

Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du Museum of Modern Art, New York

Peter Galassi, avec un essai de Luc Sante

Author

Museum of Modern Art (New York, N.Y.)

Date

1995

Publisher

The Museum of Modern Art; Centre
Georges Pompidou

ISBN

2858508208, 2858508216

Exhibition URL

www.moma.org/calendar/exhibitions/238

The Museum of Modern Art's exhibition history—
from our founding in 1929 to the present—is
available online. It includes exhibition catalogues,
primary documents, installation views, and an
index of participating artists.

The
Erna and
Victor
Hasselblad
Photography
Study
Center

The Museum of Modern Art

95.506

MOMA publication information

The
Erna
Vict
Hast
Phot
Stud
Cent

95

Photographie américaine

de 1890 à 1965



Robert Frank, *U.S. Number 61*, Texas

Photographie américaine

de 1890 à 1965

**À TRAVERS LA COLLECTION DU
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK**

PETER GALASSI

**avec un essai de
LUC SANTE**

**The Museum of Modern Art, New York
Centre Georges Pompidou, Paris**

Photo

Rept.

76.1

x B37

1995f

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition « Photographie américaine de 1890 à 1965 à travers la collection du Museum of Modern Art, New York », organisée sous les auspices de l'International Council of the Museum of Modern Art par Peter Galassi, conservateur en chef du département des Photographies.

Itinérance de l'exposition

Kunsthbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin
24 avril-12 juin 1995

Stedelijk Museum, Amsterdam
3 juillet-1er septembre 1995

Scottish National Gallery of Modern Art, Édimbourg
5 octobre-26 novembre 1995

Hasselblad Center, Göteborg
6 janvier-25 février 1996

IVAM Centre Julio González, Valence
22 juin-15 septembre 1996

Victoria and Albert Museum, Londres
14 novembre 1996-26 janvier 1997

Exposition

Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne,
Centre de création industrielle, Paris
19 mars-31 mai 1996

Président du Centre national d'art de culture Georges
Pompidou
François Barré

Directeur du Musée national d'art moderne
et du Centre de création industrielle
Germain Viatte

Directeur du Département du développement culturel
Daniel Soutif

Commissaires
Peter Galassi
Alain Sayag
assistés de Marie-France Bouhours

Constat des oeuvres
Lucia Daniel

Architectes
Katia Lafitte, Laurence Lebris

Chef du service des expositions
Martine Silie

Régisseur principal des oeuvres
Annie Boucher

Régisseur de l'exposition
Naïma Kadri

Communication
Jean-Pierre Biron, directeur
Nicole Karoubi, attachée de presse

Installation
Gérard Herbaux et les ateliers du Centre

Catalogue

Réalisé par le département des Éditions
The Museum of Modern Art, New York

Osa Brown, directrice des publications

Maquette
Jody Hanson

Fabrication
Amanda W. Freymann

Photogravure
Robert J. Hennessey

© The Museum of Modern Art, New York, 1995
pour l'édition originale en anglais
ISBN 0-87070-140-1 relié
ISBN 0-87070-141-x broché

© Tous droits réservés

Édition française

© Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1995
N° d'éditeur : 957
Dépôt légal juin 1995
ISBN 2-85850-820-8 broché
ISBN 2-85850-821-6 relié

Traduction
Jeanne Bouniort

Adaptation française de la maquette
Neil Gurry

Fabrication
Martial Lhuillery

Imprimé en Italie par Amilcare Pizzi, Milan.

Photographie de couverture :

Walter Evans, Penny Picture Display, Savannah, Georgia (Vitrine d'un photographe, Savannah, Georgie), 1936
Épreuve aux sels d'argent, 22 x 17,7 cm. The Museum of Modern Art, New York. Don de Willard Van Dyke

Sommaire

Avant-propos	6
Préfaces	8
Une double histoire Peter Galassi	10
Notes	40
Liste des illustrations	41
Une nation d'images Luc Sante	42
Notes	55
Œuvres	56
Liste des œuvres	248
Index	254

Avant-Propos

Bien que les collections photographiques du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle aient à peine plus d'une dizaine d'années, elles atteignent déjà le niveau de qualité des plus grandes institutions internationales. Il reste cependant à donner progressivement à la photographie la place importante qui doit être la sienne au Centre Georges Pompidou. Ce sera bien sûr le cas à la suite des grands travaux qui nous permettront de redéfinir les espaces de présentation des collections permanentes et des expositions temporaires. Il était important dans ce contexte d'affirmer notre ambition en invitant le département de la photographie du Museum of Modern Art de New York, avec qui les liens sont aussi anciens qu'amicaux, à venir présenter au public parisien une sélection d'œuvres retraçant l'histoire de la photographie américaine de 1890 à 1965.

Non qu'il faille voir dans la liste des noms prestigieux qu'égrène l'exposition la seule référence, comme s'il fallait que tous les musées du monde se ressemblent, mais parce que les œuvres choisies indiquent – au delà de la diversité des styles et des personnalités – l'exigence de choix rigoureux et se défient des modes vite épuisées. C'est cet esprit qui n'est que le reflet d'un optimisme militant en la création du XX^e siècle qui demeure une leçon et un modèle.

