILLIPS, « The judgment seat of photography », *October*, n° 22, automne 1982, p. 27-63, trad. française « Le tribunal de la photographie », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 35, 1991, p. 18-47.

5. Sur la fortune critique de l'ouvrage de Newhall, cf. François BRUNET, « Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall. Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie », *Études photographiques*, n° 30, décembre 2012, p. 6-44. Sur l'histoire de la photographie de B. Newhall, cf. également Mary Warner MARIEN, « What Shall we Tell the Children ? Photography and its Text (Books) », *Afterimage*, avril 1986, p. 4-7 ; Douglas R. NICKEL, « History of photography : the state of research », *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 3, septembre 2001, p. 548-558 ; Marta BRAUN, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 19-31, mis en ligne le 1^{er} octobre 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/714> ; Sophie HACKETT, « Beaumont Newhall, le commissaire et la machine », *Études photographiques*, n° 23, mai 2009, mis en ligne le 18 mai 2009, <http://etudesphotographiques.revues.org/2656> ; Ariane POLLET, « Mass Media et musée d'art : le MoMA en crise, 1940-1947 », in Olivier LUGON (dir.), *Exposition et médias, photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2012, p. 125-142.

6. Les archives d'Elizabeth McCausland ont été acquises par les Archives of American Art en 1959. Elles sont aujourd'hui consultables en ligne à l'adresse <http://www.aaa.si.edu/collections/elizabeth-mccausland-papers-7839/>.

7. En dehors de quelques auteurs, tels que Christopher Phillips et plus récemment Erin Kathleen O'Toole, la critique postmoderne s'est essentiellement concentrée sur le mandat du conservateur John Szarkowski au département de photographie du MoMA de New York pendant près de trente ans (1962-1991). Cf. C. PHILLIPS, « The judgment seat of photography », art. cit. ; Erin Kathleen O'TOOLE, *No Democracy in Quality: Ansel Adams, Beaumont and Nancy Newhall, and the Founding of the Department of Photographs at the Museum of Modern Art*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, University of Arizona, 2010.

8. Parmi les études sur E. McCausland, cf. Susan PLATT, « Elizabeth McCausland : art, politics and sexuality », in Katy DEEPWELL (éd.), *Women Artists and Modernism*, Manchester, Manchester University Press, 1998 ; S. PLATT, « Critic with a conscience : Elizabeth McCausland at the Springfield Republican », in S. PLATT, *Art & Politics in the 1930's, Modernism, Marxism, Americanism, A History of Cultural Activism During the Depression Years*, New York, Midmarch Art Press, 1999,

p. 65-79 ; The Smithsonian Institution, « Elizabeth McCausland, Critic and Idealist », *Archives of American Art Journal*, vol. 6, n° 2, avril 1966, p. 16-20 ; Susan DODGE PETERS, « Elizabeth McCausland on Photography », *Afterimage*, mai 1985, p. 10-15.

9. McCausland publia dans les revues (liste non exhaustive) *Parnassus*, *Trend*, *The Nation*, *Survey Graphic*, *The Complete Photographer*, *Photo Notes*, *Good Photography*, *Minicam*, *U.S. Camera*...

10. Elle rédige des articles sur l'art avant cette date de façon sporadique, et souvent anonymement. On date son premier article sur la photographie de 1923.

11. Cf. E. MCCAUSLAND, « Stieglitz and the american tradition », in Waldo FRANK *et al.*, *America and Alfred Stieglitz : A Collective Portrait*, New York, Double Day, Doran and Company, 1934, p. 227-232. L'amitié entre E. McCausland et A. Stieglitz prend fin lorsque ce dernier rejette le Federal Art Project.

12. « *The arts alter their modes of expression and their emphasis on subject matter, their ideology and their iconography, as society changes. Today we do not want emotion from art ; we want a solid and substantial food on which to bite [...] sustenance for the arduous struggle that existence is in the eras of crisis. We want the truth, not rationalization, not idealization, not romanticization* », E. MCCAUSLAND, « Documentary photography », *Photo Notes*, janvier 1939, p. 8.

13. E. MCCAUSLAND, « New York City as seen in Abbott photographs », *Springfield Sunday Union and Republican (SSUR)*, 21 octobre 1934. Intitulée « New York Photographs by Berenice Abbott », l'exposition ouvre le 8 octobre 1934 et son succès la prolonge de novembre 1934 à février 1935. Cf. également E. MCCAUSLAND, « The photography of Berenice Abbott », *Trend*, vol. 3, n° 1, mars-avril 1935, p. 15-21.

