
Zigzags

François Brunet, Gaëlle Morel et Nathalie Boulouch



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1042>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2007
Pagination : 2-5
ISBN : 2-911961-21-8
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

François Brunet, Gaëlle Morel et Nathalie Boulouch, « Zigzags », *Études photographiques* [En ligne], 21 | décembre 2007, mis en ligne le 17 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1042>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Zigzags

François Brunet, Gaëlle Morel et Nathalie Boulouch

- 1 En photographie comme dans d'autres domaines, la relation transatlantique a souvent été présentée sous la forme d'un grand récit consacrant un déplacement stratégique et définitif : inventée en Europe, la photographie aurait triomphé aux États-Unis, qui auraient bâti un empire mondial. « En daguerréotypie, il semble admis que nous battons le monde », s'exclamait déjà l'éditorialiste new-yorkais Horace Greeley après les médailles remportées par les opérateurs américains à Londres en 1851¹. Un tel jugement pouvait alors passer pour une fanfaronnade. Un siècle ou un siècle et demi plus tard, la cause était entendue : les États-Unis dominaient non seulement le marché et les institutions de l'art photographique, mais l'évolution du goût, sans parler de l'industrie et la culture mondiales des images. L'influence de modèles esthétiques d'origine américaine et la prépondérance des musées nord-américains (favorisée par l'acquisition de grandes collections privées d'origine européenne et plus spécialement française) sembleraient justifier qu'on applique à la photographie la vision épique de l'histoire de l'art moderne selon laquelle New York « vola à Paris » sa position ou, pire, son « idée »². Bref, le photographique serait la photographie du géostratégique : photographiez, vos images sont américaines.
- 2 Contester l'évidence n'est pas le but de ce dossier, issu d'une journée d'études ayant rassemblé de jeunes chercheurs autour d'historiens et de conservateurs plus chevronnés, ainsi que d'acteurs de l'évolution du champ photographique français depuis les années 1970³. Il s'agit plutôt de faire de l'histoire, et à cet égard la rencontre entre témoins et jeunes auteurs est exemplaire du dialogue propre à l'histoire du présent entre mémoire des acteurs, recul naissant de la postérité et interrogation d'archives jusque-là inexplorées. Ce dossier est en effet concentré sur le xx^e siècle et surtout sur l'après-1950, comme il est limité aux relations photographiques franco-américaines et plus particulièrement au rôle de ces relations dans le processus de reconnaissance institutionnelle de la photographie. D'autres thèmes, comme la relation anglo-américaine, l'histoire industrielle des technologies de l'image ou celle de ses usages politiques et sociaux, sont assurément liés au sujet. Pour autant, l'enjeu de ce recueil n'est pas de ramener la couverture photographique à la France. Plusieurs

questions concrètes sont abordées et éclairées, qui, nous éloignant du récit du “triomphe” américain, dessinent ou enrichissent une histoire des échanges transatlantiques décidément plus complexe.