François Barré
Président
du Centre national d'art et de
culture Georges Pompidou, Paris
Février 1995

Depuis la création du Museum of Modern Art en 1929, ses collections et ses manifestations new-yorkaises apportent à New York une perspective internationale, et il s'efforce de toucher un public tout aussi international. Cette publication accompagne une exposition réunissant un choix d'œuvres des collections, destinée à voyager en Europe sous l'égide de l'International Program du musée.

Le Museum of Modern Art de New York a été le premier musée d'art au monde à se doter, dès 1940, d'un département expressément consacré à l'art de la photographie. Depuis, et c'est heureux, les musées du monde entier ont admis la photographie au rang des arts à collectionner, à étudier et à exposer. En Europe, l'intérêt pour la photographie s'est notablement accru au cours de ces vingt dernières années. Des musées de tout premier plan, dont plusieurs accueillent l'exposition itinérante, déploient une activité importante dans ce domaine. Beaucoup d'institutions plus jeunes ont contribué à faire mieux apprécier et comprendre la photographie. Il faut citer à cet égard le centre Hasselblad de Göteborg, en Suède, créé en 1989 par la fondation Erna et Victor Hasselblad. Cette fondation, vouée à la défense de la photographie et de la recherche scientifique, avait déjà créé en 1984 le centre d'étude de la photographie Erna et Victor Hasselblad, abrité par le Museum of Modern Art, qui reçoit des centaines de chercheurs, conservateurs et étudiants chaque année. Les liens étroits entre le musée et la fondation ont favorisé la réalisation du présent ouvrage et de l'exposition.

La collection de photographies du Museum of Modern Art couvre toute la période qui s'étend des années 1840 à l'époque actuelle. Bien entendu, elle est particulièrement riche en œuvres américaines du XX^e siècle. L'exposition que ce catalogue accompagne offre l'occasion bienvenue de faire découvrir ce point fort de notre patrimoine à un large public européen. Nous espérons que les visiteurs de l'exposition dans les différents pays d'accueil et que les lecteurs du catalogue un peu partout dans le monde y trouveront une source de plaisirs, de stimulations et de découvertes.

Je tiens à exprimer notre profonde gratitude aux institutions associées à ce projet, qui ont rendu possible l'itinérance de l'exposition, et à Elizabeth Streibert, directeur intérimaire de l'International Program, qui l'a organisée avec beaucoup de compétence. Notre reconnaissance va également aux membres de l'International Council of The Museum of Modern Art, qui apporte son soutien généreux à l'International Program.

Richard E. Oldenburg
Directeur
The Museum of Modern Art, New York
Décembre 1994

Préfaces

C'est en Amérique qu'est née la photographie moderne. La « cage d'escalier » de Sheeler ou la « barrière blanche » de Paul Strand sont à la photographie ce que sont à la peinture « Les demoiselles d'Avignon » de Picasso, les signes d'une révolution esthétique. Stieglitz qui accueillit en 1917 dans les pages de *Camera Work* « les images épurées et géométriques » de Strand, inventa pour les historiens de la photographie, la « modernité » face au langage pictoraliste moribond.

Ce n'est donc pas un hasard si la première histoire, non exclusivement technique de la photographie, fut écrite par un américain qui fut aussi le premier responsable de la photographie au Museum of Modern Art. Même s'il n'eut pas le titre de conservateur il n'en fut pas moins le premier à concevoir d'une manière cohérente l'histoire de la photographie, justifiant ainsi la place qu'elle pouvait légitimement occuper dans un musée consacré à l'histoire de l'art moderne. Cette conception qui en 1937 était singulièrement avancée est maintenant celle adoptée par tous les grands musées et le Musée national d'art moderne qui, au Centre Georges Pompidou, s'inscrit, un demi-siècle plus tard, dans cette continuité a depuis le début des années quatre-vingt un département consacré à la photographie.

C'est donc à ce double titre, comme témoignage d'une esthétique largement dominante mais aussi comme modèle de développement institutionnel qu'il nous a semblé impératif de montrer les collections photographiques du Museum of Modern Art.

Leur richesse, témoignage de la fécondité du milieu artistique américain, leur éclectisme, reflet des goûts conjugués du petit nombre de directeurs qui se sont succédés à la tête de ce département, est exemplaire de ce que peut et doit être, au XX^e siècle, la collection d'une grande institution. Elle est pour nous le symbole d'une réussite collective exemplaire.

Il faut cependant espérer qu'un jour arrivera, à New York comme à Paris, où cette discipline recevra l'attention et la considération qu'elle mérite en soi. Il sera peut-être alors possible comme l'avait rêvé Pierre de Fenoyl aux origines du Centre et comme le suggère Peter Galassi dans sa préface d'élargir notre vision de la photographie non seulement aux « auteurs » mais aussi à tous ceux qui font la photographie. Qu'il s'agisse de praticiens professionnels œuvrant dans la publicité, la mode, l'architecture, l'architecture intérieure, mais aussi des amateurs, ou même de ces « non-auteurs » que sont les équipes scientifiques qui utilisent aujourd'hui la photographie et l'imagerie électronique.

