

Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone

Marta Braun

Traducteur : François Brunet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/714>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2005

Pagination : 19-31

ISBN : 2-911961-16-1

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques* [En ligne], 16 | Mai 2005, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 09 juin 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/714>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone

Marta Braun

Traduction : François Brunet

- 1 Les recherches nord-américaines actuelles sur l'historiographie de la photographie s'accordent sur l'idée que les premières histoires du médium découlent des récits produits par les inventeurs eux-mêmes¹. Les histoires ainsi produites privilégient les progrès techniques sur tout autre aspect : « Les inventeurs de la photographie n'attendent pas les historiens pour faire rentrer leurs découvertes dans l'ordre de l'histoire écrite. Ils se chargèrent eux-mêmes de cette tâche. En situant ces découvertes dans l'évolution scientifique et technique, ils établirent une tradition qui devait influencer sur tous les récits ultérieurs : l'histoire de la photographie serait l'histoire de sa technique². »
- 2 Les histoires de la technique photographique, avec leurs accentuations nationalistes, devaient dominer l'historiographie jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle. Ces récits s'inséraient au sein de manuels rédigés par des praticiens pour des praticiens. Comme il en allait plus généralement de l'histoire des inventions scientifiques et techniques, les histoires de la photographie mettaient en valeur la contribution supposée des innovations photographiques au progrès humain.
- 3 L'image photographique comme objet esthétique avait certes fait l'objet de débats depuis les débuts du médium, au sein des revues spécialisées ou dans les mémoires et les autobiographies des photographes eux-mêmes. Mais l'éclosion d'une histoire esthétique proprement dite de la photographie, traitant le photographe comme un artiste et considérant l'image comme une authentique création, devait attendre le développement du marché de l'édition artistique, le bénéfice de méthodes de reproduction photomécaniques bon marché, ainsi que l'émergence d'un public intéressé.

- 4 Dans les années 1920, la plupart de ces conditions étaient réunies. Grâce à la promotion de mouvements comme le Linked Ring et la Photo Secession, et aux efforts d'acteurs comme Peter Henry Emerson, Alfred Stieglitz ou Paul Strand, le public découvrait des photographies publiées en albums, exposées dans des galeries et commentées comme des objets artistiques³. La décennie suivante accueillit la première monographie savante, rédigée par un historien d'art de formation classique : *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie* par Heinrich Schwarz, publiée simultanément en allemand et en anglais en 1931. Ce travail biographique, résultat indirect de l'exposition de photographies anciennes que Schwarz avait organisée à la Österreichische Galerie de Vienne en 1929, s'ouvrait sur une analyse des origines de la photographie et montrait que l'invention du nouveau médium s'intégrait mieux à l'histoire culturelle de l'estampe qu'à un simple récit technologique. Pour Schwarz, la photographie était un « médium de création artistique nouveau et indépendant, soumis à ses lois propres. »⁴ Quant à Hill, c'était un artiste qui avait réconcilié les limites technologiques propres au médium avec la notion, traditionnelle en histoire de l'art, d'intention. Il représentait pour Schwarz le « caractère essentiel » de la photographie : véracité, reproductibilité démocratique, mariage du savoir technique et de la connaissance artistique. Selon l'historien Douglas Nickel, cette étude était le premier exemple d'une histoire des idées qui allait être appliquée à l'histoire de la photographie durant tout le XX^e siècle⁵.
- 5 À coup sûr, l'ouvrage de Schwarz fut un modèle déterminant pour Beaumont Newhall, lorsque celui-ci publia, en 1937, le catalogue de la première exposition de photographie du MoMA de New York, "Photography, 1839-1937". Pour Newhall, Schwarz était « le seul historien d'art de cette période à placer l'aspect spirituel de la photographie au-dessus de son aspect technique⁶ », et son idée selon laquelle la photographie pouvait être de l'art si elle était fidèle à elle-même, autrement dit que l'excellence artistique procédait d'une photographie "pure" ou "directe", cette idée devait, au fil des éditions successives, orienter l'historiographie spécialisée anglophone durant plus d'un demi-siècle.
- 6 Photographe amateur influencé par Strand, Stieglitz, Ansel Adams ou Edward Weston, Newhall obtenait en 1935 son diplôme d'histoire de l'art à l'université de Harvard. Après un bref séjour au musée de Philadelphie, où il devait découvrir les idées de Worringer, Riegl et Wölfflin⁷, il fut nommé bibliothécaire au MoMA – alors à peine vieux de six ans. Son directeur, Alfred Barr, souhaitait créer un département de photographie et confia à Newhall la direction d'une grande exposition sur le sujet. Celui-ci décida de la présenter sous la forme d'un panorama historique. Au printemps 1936, Beaumont Newhall et son épouse Nancy – qui allait devenir sa plus proche collaboratrice et une historienne de la photographie respectée – effectuèrent leur lune de miel en Europe, afin de rencontrer les collectionneurs spécialisés. Ce voyage excluait toutefois l'Allemagne. Bien que Newhall parlât l'allemand (en 1932, sa première publication sur la photographie était un compte rendu, pour l'*American Magazine of Art*, du livre de Helmuth Bossert et Heinrich Guttman, *Aus der Frühzeit der Photographie*), et bien qu'il eût reconnu plus tard que « l'histoire de la photographie était probablement plus avancée en Allemagne que partout ailleurs, à en juger par l'historiographie régionale spécialisée, l'inclusion des photographies dans les musées d'art et les collections privées, ou la perception des fonctions sociales de la photographie », la situation politique allemande de l'époque interdisait aux Newhall de se rendre dans ce pays⁸. C'est ainsi que le commissaire concentra son attention sur la production