14. Berenice ABBOTT, *Changing New York*, textes de Elizabeth McCausland, New York, E. P. Dutton & Co., 1939 [rééd. sous le titre *New York in the Thirties as Photographed by Berenice Abbott*, New York, Dover, 1973]. Cf. également B. YOCHELSON, *Berenice Abbott : Changing New York, une ville en mouvement, 1935-1939*, Paris, Hazan, 1999.

15. Selon Alan Trachtenberg : « *Hine was just what was needed : a "spiritual father", a direct link with Mathew Brady, whom she called the "lone hero" of a "tradition of content and communication"* », Alan TRACHTENBERG, *Reading American Photographs : Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989, p. 191. Comme le rappelle O. Lugon, McCausland connaissait le travail de Hine depuis 1923. Cf. O. LUGON, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 326-327.

16. En 1943 et 1944, McCausland sera sollicitée par le MoMA afin de participer au comité consultatif du Photography Center (dont l'existence n'excéda pas huit mois), puis, après sa fermeture, au nouveau comité consultatif du département de photographie dirigé par Roy Stryker. En 1944, elle aidera Nancy Newhall à organiser l'exposition « New Workers I ».

17. E. MCCAUSLAND, « Footnote on "Camera Esthetics" », *The Springfield Sunday Union and Republican*, 5 janvier 1941, repris in *Photo Notes*, février 1941, p. 2-3.

18. « *Only a week or so ago we were told with pontification that propaganda had nothing to do with art. Now we are told that propaganda for the "American Way of Life" is the highest art* », E. MCCAUSLAND, « "Image of Freedom Photos" at the Modern Museum », *Springfield Sunday Union and Republican*, 2 novembre 1941, Curatorial Exhibition Files, Exh. #155, New York, MoMA Archives.

19. C. PHILLIPS précise : « Le nouvel alignement de Newhall sur une telle position transcendante de la photographie moderniste plutôt que sur les positions plus ouvertement fonctionnalistes d'une *New Vision* peut être considéré comme un moyen d'attirer les soutiens nécessaires à la création au MoMA d'un département à part entière », « Le tribunal de la photographie », art. cit., p. 25.

20. Pour une nouvelle lecture de l'exposition organisée par B. Newhall « Photography 1839-1937 » (MoMA, 1937), qui révèle l'influence de l'esthétique de la machine sur l'historien, cf. S. HACKETT, « Beaumont Newhall, le commissaire et la machine », art. cit.