C'est dans cette tension entre des ambitions artistiques et des pratiques artisanales, entre des finalités socioprofessionnelles et une activité ludique que l'histoire de la photographie s'est peu à peu construite, c'est au musée aujourd'hui de s'ouvrir à ces richesses en suivant la voie indiquée par les artistes contemporains qui, de Robert Rauschenberg à Christian Boltanski, ont su trouver dans le « passé rebelle de la photographie » la matière à une réflexion stimulante sur la place et le sens de l'art.

Alain Sayag

Cet ouvrage passe en revue trois quarts de siècle, de 1890 à 1965, de l'histoire de la photographie américaine telle qu'elle est représentée dans les collections du Museum of Modern Art. (Pour être plus exact, le panorama commence par une œuvre de Jacob Riis datant de 1888 environ et s'achève par une œuvre de Diane Arbus datant de 1967.) On ne trouvera pas ici de photographies prises par des étrangers de passage aux États-Unis ni par des Américains (notamment Man Ray) qui ont accompli l'essentiel de leur œuvre dans d'autres pays. En revanche, on trouvera des photographies prises par des artistes d'origine étrangère qui sont venus aux États-Unis pour y rester. A vrai dire, cette publication ne serait guère concevable autrement. On trouvera aussi des œuvres de Tina Modotti, une Italienne qui travailla au Mexique sous l'influence décisive d'un Américain, Edward Weston.

La période qui nous occupe se caractérise autant par l'ampleur et la diversité que par la force et l'originalité de ses plus belles réussites. A côté de chaque personnalité marquante, il y en a plusieurs autres dont les œuvres singulières réclament notre attention. La pléiade de photographes éminents ne doit pas cacher l'apport attachant d'innombrables amateurs, professionnels, passionnés et tâcherons dont la situation et les motivations sont aussi mal connues aujourd'hui qu'elles étaient variées en leur temps. Le choix des œuvres a été guidé par le souci d'éclairer l'importance des plus grands photographes, et d'évoquer l'évolution de ceux qui ont eu une longue carrière. Toutefois, le critère déterminant a consisté à faire primer la dynamique globale de l'ensemble sur les réalisations isolées des individus, aussi fameuses soient-elles.

La collection du Museum of Modern Art est le résultat d'un processus cumulatif et opiniâtre ; à sa croissance, à sa conservation et à son utilité, de nombreuses personnes ont contribué de bien des manières. Les photographes eux-mêmes ont apporté un concours précieux, non point tant par leur dons, pourtant généreux, que par l'accueil favorable réservé aux activités du musée. Leur soutien a été complété par le concours de la commission pour la photographie du Museum of Modern Art, sous la direction attentive de ses présidents successifs : David H. McAlpin, James Thrall Soby, Henry Allen Moe, Shirley C. Burden, Mme Henry Ives Cobb et John Parkinson III. Les vice-présidents actuels de la commission, Robert B. Menschel et Paul F. Walter, ont également joué un rôle essentiel.

Ce catalogue et l'exposition qu'il accompagne, comme toutes les manifestations publiques de la politique du Museum of Modern Art, doivent beaucoup au professionnalisme de l'équipe du musée : tous ceux qui conservent, restaurent, cataloguent, encadrent et accrochent les œuvres d'art, et ceux qui, dans une institution parfois un peu lourde, font en sorte qu'elle fonctionne. Pour ce qui est du catalogue, je remercie tout particulièrement Jody Hanson, pour la maquette, Amanda Freymann et le collaborateur extérieur Robert J. Hennessey, pour la qualité extraordinaire des reproductions, Harriet Schoenholz Bee, pour le secrétariat de rédaction et Thomas W. Collins Jr., conservateur au département des Photographies grâce à la dotation Beaumont et Nancy Newhall, et Jennifer Liese, mon assistante, qui se sont chargés de pratiquement tout le reste. Ma gratitude va aussi à Luc Sante, dont le texte, à l'instar de l'art photographique, est plein de vitalité.

Peter Galassi



Une double histoire

PETER GALASSI

I

En août 1951, le Museum of Modern Art de New York présentait l'exposition « Forgotten Photographers » (« Photographes oubliés ») réunissant une centaine de photographies de la Library of Congress, où elles avaient été déposées par leurs auteurs pour la protection de leurs droits. Autrement dit, ces photographies n'étaient pas conçues à l'origine comme des œuvres d'art, mais réalisées à des fins utilitaires, souvent commerciales. Le choix opéré par le photographe Edward Steichen, alors directeur du département des Photographies au Museum of Modern Art, rassemblait plus de cinquante signatures, dont Edward S. Curtis, Erwin E. Smith, Frances Benjamin Johnston et Darius Kinsey (voir p. 60, 61, 67 et 75). Dans la préface, Steichen écrivait : « Il y a dans cette exposition des photographies d'une qualité remarquable, dont certaines préfiguraient divers aspects de la photographie contemporaine. »