américaine, anglaise et française. À l'exception des photographes contemporains, la contribution allemande était ainsi exclue de l'exposition comme de l'histoire rédigée par Newhall. Cette absence n'a jamais été véritablement corrigée dans l'historiographie nord-américaine de la photographie⁹.

- 7 Un autre modèle devait être tout à fait essentiel dans la démarche de Newhall : le catalogue de l'« Exposition internationale de la photographie contemporaine, section rétrospective, 1839-1900 », qui s'était tenue à Paris au musée des Arts décoratifs l'hiver précédent. Cette manifestation de grande ampleur (1236 numéros) était divisée à parts égales entre photographie historique et production contemporaine (l'exposition du MoMA allait comporter 841 pièces, dont 40 % d'œuvres contemporaines). Ce catalogue était préfacé par Georges Potonniée, alors vice-président de la Société française de photographie, dont Newhall connaissait l'*Histoire de la découverte de la photographie*, publiée en 1925 ; il lui avait probablement été adressé par Charles Peignot, directeur de la revue *Arts et Métiers graphiques* et secrétaire général de l'exposition de 1936. À Paris, Peignot présenta Newhall aux principaux prêteurs, dont les collectionneurs Victor Barthélémy, Albert Gilles et Georges Sirot, auprès desquels Newhall put emprunter plus d'une centaine d'images pour son projet. Selon son propre témoignage, l'exposition du MoMA n'aurait pas pu être « réunie [...] sans [l'] appui enthousiaste des collectionneurs français¹⁰ ». De retour à New York, Newhall invita Peignot à faire partie du conseil scientifique de l'exposition, avec Edward Steichen, László Moholy-Nagy, C. E. Kenneth Mees, directeur des recherches chez Kodak, D. A. Spencer, président de la Royal Photographic Society, Paul Rotha, cinéaste et producteur de documentaires et Alexei Brodovitch, directeur artistique du *Harper's Bazaar*.
- 8 L'exposition du MoMA se donnait pour but de « permettre aux visiteurs de comprendre les principes qui ont gouverné la photographie depuis ses premiers temps et qui [...] feront la démonstration des facultés de l'appareil photographique en tant que moyen d'expression. »¹¹ Et, tout comme l'exposition, le catalogue connut un succès fulgurant. Les trois mille exemplaires du premier tirage furent bientôt épuisés. Un an plus tard, le musée publiait une deuxième édition, sous le titre : *Photography, A Short Critical History*. Sur le modèle des anciennes histoires techniques, le texte était divisé en sections intitulées : Daguerrotypes, Calotypes, Procédé au collodion, Photographie sur plaque sèche, Photographie contemporaine. Mais il comprenait aussi l'essai « L'esthétique de la photographie primitive », qui exposait « deux lois de base [...] deux facteurs fondamentaux qui ont toujours caractérisé la photographie » : « le détail : le daguerrotypage » et « la masse : le calotype ».¹² Cette partition pseudo-wölfflinienne, s'appuyant sur les lois optiques et les propriétés chimiques du médium, était héritée de Schwarz et l'emportait sur tout autre aspect. Comme son modèle, Newhall proposait une synthèse de la technique et de l'esthétique pour élaborer une histoire déterministe en chemin vers la photographie moderniste de ses contemporains. Dans une telle construction, le pictorialisme était une photographie infidèle à elle-même et Newhall le traitait « comme une aberration qui devrait être éliminée ». Inversement, ajoutait-il, « j'ai découvert une puissante affirmation de la photographie directe dans les œuvres magnifiques, pour le XIXe siècle, de Nadar, de l'école de Brady, de Hill et Adamson [...] et, au XXe siècle, dans les œuvres d'Eugène Atget, Alfred Stieglitz, et plus tard d'Ansel Adams, Paul Strand et Edward Weston. »¹³
- 9 La troisième édition de l'ouvrage parut en 1949 dans une version considérablement augmentée sous le titre *The History of Photography*. Grâce à une bourse Guggenheim et à

un nouvel éditeur, les illustrations avaient été intégrées dans le corps du texte. Newhall avait également sollicité la collaboration de Ferdinand Reyer, romancier et scénariste pour Hollywood : la fluidité de l'écriture était presque aussi remarquable que la description historique¹⁴. L'élan narratif du livre ne manqua pas d'éclipser deux autres publications alors disponibles : l'histoire sociale de Robert Taft, *Photography and the American Scene* (1938) et la traduction anglaise par Edward Epstein de l'histoire technique de Josef-Maria Eder, parue en 1945¹⁵.