21. « *About this standard to which the most progressive of contemporary photographers attach themselves there is a confusion. [...] Even Mr. Newhall (whose exciting and stimulating discussion of the “Documentary Approach to Photography” in Parnassus of March, 1938, should be read by everyone interested in the vanguard movement) does not put the meaning of the phrase into a concise dictionary definition [...]. Taft, in his extraordinarily rich Photography and the American Scene, defines the documentary function of photography – but from the historian’s point of view [...]. Lincoln Kirstein in his essay on the American Photographs of Walker Evans (which incidentally do not seem to me to be documentary in the sense we are seeking to define) does not bring up the question* », « *Functions of Photography* », janvier 1939, Elizabeth McCausland [ci-après EMcC] papers, 1838-1965, bulk 1920-1960, series 7, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York. McCausland déclara à propos des photographies de Walker Evans qu’elles étaient « absolument mineures et défaitistes », lettre de McCausland au Smith College Museum of Art, 10 février 1939, cité par Terri WEISSMAN, *The Realisms of Berenice Abbott*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2011, p. 113.
22. Parmi les articles de McCausland sur Lewis Hine, citons « *Boswell of Ellis Island* », *US Camera*, janvier-février 1939, p. 58-62 ; « *Lewis Hine : social photography* », 5 octobre 1938 [non publié], reproduit en français « *Lewis Hine : photographe social* », in Alison NORDSTRÖM, *Lewis Hine*, cat. exp., Madrid, Fundacion MAPFRE, TF Editores, 2011, p. 232-233 ; « *Lewis Hine, portrait of a photographer* », *Survey Graphic*, 27 octobre 1938, p. 502-503 [reproduit in *History of Photography*, vol. 16, n° 2, été 1992, p. 103].
23. Lewis Hine avait rendu visite à B. Newhall en 1938. Dans une lettre de ce dernier au photographe, en février 1938, il déclare : « *there are two ways to look upon your work. The most obvious is the documentary or the historical approach ; the other is the photographic. So far as the first approach is concerned ; I am not able to give you help* », in Daile KAPLAN (éd.), *Photo Story, Selected Letters and Photographs of Lewis W. Hine*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 1992, p. 107. Dans une lettre de Lewis Hine à E. McCausland, du 25 août 1938, on peut lire : « *Newhall does not think he has enough influence to do much with the Museum folk but he says he will go after Holger Cahill, the Big Boy in W.P.A. art, for a special assignment for me* », *ibid.*, p. 116. Cf. également B. NEWHALL, « *Lewis Hine* », *Magazine of Art*, vol. 31, n° 11, novembre 1938, p. 636-637. De manière éloquent, B. Newhall souhaite que son nom ne soit pas rattaché à celui du MoMA dans la liste des sponsors de l’exposition de Lewis Hine (cf. la liste des sponsors fig. 3).
24. « *Although records have long been made by the camera, only recently has a conscious esthetic been based on the photograph’s value as a sociological document* », B. NEWHALL, « *Photography* », *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, n° 4/5, vol. 5, avril-mai 1938, p. 10 (nous soulignons).
25. « *The difference between his approach, however, and that of the documentary photographers of today is to be found in the fact that the younger workers consciously integrate the social and esthetic elements. With Hine the sociological objective was paramount ; the esthetic attributes seem to have occurred almost casually* », E. MCCAUSLAND, « *Lewis Hine, portrait of a photographer* », art. cit., p. 103 (nous soulignons).
26. La Photo League était issue de la Workers Film and Photo League, l’antenne culturelle américaine de l’organisation marxiste Workers International Relief (WIR), basée à Berlin. Cette organisation abritait une école de photographie documentaire et une galerie d’exposition. Pour une liste complète des conférenciers invités et pour une liste des expositions de la Photo League, cf. *Creative Camera*, juillet-août 1983, n° 223, p. 1016.
27. L’un des colloques portait sur les photomontages de John Heartfield, exposés dans la A.C.A Gallery (octobre 1938), et un autre sur les « *Fonctions de la photographie* » (janvier 1939), cf. « *Functions of Photography* », EMcC papers, arch. cit. ; cf. également *Photo Notes*, décembre 1938, p. 2. La A.C.A (American Contemporary Art) Gallery fut créée en 1933 par Herman Baron, Stuart Davis, Yasuo Kuniyoshi et Adolf Dehn. Elle était un lieu d’exposition privilégié pour les artistes émergents et socialement engagés. Herman Baron avait pour principe de ne censurer aucune œuvre. À l’occasion de cette exposition de photomontages de John Heartfield, McCausland

rédigea un texte dans lequel elle promouvait l'utilisation de la photographie comme outil satirique, à l'instar des gravures d'Honoré Daumier ou des peintures de Francisco de Goya. Cf. E. MCCAUSLAND, « Photomontages by a social satirist », octobre 1938, ACA Galleries Records, 1917-1963, series 2, Writings and Notes, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York.

28. « *It would be of assistance to the Committee on Photography and to the Curator if the members of the Photo League would let the Museum know of any particular services which we might be able to render, for it is only by the active cooperation of photographers that this new venture is possible* », B. NEWHALL, *Photo Notes*, février 1941, p. 2.

29. La création du Photography Center au 9 West de la 54^e rue, en septembre 1943, avait pour objectif d'obtenir le soutien des industries photographiques comme principale source de financement. Son existence n'excéda pas huit mois, cf. A. POLLET, art. cit.

30. « *In general, the show defines that interest in human relations, born of the miniature, documentary and journalistic movements, which has now become so widespread among young photographers that it may be hailed as a new direction* », *New Workers I*, REAP, New York, MoMA Archives.

31. E. McCausland et N. Newhall avaient choisi trois membres de la Photo League (Walter Rosenblum, Lisette Model et Morris Engel) sur six photographes au total.

32. « *Nancy has told me of the help which you have given her, writing that you are one of the few people who think along similar to hers and who think about photography as we do. [...] We have only begun to use photographs as documents; we must learn how to make fuller use of them. We should have some very interesting discussions when I get back* », lettre de B. Newhall à E. McCausland, 26 mai 1944, EMcC papers, 1838-1965, bulk 1920-1960 [D.384A; 629], Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York.

33. L'exposition eut lieu du 24 mai au 17 septembre 1944. Il s'agissait de la section photographique de l'exposition « Art in Progress » (1944), conçue à l'occasion du quinzième anniversaire du MoMA.

34. « *Unfortunately, some sort of channel for "precious" values has been created. I don't know exactly how. But partly, of course, from Stieglitz and his influence over Nancy Newhall* », lettre de McCausland à Walter Rosenblum, 7 août 1944, EMcC papers, 1838-1965, bulk 1920-1960 [D3846; 775], Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York.