Presque toutes les images retenues dataient du tournant du siècle, c'est-à-dire précisément l'époque où Steichen avait lui-même commencé à faire des photographies. Pourtant, ses œuvres de jeunesse ne ressemblaient pas du tout à celles qu'il montrait dans l'exposition. Dans son adolescence, Steichen se réclamait de l'esthétisme (p. 82), et dès 1902, à vingt-trois ans, il avait rejoint Alfred Stieglitz et les autres cofondateurs de la Photo-Secession, un petit groupe d'esprits cultivés bien résolus à élever la photographie au rang des arts nobles. Les membres de la Photo-Secession prenaient modèle sur les peintures de James McNeill Whistler et de ses épigones, en pleine vogue à ce moment-là, pour créer des images qui s'affirmaient indéniablement comme des œuvres d'art (voir p. 81-93). Par le biais d'expositions, de manifestes et de leur luxueuse revue *Camera Work*, ils revendiquaient l'exclusivité de leur mission. Si certaines photographies devaient accéder à la dignité d'œuvres d'art, il fallait absolument que d'autres en soient écartées, ces autres appartenant justement à la catégorie d'images ordinaires que Steichen allait exposer un demi-siècle plus tard dans « Forgotten Photographers ».

La naissance d'un courant esthétisant a provoqué un clivage dans la photographie américaine. Le panorama proposé ici part de cette faille pour couvrir trois quarts de siècle, de 1890 à 1965.

L'intérêt manifesté par Edward Steichen, dans « Forgotten Photographers », pour un secteur historique de la photographie tellement étranger à ses œuvres de jeunesse s'explique en partie par sa trajectoire personnelle. Dès les années vingt, il avait abandonné l'esthétisme quintessencié de la Photo-Secession pour son contraire ou quasiment. En 1923, il a pris la direction du service photographique du magnat de la presse Condé Nast, et il n'a pas tardé à établir des normes exigeantes dans le nouveau domaine de la photographie de mode et publicitaire pour les magazines. La vigueur et l'aisance matérielle attestées par son autoportrait de 1929 (p. 16) ne pourraient guère être plus éloignées du raffinement délicat qu'il incarnait en 1898. Avant d'arriver au Museum of Modern Art en 1947, Steichen a été photographe dans l'armée de terre pendant la Première Guerre mondiale et dans la marine pendant la Seconde. Si son exposition de 1951 suggérait la

Darius Kinsey,
Autoportrait, 1914

possibilité d'appréhender plus largement la photographie moderne, par-delà les apports d'une élite artistique introvertie, sa carrière personnelle fort variée en donnait la démonstration.

Après la fermeture de « Forgotten Photographers », les photographes (et l'exposition) sont promptement retombés dans l'oubli, pour la raison bien simple que pratiquement personne ne pouvait les en sortir. En 1951, le département des photographies du Museum of Modern Art, premier du genre, n'avait que onze ans d'existence. Il n'y avait pas encore de vaste public intéressé par l'histoire et l'art de la photographie, ni de réseau d'institutions consacrées au sujet. Quand le public et le réseau en question ont pris de l'extension au cours des décennies suivantes, ils se sont appuyés sur les deux enseignements essentiels véhiculés par l'exposition de Steichen : des photographes qui ne se présentaient pas comme des artistes n'en avaient pas moins réalisé des « photographies d'une qualité remarquable » et ces œuvres « préfiguraient divers aspects de la photographie contemporaine », elles avaient joué et continuaient à jouer un rôle capital dans la tradition moderne de la photographie américaine.

La fondation de la Photo-Secession a marqué aux États-Unis le début d'une tradition ininterrompue de photographie esthétisante. Dès lors, grâce à l'action de Stieglitz et ses alliés, un photographe pouvait se considérer comme un artiste, même s'il n'y avait qu'une poignée d'intimes pour le considérer aussi comme tel. Cette nouvelle identité allait de pair avec une certaine solidarité, et la certitude que l'art ainsi pratiqué avait un avenir aussi bien qu'un passé.

La Photo-Secession a donc signalé également le début d'une séparation persistante entre la photographie artistique et les autres, professionnelle, publicitaire, utilitaire, d'amateur, bref, vernaculaire au sens d'indigène, courante et fonctionnelle, par opposition à étrangère, savante et esthétique. Cette distinction, fondamentale pour la culture américaine, existait déjà au sein de la photographie. L'agressivité du discours de la Photo-Secession – et l'envergure de sa réussite artistique – l'ont transformée en schisme. Il suffit de voir l'abîme qui sépare la personnalité cultivée, très Belle Époque, de Gertrude Käsebier (p. 13), amie et collègue de Steichen à la Photo-Secession, d'une part, et, de l'autre, le dynamisme entreprenant de Darius Kinsey, dont l'autoportrait (p. 10) ne saurait contredire l'affirmation qu'il était prêt à « prendre des photos tous les jours de l'année, qu'il pleuve ou qu'il vente, sauf le dimanche¹ ». Gertrude Käsebier, née dans l'Iowa en 1852, a grandi dans le Colorado qui ne faisait pas encore partie des États de l'Union. Elle était une enfant de la Frontière, au même titre que Darius Kinsey, et son ingéniosité d'artiste était moins éloignée du professionnalisme pragmatique de Kinsey que Stieglitz ne voulait bien le reconnaître. Or, dès la première décennie de notre siècle, ils se trouvaient de part et d'autre d'une ligne de partage culturelle.