- 10 Prenant acte du développement considérable du photojournalisme de masse, Newhall soulignait les liens entre enregistrement et information ainsi que le rôle du cinéma documentaire. Dans la quatrième édition, publiée en 1964, cette section devait être révisée pour donner une place centrale à Eugène Atget et pour associer l'expression documentaire à des artistes¹⁶. Un nouveau chapitre, intitulé "Tendances récentes", indiquait que le style photographique s'était affranchi du progrès technologique. À cette date, la photographie faisait partie des cursus d'art plastique de presque toutes les universités nord-américaines et son histoire commençait à être enseignée dans les facultés d'histoire de l'art, ajoutant la dignité académique à l'enseignement pratique¹⁷. Newhall lui-même avait alimenté cette évolution en publiant plusieurs recueils de sources, jusque-là non disponibles en anglais¹⁸. La concision et la vigueur narrative de sa quatrième édition en faisaient un manuel de référence particulièrement attractif pour les professeurs habitués aux cours généraux d'histoire de l'art. Son seul concurrent était un autre ouvrage anglais, *The History of Photography* de Helmut et Alison Gernsheim, publié en 1955 et qui connut une seconde édition en 1969. L'Histoire des Gernsheim était elle aussi le reflet d'une collection – celle de l'auteur, un photographe émigré d'Allemagne en Angleterre qui s'était mis à collectionner sur les conseils de Newhall. Mais cet ouvrage, plus détaillé, était aussi beaucoup plus cher que celui de Newhall, et devait souffrir d'une mauvaise distribution en Amérique du Nord.
- 11 L'élaboration esthétique newhallienne fut propagée par l'enseignement et les publications des photographes et critiques qui l'avaient suivi à la George Eastman House de Rochester, où il avait été nommé conservateur en 1948, et dont il prit la direction en 1958. Minor White, par exemple, un moderniste doté d'une veine mystique¹⁹, travailla avec Newhall en 1955 et enseigna la photographie au Rochester Institute of Technology. La méthode anhistorique et apolitique de White, qui consistait à lire les photographies comme des objets transcendants, attira des émules comme Carl Chiarenza et Nathan Lyons, et trouva de plus amples échos dans les revues *Aperture*, dirigée par White de 1952 à 1967, et *Afterimage*, fondée par Lyons en 1972. En 1966, ce dernier publia *Photographers on Photography*, la première d'une longue série d'anthologies mêlant textes et entretiens avec des photographes. Fondée sur la prémisse implicite que ce sont les individus qui façonnent les idées et les pratiques photographiques, et par conséquent que la dimension auctoriale de l'image leur appartient, cette anthologie retraçait, pour Lyons, « le développement de la tension entre technique et expression personnelle²⁰ ».
- 12 La nomination de Newhall à la George Eastman House traduisait son éviction du MoMA, où on lui avait préféré pour le poste de conservateur des photographies un Edward Steichen, plus populaire. Durant son mandat, le programme d'expositions et de publications du musée devait s'appuyer largement sur la photographie de presse. Nommé en 1962, son successeur, John Szarkowski, revint à « la configuration newhallienne du désir et de l'invention et à son modèle de causalité historique²¹ », et en

fit un principe prééminent dans les pratiques de collection et d'exposition du musée. Comme Newhall, Szarkowski était historien d'art de formation et pratiquait la photographie, aussi bien commerciale que documentaire. Ses catalogues, notamment *The Photographer's Eye* (1966) et *Mirrors and Windows* (1978), reprenaient l'éclat narratif et le style suggestif de Newhall, et eurent une importance comparable dans la formation d'une histoire entendue comme un défilé de chefs-d'œuvre liés par le déterminisme moderniste. Ce que Newhall avait conçu comme la « généalogie de l'exception photographique²² », soit la thèse d'une singularité fondamentale de l'image photographique par rapport à d'autres types d'images, trouve un puissant écho dans les écrits de Szarkowski. Comme Newhall, Szarkowski considérait comme périphériques les pratiques photographiques « non directes » [*non-straight*]. Il alla même plus loin dans la propension à annexer n'importe quelle photographie à l'art sur la base de son intérêt formel. Pour Szarkowski, la photographie était une découverte née d'un coup, et non pas une innovation ou une série d'innovations ; son histoire était le récit de la prise de conscience progressive de son essence – c'est-à-dire, principalement, de son auto-réflexivité moderniste. Selon lui, l'histoire du médium pouvait se résumer à « un processus autarcique façonné par la découverte progressive des possibilités de la forme photographique. »²³ En se faisant le champion de la photographie primitive ou vernaculaire et de ses praticiens (il fut l'"inventeur" de Lartigue en 1963), Szarkowski montra comment le "bon" historien devait être capable de reconnaître cette essence dans n'importe quel type d'image. Ses choix de conservateur, qui devaient déterminer les orientations de la photographie contemporaine américaine pendant plus de vingt ans, furent à leur tour intégrés dans les versions successives de l'histoire de Newhall. La quatrième édition inclut ainsi une photographie de Lartigue, tandis que Diane Arbus, Gary Winogrand et Lee Friedlander, qui tenaient une place de choix dans la célébration szarkowskienne de la photographie à base vernaculaire (*New Documents*, 1967), firent leur entrée dans l'édition suivante, publiée en 1982.