- 3 Car c’est bien d’une histoire des *échanges* qu’il s’agit. Non seulement les images ont circulé dans les deux sens, mais les modèles (esthétiques, institutionnels, critiques) ont été construits plutôt dans le dialogue, la collaboration, parfois la rivalité, que dans l’autarcie, gagnant d’ailleurs dans ce dialogue une influence globale. Ainsi le *xxe* siècle abonde-t-il en traversées, croisements et recroisements dont le produit cumulé dessine une vision internationalement reçue de l’histoire de la photographie. Alfred Stieglitz, Beaumont Newhall, Edward Steichen, John Szarkowski – pionniers de l’intégration de la photographie dans les musées américains et d’abord au MoMA, réputés à des degrés divers comme des champions de l’américanisme – furent des connaisseurs de la photographie et de l’art européens ; chacun à sa façon, ils ont construit pour le public nord-américain des visions de la modernité photographique fortement imprégnées par des œuvres ou des pratiques européennes et notamment françaises. Inversement, un tropisme new-yorkais (mais plus généralement nord-américain) a attiré outre-Atlantique une “école” française du photojournalisme – depuis Henri Cartier-Bresson et Magnum – et, au-delà, diverses lignées de photographie, “documentaire”, “créative”, “intimiste”, ou encore “couleur”. Ces échanges, dès lors qu’on y regarde d’un peu près, échappent au schéma d’un renversement global des influences. Certes, entre 1850 ou même 1900 et 1980, les instances de légitimation et de valorisation de la photographie se sont, comme pour d’autres domaines culturels, globalement déplacées d’Europe de l’Ouest en Amérique du Nord. Mais la pratique ou l’objet ainsi légitimé s’est en même temps transformé du tout au tout : comment comparer “la photographie” au sens des académies ou même des salons du *xixe* siècle à celle des grands musées privés de la fin du *xxe* ? Or cette transformation de la photographie, ou de son idée, s’est opérée par la collaboration ou l’interpénétration constante des deux “côtés” – et d’ailleurs de diverses zones locales dans ces deux côtés –, nourrie par des traditions distinctes, mais aussi des références communes et des curiosités réciproques. Ces phénomènes de va-et-vient ont pu, jusque dans le champ critique, tourner en zigzags : on en trouvera ici un exemple saisissant avec la généalogie de la mode “indicielle” dans les études théoriques sur la photographie au tournant des années 1980 – mode née en France et en Belgique avec l’appui d’un article important de Rosalind Krauss, elle-même inspirée par un mélange de logique américaine et de structuralisme français, puis réimportée aux États-Unis où elle fera florès jusqu’à nos jours. Ainsi la densité des échanges transatlantiques confirme-t-elle que la photographie et son institutionnalisation sont le reflet d’une histoire *atlantique*.
- 4 En éclairant de la sorte une histoire plus dense qu’on ne l’a cru, ce dossier a aussi le mérite inattendu de relativiser le point de vue institutionnel qui lui a servi d’hypothèse de départ. Tout du moins, il s’inscrit en faux contre un certain fétichisme de l’institution qui a tendu à prévaloir dans l’historiographie récente. S’il y a une institutionnalisation de la photographie, il s’agit d’un processus long, divers, souvent indécis, et certainement pas d’un moment décisif, localisé par exemple au MoMA en 1937, lors de l’exposition du centenaire organisée par Beaumont Newhall. Plusieurs générations d’acteurs européens et américains ont milité pour une “reconnaissance” toujours incertaine, en en cherchant souvent le modèle ou le moyen de l’autre côté de l’Atlantique ; le MoMA n’a pas été aux États-Unis le seul acteur de cette reconnaissance,

et il a connu lui-même une histoire contrastée qui ne se résume pas à l'affirmation de l'américanisme ou du modernisme contre l'art européen. Qui plus est, la puissance économique et culturelle des institutions photographiques est un phénomène récent qui ne doit pas occulter le rôle historique des individus – collectionneurs, marchands, galeristes – et celui, trop souvent négligé, du marché. Notre dossier donne deux exemples de ces personnalités qui, à des époques différentes et avec des fortunes diverses, œuvrent par le double biais du marché et de l'échange transatlantique à une reconnaissance de l'art photographique : Julien Levy et Harry Lunn, passeurs à plus d'un titre, non seulement entre France et Amérique, mais entre la sphère du goût et celle du marché, et chacun à sa manière façonneurs de la dynamique institutionnelle. Enfin, on aura garde de conclure de ce dossier que « l'institutionnalisation de la photographie » serait à présent une histoire close, mise en vitrine par les grands musées euro-américains. Aujourd'hui comme hier, cette institutionnalisation est loin d'épuiser les fonctions économiques et sociales de la photographie ; et la vie des images, qui épouse le mouvement du monde, excède de loin la capacité des institutions à y mettre un ordre.

NOTES

1. Horace GREELEY, *Glances at Europe : in a Series of Letters from Great Britain, France, Italy, Switzerland, etc. during the Summer of 1851, including notices of the Great Exhibition, or World's Fair*, New York, Dewitt & Davenport, 1851, p. 26 (disponible sur le site de The Daguerreian Society : <http://daguerreian.org/resource/texts/greeley.html>).
2. Serge GUILBAUT, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1988.
3. Journée d'études "Photographie et institution(s) : échanges transatlantiques entre Paris et New York (XIX^e-XX^e siècles)", Université Paris Diderot-Paris 7, le 23 mars 2007, organisée par François Brunet, Gaëlle Morel et Nathalie Boulouch avec le soutien des équipes d'accueil Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones (Paris Diderot) et Histoire et Critique des arts (Université Rennes 2-Haute Bretagne).