Cette démarcation constitue le principe directeur qui a présidé au choix et à la répartition des œuvres dans la présente exposition. De manière générale, les regroupements d'images à vocation purement artistique alternent avec des ensembles de photographies répondant à une myriade d'autres motivations. Appliqué aveuglément, ce système aurait généré plus d'un jugement de Salomon étant donné que les relations entre les traditions vernaculaire et artistique de la photographie passent par les échanges aussi bien que par les oppositions. Malgré tout, je partirai ici de l'hypothèse que les dissensions durables provoquées par la démarcation, jointes aux initiatives stimulantes qui l'ont surmontée, ont poussé la photographie américaine moderne à se renouveler sans cesse.

En 1890, au bout d'un demi-siècle, la photographie commençait à peine à présenter la facilité et l'ubiquité considérées aujourd'hui comme deux attributs essentiels. Le progrès décisif à cet égard a résidé dans l'invention de la plaque sèche, ainsi dénommée parce que, jusque-là, il fallait exposer



Edward Steichen,
Gertrude Käsebier, v. 1907

les négatifs et les développer tant que l'émulsion appliquée dessus était encore humide. D'où l'obligation de transporter le laboratoire sur le lieu de la prise de vue. La plaque sèche a débarrassé le photographe du laboratoire, et l'appareil du trépied. Cela a eu pour effet, en gros, de permettre à n'importe qui de photographier n'importe où, n'importe quoi².

Le facteur déterminant ici, c'est le « n'importe qui ». Avant la fin des années 1880, l'immense majorité des photographies provenaient de professionnels payés pour ce travail. En 1890, tout le monde pouvait en faire. La plus célèbre manifestation de cette banalisation radicale reste le lancement en 1888 du Kodak n°1, premier appareil grand public fabriqué en série. En fait, la foule des amateurs soucieux d'immortaliser les nouveau-nés et les excursions familiales ne représentait qu'une partie de l'énorme expansion des applications de la photographie et du nombre de ses adeptes. Entre le profane réalisant des photos-souvenirs et le portraitiste d'atelier, avec ses fonds peints et ses chaises rembourrées, il y avait la place pour une multitude inextricablement hétérogène de personnes pratiquant la photographie. La diversité des motivations, formations et conceptions des nouveaux adeptes de la photographie a entraîné un foisonnement d'images nouvelles.

Ainsi, le journaliste Jacob Riis a mis la photographie au service d'un projet de réforme sociale en principe sans rapport avec la création d'images (p. 73). L'enseignant Lewis W. Hine a fait des photographies conçues comme des outils pédagogiques, avant de travailler pour le National Child Labor Committee (p. 74). Ni l'un ni l'autre n'avait l'intention de devenir photographe, et ni l'un ni l'autre ne s'est plié aux critères ou aux mobiles des autres photographes. A l'intérieur des limites imposées par la technique, leurs œuvres sont le fruit d'une situation particulière et des efforts déployés par une personne pour la dominer. A comparer le regard froid de Jacob Riis avec la tendresse de Lewis W. Hine pour ses modèles, on mesure la faculté que possède la photographie de remplir son office, certes, mais aussi de couler son témoignage dans le moule d'une sensibilité singulière.

Si les photographies devenaient infiniment plus faciles à réaliser, elles devenaient en outre infiniment plus faciles à diffuser auprès d'un public de plus en plus nombreux. Depuis l'invention de cette technique dans les années 1830, on avait essayé de transposer l'image photographique dans l'imprimé, et de le faire par des moyens mécaniques, c'est-à-dire sans intervention manuelle. Dans les années 1890, la reproduction photomécanique est enfin devenue efficace et économique à une échelle substantielle, et les photographies ont commencé à remplacer assez souvent dans la presse

écrite les gravures exécutées à la main d'après des clichés. Les procédés étaient assez grossiers au début. Il a fallu attendre les années vingt pour voir la révolution photomécanique triompher de l'illustration gravée. Les conséquences n'en furent pas moins considérables en fin de compte, parce qu'il était désormais possible de multiplier les images photographiques en beaucoup plus grandes quantités et, surtout, d'allier le texte et l'image pour de diffuser le tout dans le grand public.