- 13 À cette date, cependant, le schématisme du récit de Newhall était devenu très apparent. Tandis qu'un marché de la photographie avait émergé dans les années 1970, les fondements théoriques de l'histoire de l'art qui avaient gouverné son élaboration esthétisante étaient la cible d'attaques nourries. Les remparts du modernisme étaient affaiblis par les coups de la théorie française : sémiotique, structuralisme, psychanalyse et linguistique. Dans des revues comme *October*, dont le premier numéro parut au printemps 1976, ces nouveaux appareils critiques étaient convoqués pour démanteler les méthodes obsolètes d'une histoire de l'art fondée sur l'expertise et pour privilégier les interactions structurelles et sociales dans la pratique artistique contemporaine. À New York, les critiques Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Douglas Crimp, Allan Sekula et son épouse Sally Stein, et à Londres Victor Burgin et John Tagg, s'appuyaient sur la photographie pour déconstruire le modernisme et pour promouvoir les nouvelles théories de l'art préparant le postmodernisme. Ils soutenaient notamment l'idée que le musée et l'institution universitaire ne pouvaient conférer une autonomie esthétique à la photographie qu'en niant son statut concret de marchandise relevant d'un processus auctorial complexe. La photographie du XIXe siècle avait, aux yeux de ces critiques, été complètement soustraite à son contexte socio-politique. Ils contestaient à grands cris l'application à toutes les formes de la photographie de catégories issues de l'histoire de l'art d'artiste, d'œuvre, de chef-d'œuvre qui semblaient désormais privées de pertinence, tandis qu'ils adressaient leurs éloges aux artistes contemporains qui utilisaient la photographie pour battre en brèche les concepts modernistes de

subjectivité ou d'originalité et la pureté supposée des médiums artistiques²⁴. La photographie était devenue une tribune pour la déconstruction du modernisme et de son incarnation institutionnelle, le musée.

- 14 Si l'histoire de l'art dans son ensemble fut ébranlée par ces critiques, l'histoire esthétisante de la photographie souffrit doublement. Ses racines n'étaient pas assez profondes pour résister au raz-de-marée des "guerres culturelles" des années 1980²⁵. L'instrumentalisation de la photographie contemporaine au service de l'expansion de la théorie postmoderniste mettait en relief la faiblesse sous-jacente de la communauté photographique elle-même. L'exclusion hors du musée et du marché des photographes qui étaient sortis des universités dans les années 1970 avait engendré beaucoup d'amertume. Des critiques d'inspiration moins universitaire et moins théorique, comme A. D. Coleman, des enseignants comme Minor White et Nathan Lyons dénonçaient l'orientation formaliste de Szarkowski, qu'ils jugeaient trop étroite et trop intellectuelle. Les écrits de Walter Benjamin, traduits en anglais en 1971, ainsi que les travaux de Roland Barthes, Susan Sontag ou John Berger proposaient une ontologie de l'image photographique et un examen des conditions historiques et idéologiques d'émergence de l'autorité photographique qui dessinaient les rudiments d'une autre histoire de la photographie, plus conforme aux visées théoriques des critiques postmodernistes.
- 15 Lorsque parut la dernière édition de l'histoire de Newhall en 1982, la communauté à laquelle elle s'adressait était en plein désarroi. Les images qu'elle privilégiait étaient devenues vides de sens, et jouaient plutôt le rôle d'agents dans l'exercice de relations d'influence. En tant qu'objets esthétiques, les images étaient désormais réduites à la portion congrue. En tant que technologie, la photographie voyait son statut évalué à l'aune des rapports de pouvoir qui s'y exprimaient. En tant que pratique, elle était conçue comme la fonction des institutions et des acteurs qui la définissaient et la mettaient en œuvre. Et en tant qu'entité historique, elle n'avait aucune unité.
- 16 Vers la fin des années 1980, le consensus critique tendait à la formation d'une nouvelle esthétique qui reléguait aux oubliettes les options de Newhall et de Szarkowski. La critique négative de la photographie ne fut pas contrebalancée par un projet positif, par un programme concret d'étude ou de théorie qui aurait fait l'effort de définir des limites et une étendue cohérentes pour le champ. Les histoires de la photographie qui furent publiées pour faire pièce à l'esthétique globalisante de Newhall, comme *l'Histoire mondiale de la photographie* de Naomi Rosenblum (1984) ou les traductions anglaises des histoires françaises publiées jusque dans les années 1990, incluaient les productions photographiques non artistiques que Newhall avait exclues et tentaient de rendre compte des contextes (sociaux, politiques, économiques) complexes qui entourent la production et la consommation de la photographie – mais elles le faisaient au prix de la cohérence narrative. Aujourd'hui, le livre de Newhall est enfin épuisé. Les histoires les plus récentes qui tentent de le remplacer sont des méta-histoires, des descriptions historiques de l'identité sociale de la photographie, qui mettent d'ailleurs en cause l'ambition descriptive elle-même, et en viennent à suggérer que le projet d'une histoire de la photographie pourrait bien être impossible²⁶.
- 17 Et pourtant aujourd'hui, où l'exposition de photographies domine l'art contemporain dans les musées au point que le public ne remarque même plus qu'il s'agit d'images argentiques, musées et universités nord-américains continuent de produire une histoire photographique auxiliaire de l'histoire de l'art. La demande de l'économie