35. « *The exhibition makes no claim to completeness, to being a cross-section of photography today; nor does it seek to show forth only examples of superb "print quality". [...] Human significance, human appeals, even "human interest", are part of the photographs here. They speak of experience shared by all and so picture, in part, the common man and his world* », E. MCCAUSLAND, « Photography today », EMcC papers, 1838-1965, bulk 1920-1960, series 9, Other Exhibitions Files, p. 4, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York.

36. *Ibid.* « *I appreciate all the uses of photography but find the peak of personal satisfaction in the Stieglitz Equivalents, Paul's close-up studies of nature, Edward Weston's landscapes, Ansel's Yosemite work as against the FSA, Evans, Lange. Right now I yearn for the positive, and so much "documentary" is negative and, to me depressing. The fact that so many of our brilliant photographers became cynical of America and recorded the negative side of our culture seems to me as significant as the blight of surrealism. Perhaps it is because even what I have seen of poverty and miserable living conditions - scenes that I felt it would be indecent and uncharitable to photograph - makes America seem the most positive and progressive nation in the world.* »

37. « *Basically, I see tremendous possibilities for a truly documentary type of photography, and I believe more and more that the most important developments will come in the use of the photographic document, and in the realization that without a literary explanation a photograph can not be considered as a document. [...] As a balance to this I find, personally, that the highest esthetic peak will be reached by photographs which are valued for themselves, and which it would be impertinent to analyze or interpret, and the supreme example of this type must be the Stieglitz Equivalent* », lettre de B. Newhall à

E. McCausland, Italie, 28 août 1944, EMcC papers, 1838-1965, bulk 1920-1960 [D 384 A ; 653], Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York.

38. « *All the photographs were made for purpose of personal expression* », B. NEWHALL, « New Photographers », Press Release, New York, MoMA Archives, 1944, n. p.

39. « *The relation of photography to abstract art is close and challenging* », B. NEWHALL, « Dual focus », *Art News*, juin 1946, p. 39.

RÉSUMÉS

Si la question de l'entrée de la photographie documentaire dans les milieux artistiques a fait l'objet d'études approfondies, la figure d'Elizabeth McCausland en tant que principale avocate d'une photographie documentaire ancrée dans le tissu social n'a jusqu'à présent pas reçu toute l'attention qu'elle méritait. Ses correspondances avec Beaumont Newhall, alors conservateur de la photographie au Museum of Modern Art de New York, nous éclairent sur le rôle complémentaire que vont jouer ces deux protagonistes majeurs des milieux photographiques de l'époque. Alors que Newhall fait valoir les qualités esthétiques de « l'approche documentaire » de la photographie, McCausland insiste en revanche sur sa valeur sociale et politique, notamment en organisant la première rétrospective de Lewis Hine à New York en 1939. Si elles semblent s'opposer, les visions de ces deux historiens dévoilent en réalité plus de similitudes que de différences. L'analyse de leur correspondance permet en effet de remettre en question la vision classique d'un Beaumont Newhall « ultra moderniste ».

While the issue of documentary photography's entrance into the art world has been studied extensively, the figure of Elizabeth McCausland, the leading advocate of a documentary photography rooted in the social fabric, has not received all the attention it deserves. Her correspondence with Beaumont Newhall, then curator of photography at New York's Museum of Modern Art, illuminates the complementary roles these two major figures in the photography world of the time would go on to play. Where Newhall highlights the aesthetic qualities of the "documentary approach to photography," McCausland stresses its social and political value, organizing the first retrospective of Lewis Hine's work in New York in 1939. While their outlooks seem opposed, there are actually more similarities than differences between them. By analyzing their correspondence, this essay calls into question the traditional view of Beaumont Newhall as an "ultra-modernist."

AUTEUR

LAETITIA BARRÈRE

Laetitia Barrère est docteur en histoire de l'art de l'Université Paris 1. Elle est l'auteur de l'article « Les usages diplomatiques de la photographie américaine en France durant la guerre froide », (*Études Photographiques*, n° 21, décembre 2007). Elle a également publié « La photographie comme instrument d'expérience sociale dans le New York des années 1930-1940 » dans l'ouvrage *L'expérience photographique*, à paraître aux Publications de la Sorbonne, Paris, coll. « Histo. Art ».

n° 6, en mai 2014. Elle enseigne actuellement l'histoire de l'art à l'Université Catholique de l'Ouest.