Avant la Première Guerre mondiale, les professionnels distribuaient leurs photographies sous forme d'épreuves originales auprès d'une clientèle limitée, et généralement locale. Des exemples caractéristiques sont fournis par Darius Kinsey, qui a photographié l'exploitation des forêts dans le nord-ouest des États-Unis (p. 75), Henry Hamilton Bennett, qui a contribué à attirer des vacanciers dans les vallons du Wisconsin (p. 58-59), et William H. Rau, qui a montré les itinéraires touristiques du chemin de fer de la Lehigh Valley (p. 64). Dans les années vingt et trente, James Van Der Zee travaille de la même façon pour une clientèle encore plus restreinte à Harlem (p. 128), mais entre-temps la révolution photomécanique a rendu caduque cette notion de clientèle. A partir des années vingt, la plupart des professionnels travaillent pour le large public créé par la révolution photomécanique. Les publicités suggestives de Grancel Fitz (p. 123), le reportage dénonciateur de Margaret Bourke-White (p. 149), les chroniques de Weegee sur la haine et la folie ordinaires (p. 116 et 167) et les étincelantes variations de Richard Avedon sur la célébrité et l'élégance (p. 229 et 230) sont tous destinés à la page imprimée. Même la légendaire antenne photographique de la Farm Security Administration doit son existence à la révolution photomécanique. Sans une communication des documents aux journaux et magazines, la campagne nationale de sensibilisation à la détresse du monde rural n'aurait pas pu toucher le grand public.

L'essor de la tendance esthétisante dans les années 1890, qui débouche en 1902 sur le cercle très fermé de la Photo-Secession, peut se comprendre en partie comme un effet de la banalisation de la photographie. Les associations pictorialistes ont accueilli quantité d'amateurs dont l'enthousiasme s'est mué en une authentique ambition artistique. Là encore, la révolution photomécanique a joué un rôle important, parce qu'elle a permis une propagation rapide de la nouvelle esthétique. L'édition 1887 de l'*American Annual of Photography* comportait à peine quatre ou cinq illustrations photographiques. Dix ans plus tard, l'annuaire s'agrémentait de plus de deux cents reproductions photomécaniques, dont treize pour illustrer un seul article d'Alfred Stieglitz. Elles font découvrir un mouvement international élitaires à Edward Steichen, alors apprenti lithographe à Milwaukee (Wisconsin), et à son futur collègue de la Photo-Secession Clarence H. White, comptable chez un épiciers en gros à Newark (Ohio), encore plus au cœur de l'Amérique profonde.

Si la tendance esthétisante constitue en partie un effet de la banalisation, elle représente aussi une réaction vigoureuse contre ce phénomène. L'appellation Photo-Secession est éloquentes à cet égard. Empruntée à la Sécession viennoise, elle dénote une attirance profonde pour les raffinements de la culture européenne. Mais contrairement aux jeunes artistes européens qui s'étaient séparés d'une tradition académique moribonde, les photographes américains tentent d'instaurer un nouvel académisme en rompant avec ce qu'ils considèrent comme la pluralité rampante et sauvage de la photographie. Cet objectif les conduit à prendre pour cibles non seulement l'amateur occasionnel et le professionnel chevronné, mais aussi l'artiste amateur expérimenté qui confond pratiquement la maîtrise technique avec la qualité esthétique. Pour la Photo-Secession animée de nobles ambitions, ce manque de rigueur est intolérable.

Les œuvres nourries de cette polémique sont à la fois superbes et désincarnées. L'iconographie pictorialiste, qui fait la part belle aux thèmes de la nature (y compris le nu) et des loisirs domestiques (y compris le nu, là encore, ainsi que l'inévitable portrait de l'ami esthète), regorge de sentiments pieux et de métaphores romantiques. Les tirages sur papier privilégient le clair-obscur au détriment de la précision des détails. Ils sont exécutés aux sels de platine, appréciés pour la richesse des nuances et le velouté des surfaces, ou à la gomme bichromatée et autres procédés compliqués

propices aux interventions manuelles. Pour justifier leur polémique, les membres de la Photo-Secession s'enferment dans une tour d'ivoire esthétique. Et même si l'esthétique ne tarde pas à changer, le repli sur soi se perpétue pendant des dizaines d'années.

Le mouvement pictorialiste en Europe, auquel la Photo-Secession est liée par une solidarité de caste, s'étirole dans sa tour. En Europe, le modernisme irrévérencieux des années vingt et trente s'affirme sans pratiquement rien devoir à l'exemple pictorialiste, et bien souvent sans le connaître. Aux États-Unis, une esthétique moderniste très différente s'est fait jour plus tôt, et ce, étonnamment, sous l'égide de l'académisme élitaire de Stieglitz. Dès 1910, les œuvres de Stieglitz deviennent plus dépouillées (p. 92), et avant 1917, Charle Sheeler (p. 101 et 102) et Paul Strand (p. 99) réalisent des photographies dont la simplicité et la concision limpide ont tôt fait de reléguer dans le passé l'apport de la Photo-Secession.