muséale et celle du public exercent une influence profonde sur les recherches promues par les institutions. Les expositions monographiques (comme celles récemment consacrées à Diane Arbus, Richard Avedon, Irving Penn, André Kertész, Paul Strand, Walker Evans et Carleton Watkins) continuent d'avoir la primeur au détriment des projets thématiques. Un sujet vendeur garantit un catalogue étoffé ; les thèmes spécialisés, les photographes inconnus sont à peu près ignorés, et ce sont les œuvres originales, leur état de conservation, leur disponibilité et leur attrait qui dictent d'ordinaire les contenus des expositions²⁷. Parallèlement, à la faveur de l'intégration de la photographie dans l'art contemporain, les musées produisent des expositions qui ne cherchent même pas à démontrer en quoi les images considérées pourraient avoir un intérêt en tant que photographies. Lors de l'exposition Thomas Struth en 2003 au Metropolitan Museum, les photographies grand format étaient accrochées non pas à l'étage, dans les galeries de photographie, mais au rez-de-chaussée, domicile traditionnel des tableaux de maîtres.

- 18 Dans les universités, la situation est à la fois plus diverse et plus intéressante. Les premiers postes explicitement créés pour enseigner l'histoire de la photographie dans le cadre de l'histoire de l'art existent encore à ce jour, à commencer par la chaire instituée à Princeton en 1972 au profit de Peter Bunnell – lequel avait travaillé pour Newhall pendant ses recherches de thèse puis épaulé un temps Szarkowski dans ses fonctions de conservateur. Ceux qui ont occupé ces postes, et à leur suite leurs étudiants, continuent de se consacrer à des histoires de l'image photographique sans protester contre la définition scientifique de leurs objets ni contre la définition sociale de leur autorité. Parvenus à maturité dans les années 1980 et 1990, ces chercheurs ont assimilé la théorie critique et la critique postmoderne de la photographie et les ont incorporées dans leur enseignement comme dans leurs travaux – tant dans les revues d'histoire de l'art que dans l'unique revue anglophone exclusivement consacrée à la photographie, le périodique anglais *History of Photography*. Plusieurs collections de grande ampleur, comme celle du Center for Creative Photography de Tucson (Arizona), la collection Gernsheim, hébergée à l'université du Texas à Austin, celle du National Museum of American History à Washington et la collection Cromer à la George Eastman House, sont encore loin d'avoir été épuisées par les chercheurs (les deux dernières ne sont même pas encore entièrement cataloguées). L'œuvre des pionniers et, en raison de leur importance stratégique, la composition des collections pionnières font l'objet d'un examen critique qui interroge à la fois leur exactitude factuelle et les modèles historiographiques qui leur sont sous-jacents. Un exemple de ce genre d'examen critique est le livre de Kevin Moore sur la lecture moderniste de Lartigue proposée par John Szarkowski²⁸.
- 19 En dehors de ces centres traditionnels, les postes universitaires nouvellement consacrés à l'histoire photographique tendent à combiner celle-ci avec d'autres médias ou avec une approche plus théorique, et l'histoire de la photographie se voit souvent englobée dans l'enseignement d'une nouvelle discipline intitulée culture visuelle [*visual culture*]. La problématique de la représentation qui sous-tend cette approche concourt à une réhabilitation de l'histoire de la photographie, mais elle le fait à l'aide de théories issues d'autres domaines des sciences humaines. Or, s'il est vrai que ce recentrage intellectuel a permis de corriger l'étroitesse de l'histoire de Newhall, cela ne s'est pas fait sans perte : cette approche "culturaliste" est prioritairement critique et théorique,

et non pas historique, ce qui aboutit, ironiquement, à réduire une fois encore l'étude de la photographie à une méthodologie univoque.