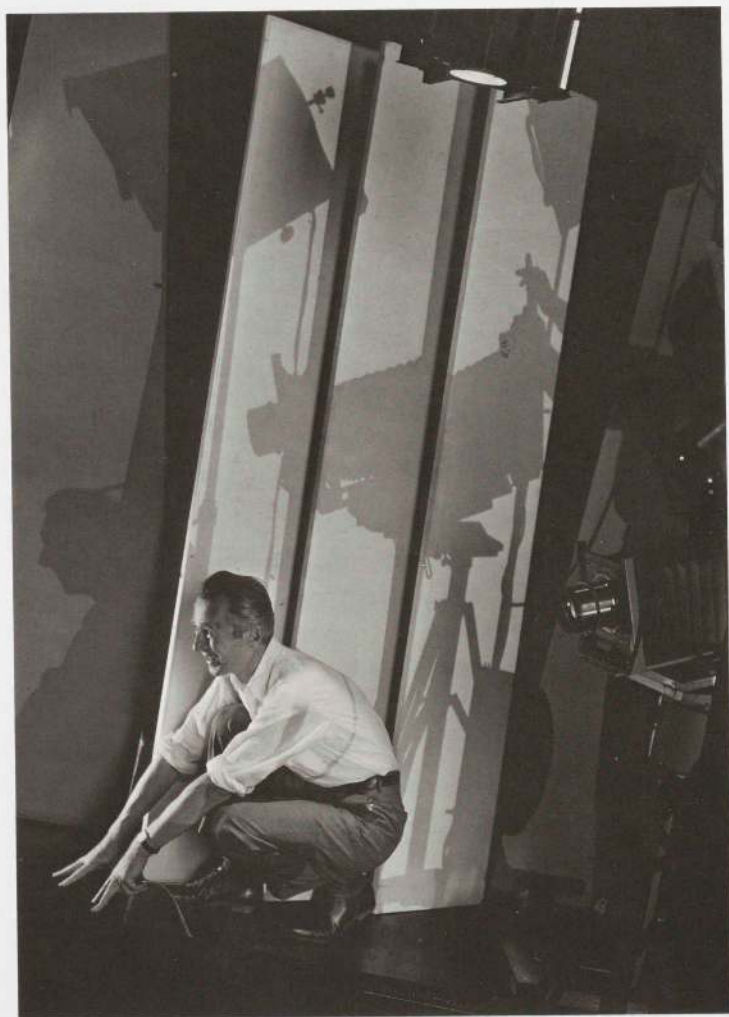
A partir de 1908, la Little Galleries of the Photo-Secession, au n° 291 de la V^e Avenue, offre un lieu d'accueil inattendu aux premières expositions new-yorkaises de Matisse, Picasso, Brancusi et Braque (p. 97). L'impulsion immédiate et la liaison transatlantique sont procurées par le volubile Edward Steichen, souvent en Europe et prêt à toute éventualité. Mais Alfred Stieglitz n'est pas homme à souscrire aveuglément aux engouements de ses amis. Quasiment seul entre tous les gardiens de la grande culture américaine, il défend résolument le nouvel art européen, dont les inventions insolentes tranchent du tout au tout avec le symbolisme salonnard qu'il soutenait quelques années auparavant.

En 1913, à peine dix ans après la fondation de *Camera Work*, Stieglitz conseille aux futurs artistes photographes de ne pas avoir « honte de faire des photographies qui aient l'air de photographies. Un barbouillage de "gomme" a moins de valeur d'un point de vue esthétique qu'une ferrotypie ordinaire³. » Tel est le cri de ralliement de ce que l'on va bientôt appeler la « photographie pure ». En 1917, Paul Strand écrit que la photographie « trouve sa raison d'être, comme tout moyen d'expression, dans la singularité totale de ses ressources, en l'occurrence une objectivité complète et sans réserve. Contrairement à ce qui se passe dans les autres arts qui sont véritablement antiphotographiques, cette objectivité est l'essence même de la photographie, sa contribution et en même temps sa limite⁴. »

Dire d'une photographie qu'elle est picturale, naguère le plus beau des compliments, c'est désormais la plus cinglante des critiques. En d'autres termes, malgré une transformation brutale des rapports avec la peinture, les photographes d'avant-garde continuent à s'en préoccuper au premier chef. Comme bien d'autres déclarations modernistes, le discours insistant qui annonce la nouvelle pureté de la photographie fonctionne surtout comme un encouragement mutuel pour un petit groupe de partisans, dont la condition d'artistes n'est guère plus assurée en 1920 qu'elle ne l'était en 1900. Aussi serait-on aussi malvenu d'assimiler leur discours à du simple verbiage creux que de le prendre pour argent comptant.

Beaucoup, tombant dans ce deuxième piège, ont cru voir dans une révolution de palais la découverte de l'essence de la photographie. S'il est une continuité notable avec le passé pictorialiste, c'est bien la quasi-religion du métier que suppose la nouvelle esthétique. Les nouveaux critères techniques imposent un grand négatif, de format 8 x 10" en général (environ 20 x 25 cm), impossible à obtenir sans une chambre photographique, sorte de boîte à soufflets montée sur un trépied (on en voit une dans l'autportrait de Kinsey, p. 10). A partir du négatif, on procède au tirage par contact, c'est-à-dire en l'appliquant directement sur le papier sensible, ce qui donne une épreuve extrêmement précise et nuancée. Or, à l'époque, des milliers de professionnels utilisent couramment cette méthode depuis des dizaines d'années. En outre, lorsque le papier au platine est retiré du marché vers le milieu des années vingt, les artistes photographes se rabattent sur le papier au gélatinobromure d'argent, ce produit industriel uniforme que des employés de la municipalité new-yorkaise, par exemple, ont utilisé pour examiner l'état des trottoirs de Manhattan (p. 78).