- 20 Des études plus intéressantes, inversement, ont été produites par des chercheurs venus de la philosophie, de la géographie, de l'anthropologie, de l'histoire des sciences et des études américaines. Historiquement, sous le "règne" de Newhall, seuls les chercheurs qui abordaient l'histoire de la photographie à partir de ces disciplines pouvaient prétendre traiter de photographie dans une perspective extérieure à l'histoire de l'art. Depuis les années 1990, en revanche, les spécialistes de ces disciplines ont à la fois éclairé et élargi les formations discursives dans le cadre desquelles sont produites les photographies. Leurs travaux continuent de stimuler l'histoire de la photographie comme l'histoire de l'art.
- 21 L'explosion des images numériques et l'adoption de la caméra par des artistes qui, sans être passés par une formation traditionnelle, s'en servent pour explorer les thématiques postmodernistes du genre, de la race, de la narration, du pouvoir ou de l'ironie, tendent à remodeler les frontières de ce qu'est aujourd'hui l'histoire photographique. Appuyée par l'édition universitaire et muséographique²⁹, la tendance dominante dans l'enseignement général de cette spécialité au sein des départements d'art ou de photographie privilégie les dimensions matérielle, sociale et politique des images produites antérieurement aux "guerres culturelles" et à la révolution numérique, tout en englobant le plus souvent les photographies artistiques contemporaines. Les études consacrées à ce qu'un ouvrage récent dénomme les «autres histoires» de la photographie³⁰, soit les productions indigènes des régions autres que l'Europe occidentale et l'Amérique du Nord, ayant été principalement diffusées au sein des disciplines anthropologiques, ces travaux sont restés situés hors des frontières du champ. Mais, dans la mesure où ces frontières sont en cours de redéfinition, l'intérêt évident de ces études promet une intégration accrue³¹. De même, la problématique récurrente consistant à chercher ce qui distingue la photographie d'autres systèmes de représentation visuelle, ainsi que l'analyse des pratiques, des institutions et des histoires où s'inscrit l'apparition des images, sont devenues pour la discipline une sorte d'inconscient collectif. Le nombre des voix qui interrogent la photographie et la diversité des tonalités qu'elles font entendre ne cessent d'augmenter. D'aucuns perçoivent peut-être ce concert comme un bredouillage incohérent ; à nos yeux, ces expressions articulent l'émergence de quelque chose de neuf, au creux des interstices séparant les disciplines et les discours multiples qu'on appelle l'histoire de la photographie.

NOTES

1. Sur l'historiographie nord-américaine de la photographie, voir : Marta BRAUN, "A History of the History of Photography," *Photo Communiqué*, vol. 2, n° 4 (hiver 1980-1981), p. 21-23 ; Mary Warner MARIEN, "What Shall We Tell the Children? Photography and Its Text (Books)," *Afterimage*, vol. 13, n° 9 (avril 1986), p. 4-7 ; Barbara L. MICHAELS, "Behind The Scenes Of Photographic History, Reyer, Newhall, and Atget", *Afterimage*, mai 1988, p. 14-17 ; Martin GASSER,

"Histories of Photography 1839-1939," *History of Photography*, vol. 16, n°1 (printemps 1992), p. 50-60 ; les articles suivants, parus dans *History of Photography*, vol. 21, n° 2 (été 1997): Allison BERTRAND, "Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937': Making History," p. 137-147; Malcolm DANIEL, "Photography at the Metropolitan, William M. Ivins and A. Hyatt Mayor", p. 110-17; Anne MCCAULEY, "Writing Photography's History Before Newhall", p. 87-102; Maria Antonella PELIZZARI, "Nathan Lyons: An Interview," p. 147-165; Geoffrey BATCHEN, "Identity," premier chapitre de *Burning With Desire: The Conception Of Photography*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997; Douglas R. NICKEL, "History of Photography: The State of Research," *The Art Bulletin*, vol. 83, n°3 (septembre 2001), p. 548-558. Je me suis appuyée sur ce dernier travail pour la structure du présent article.

2. André JAMMES, Eugenia PARRY JANIS, *The Art of French Calotype*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. XI.

3. Les pictorialistes devaient se démarquer de la fondation technologique de la photographie pour asseoir leur prétention à la pratique artistique, et pour cela il leur fallait trouver dans le passé une tradition plus récupérable pour eux, plus en sympathie avec leurs visées idéologiques. Comme le montrent D. NICKEL and A. MCCAULEY, les figures de David Octavius Hill and Julia Margaret Cameron furent ici de la plus grande importance. Peter H. Emerson avait écrit un essai biographique sur J. M. Cameron à l'occasion de la publication d'un recueil de ses images en 1890 ; son plus jeune fils, Henry Herschel Hay Cameron, photographe et membre fondateur du Linked Ring, tirait et vendait l'œuvre de sa mère, et fit en sorte qu'elle soit présentée en 1893 dans l'importante revue *The Studio*, l'un des organes du mouvement anglais d'artisanat "Arts and Crafts" (artisanat d'art). En 1926, Virginia Woolf, petite-nièce de J. M. Cameron, persuada le grand critique moderniste Roger Fry d'écrire une contribution pour son étude biographique, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron*. Un autre membre fondateur du Linked Ring, James Craig Annan, vendit les images de D. O. Hill à partir de 1890 et supervisa les expositions à succès qui en furent données en Allemagne et au Royaume-Uni à partir de 1893. C'est par le biais d'Annan qu'Alvin Langdon Coburn fut amené à tirer des épreuves des négatifs de Hill et à les montrer dans les deux importantes expositions qu'il organisa à la Albright Art Gallery de Buffalo, celle de la Photo-Secession en 1910 et l'exposition des "Old Masters of Photography" en 1915, où étaient également montrées vingt images de J. M. Cameron. Voir NICKEL, *ibid.*, et MCCAULEY, "Writing Photography's History before Newhall", *op. cit.*, p. 93.

4. Heinrich SCHWARZ, *David Octavius Hill, Master of Photography*, New York, Viking Press, 1931, p. 9-10.

5. D. NICKEL, *art. cit.*, p. 550.

6. Beaumont NEWHALL, "The Challenge Of Photography to This Art Historian," in Peter WALCH, Thomas BARROW, éd., *Perspectives on Photography: Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, p. 4. Newhall aida Schwartz à émigrer en Amérique: B. NEWHALL, *Focus: Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Bullfinch Press, 1993, p. 50.

7. «Il est curieux, voire prophétique, qu'une coïncidence m'ait fait découvrir, en même temps que le livre de Schwartz, l'école viennoise d'histoire de l'art, fondée à la fin du XIXe siècle par Alois Riegl [...]. La photographie, qui, pour moi, est en rapport à la fois avec l'art, la technique et la science, peut s'analyser à l'aide de la philosophie de Riegl.» (B. NEWHALL, trad. Gilles Mora), "50 ans d'histoire de la photographie", *Cahiers de la photographie*, n°3, 3e trimestre 1981, p. 7.

8. «J'évitai complètement l'Allemagne, car aucun d'entre nous ne voulait y aller tant qu'Hitler était au pouvoir» (NEWHALL, *Focus*, p. 49). Selon Allison Bertrand, cependant, «s'il est fort possible que la situation politique ait été un facteur, [Newhall] manquait de temps et se plaisait à Paris» (A. BERTRAND, "Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937'", p. 142.)

9. A. MCCAULEY, "Writing Photography's History Before Newhall", *art. cit.*, note 20.

10. B. NEWHALL, "The Challenge of Photography", *op. cit.*, p. 5. Parmi les photographes contemporains qui exposèrent à la fois à Paris et à New York, on trouvait Edward Steichen, Laure

Albin-Guillot (photographie scientifique), Denise Bellon, Pierre Betz, Ilse Bing, Erwin Blumenfeld, Pierre Boucher, Brassai, Louis Caillaud, Nora Dumas, A. Dumas Satigny, André Durand, Remy Duval, E. Feher, Gertrude Fuld, Florence Henri, Andre Kertész, François Kollar, Paul Kowalinski, Henri Lacheroy, Ergy Landau, Remie Lohse, Herbert Matter, Georges Mounier, (Paul) Nadar, Raymond et Roger Schall, Stephen Storm, Maurice Tabard, Pierre Verger, Ylla.

11. *Id.*, *Focus*, *op. cit.*, p. 47.

12. *Id.*, *Photography, 1839-1937*, New York, Spiral Press for the Museum of Modern Art, 1937, p. 41-43.

13. *Ibid.*, p. 46.

14. A. D. COLEMAN, *Tarnished Silver: After the Photo Boom. Essays and Lectures 1979-1989*, New York, Midmarch Arts Press, 1996, p. 111. L'influence de Reyer sur le récit de Newhall reste à étudier plus complètement. Cf. Barbara L. MICHAELS, "Behind The Scenes Of Photographic History...", *art. cit.*

15. À propos de l'ouvrage de Robert Taft, Beaumont Newhall a rapporté qu'en 1937, au moment même où son propre catalogue allait paraître, on lui demanda un avis sur le manuscrit en vue de sa publication. «Je lus le manuscrit avec avidité, déclare Newhall. Je constatai que [Taft] avait couvert le même territoire que moi et que dans bien des cas il était arrivé aux mêmes conclusions. [...] J'émis certaines objections sur ses conclusions esthétiques, qui, en conséquence de mes suggestions, furent supprimées dans la publication.» (B. NEWHALL, "Toward the New Histories of Photography", *Exposure*, n°4, 1983, p. 7.)

16. C'est cette quatrième édition qui fut traduite en français par André Jammes et publiée sous le titre *Histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours*, Paris, Le Bélier-Prisma, 1967 (NDT).

17. À la fin des années 1960, l'histoire de la photographie était enseignée dans les départements d'histoire de l'art d'universités comme Yale, Harvard et Columbia. À partir du début des années 1970 furent créés des postes spécifiquement dédiés à l'histoire de la photographie: ainsi à l'université du Nouveau-Mexique en 1971 (B. Newhall), à Princeton en 1972 (P. Bunnell), à l'université de Chicago en 1976 (J. Snyder). Voir D. NICKEL, *art. cit.*, p. 555.

18. Voir entre autres B. NEWHALL, *On Photography: A Source Book Of Photo History in Facsimile*, 1956, et *The Daguerreotype in America*, 1961. Il publia aussi des éditions du *Pencil of Nature* de Talbot (1969) et de l'*Historique* de Daguerre (1971), ainsi que de divers ouvrages techniques américains du XIXe siècle.

19. Joel EISINGER, *Trace and Transformation: American Criticism Of Photography In The Modernist Period*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p. 151.

20. Liz WELLS, éd., *The Photography Reader*, Londres, Routledge, 2003, p. 17.

21. D. NICKEL, *art. cit.*

22. *Ibid.*, p. 554.

23. EISINGER, *Trace and Transformation*, *op. cit.*, p. 225.

24. *Ibid.*, p. 235. Abigail Solomon-Godeau suggère qu'il y a eu simultanément entre la «marginalisation de la photographie d'art» et la banalisation de «l'usage de la photographie par les artistes» (A. SOLOMON-GODEAU, "Winning The Game When The Rules Have Been Changed. Art Photography And Postmodernism", in WELLS, éd., *The Photography Reader*, p. 155.

25. L'expression de *culture wars* désigne les controverses très vives sur la légitimité des institutions culturelles, la place qu'elles font ou ne font pas aux minorités et la composition du "canon" des œuvres dignes de consécration qui ont secoué le monde universitaire, culturel et politique américain depuis la fin des années 1970 (NDT).

26. Mary Warner MARIEN, *Photography: a Cultural History*, New York, Harry N. Abrams, 2002; Liz WELLS, *Photography: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 1997.

27. D. NICKEL, *art. cit.*, p. 554. Les principales exceptions récentes à cette tendance sont deux expositions du Metropolitan ("The Dawn of Photography: French Daguerreotypes 1839-1855", exposition venue du musée d'Orsay, et "The Waking Dream: Photography's First Century",

consacrée à la collection de la Gilman Paper Company Collection), l'exposition "The New Vision: Photography Between World Wars" (Ford Motor Company Collection) et celle du San Francisco Museum of Modern Art, "Taken By Design: Photographs from the Institute of Design, 1937-1971". Pour le reste, parmi les expositions montées depuis 1995 par le Metropolitan, la National Gallery of Art in Washington, le San Francisco Museum of Modern Art, le Los Angeles County Museum and le Getty Museum (qui partagent fréquemment des manifestations), on trouve des rétrospectives consacrées à Paul Strand, André Kertész, Alfred Stieglitz, Irving Penn, Walker Evans, Carleton Watkins et Diane Arbus.

28. Kevin MOORE, *Jacques Henri Lartigue: The Invention Of An Artist*, New Haven, Princeton University Press, 2004.

29. Ainsi, depuis 2002, Yale University Press, qui est probablement la maison d'édition la plus productive dans ce domaine, a publié des monographies sur Alfred Stieglitz, Irving Penn, Édouard-D. Baldus, Frederick Sommer, Roger Fenton, Walker Evans, Cecil Beaton, Tina Modotti, Lewis Carroll, Kasimir Malevich, Emmet Gowin et Mel Bochner, pour beaucoup des catalogues d'exposition, ainsi que des synthèses sur la photographie dans l'Ouest américain, l'école new-yorkaise de photographie de rue, la photographie post-coloniale en Inde et une histoire de la photographie japonaise.

30. Christopher PINNEY et Nicolas PETERSON, *Photography's Other Histories* (2003), Durham (N.C.), Duke University Press, 2003. L'exposition "First Seen. Photographs of the World's Peoples, 1840-1880", présentée en 2005 au Dahesh Museum à New York, et le catalogue qui l'accompagne (Kathleen Stewart HOWE, *First Seen Portraits of the World's Peoples 1840-1880 from the Wilson Centre for Photography*, Santa Barbara (Californie) et Londres, Third Millennium Publishing, 2004) sont un exemple de cette collaboration plus étroite entre l'anthropologie et l'histoire de la photographie.

AUTEURS

MARTA BRAUN

Ryerson Polytechnical University, Toronto. Marta Braun est professeur au département d'histoire du cinéma et de la photographie de la Ryerson Polytechnic University, Toronto. Elle a notamment publié: *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey*, The University of Chicago Press, 1992.