**Edward Steichen,
Autoportrait à l'attirail
photographique, New York,
1929**



En compensation, les artistes mobilisent tout leur savoir-faire considérable pour soutirer à ce matériau fabriqué en série une exquise finesse des détails et une somptueuse subtilité des nuances, depuis les lumières éclatantes jusqu'aux ombres nacrées. Les épreuves ne sont pas moins sensuelles que celles qui ornaient les Salons pictorialistes.

La photographie pure a beau prétendre à l'objectivité, elle ne suscite pas non plus de curiosité pour des thèmes nouveaux. L'aplomb et la provocation sociale qui caractérisaient naguère les rencontres de Paul Strand avec les pauvres dans la rue (p. 99) s'effacent du vocabulaire de la photographie artistique moderne aussi soudainement qu'ils étaient apparus, et ne reviendront pas avant une dizaine d'années. Le seul thème nouveau dans les années vingt est la machine, mais ce n'est jamais une machine en service, pleine de cambouis ou détraquée. Tel le poivron bien galbé d'Edward Weston (p. 110), la caméra rutilante de Paul Strand (p. 112) est l'incarnation impeccable d'un idéal platonicien. Comme pour contrebalancer une indigestion de précision descriptive, le cadrage s'est resserré autour d'un spécimen parfait : les détails modernistes hardis sont aussi en recul. Tina Modotti, la compagne de Weston, exprime sa sympathie sincère pour le prolétariat dans le même cadre restreint et impersonnel (p. 109).

Paul Strand, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz et Edward Weston créent le premier style photographique spécifiquement américain en considérant avec admiration la noble souveraineté et les innovations audacieuses des arts traditionnels, et avec une condescendance méfiante le tout-venant vernaculaire. Leurs œuvres, prises entre ces deux pôles, sont splendides, souvent grandioses,

mais aussi solennelles et étriquées, coupées des angoisses et complexités du monde moderne. Au plus fort de la crise économique des années trente, Stieglitz nous montre un Rockefeller Center pareil à une citadelle déserte, vu de sa chambre isolée dans les hauteurs de l'hôtel Shelton (p. 118 et 119). Elle est également déserte, pas encore souillée par le péché originel dirait-on, la nature virginale photographiée par Ansel Adams, que Stieglitz a pris sous son aile dans les années trente (p. 117, 120, 121 et 186).

L'étroitesse de la photographie moderniste aux États-Unis autorise aussi un rassemblement des forces. La tradition vernaculaire est inventive parce qu'une série de difficultés pratiques donnent lieu à une multiplicité de solutions imprévisibles. La tradition artistique est inventive parce que l'art moderne doit impérativement inventer. La photographie pure, portée par la dynamique collective que déclenche cet impératif, s'épanouit à mesure qu'elle mûrit. Le travail d'Alfred Stieglitz et d'Ansel Adams est effectivement étriqué, mais il est flexible aussi, superbement attentif aux variations. A partir de la seconde moitié des années trente, l'art de Weston prend peu à peu de l'envergure, au propre et au figuré. Les détails inscrits dans un cadrage serré cèdent la place à de vastes panoramas (p. 116). Le paysage naturel se peuple de poteaux téléphoniques, de voitures et de publicités. La sobriété grave de son art se pimente d'humour et d'ironie (p. 153). Jusqu'à la fin des années cinquante, l'esthétique de la modernité accueille et nourrit les sensibilités originales d'un contingent impressionnant de nouvelles recrues, dont Harry Callahan, Aaron Siskind, Frederick Sommer, Eliot Porter, Minor White et Paul Caponigro.

A vouloir opposer la démarche méditée de l'artiste au pragmatisme du professionnel, on risque de commettre l'erreur d'attribuer au premier le confort d'une tradition consacrée tout en réservant au second l'image coutumière de l'indépendance et la détermination américaines. Les professionnels, au moins, sont payés, et ils travaillent pour un public qui, à l'ère des magazines, peut se chiffrer en millions. Edward Steichen acquiert la célébrité en même temps que la richesse à *Vanity Fair*. Weegee, le génie de la presse à sensation, sans jamais devenir riche, se fait appeler à



Berenice Abbott,
Portrait de l'auteur
en jeune femme, v. 1930

bon droit « Weegee le célèbre ». A quarante-trois ans, Richard Avedon est le héros d'une comédie musicale de Stanley Donen, *Funny Face (Drôle de frimousse)*, incarné par Fred Astaire. Parmi les artistes indépendants, seul Stieglitz vit dans l'aisance. Tous travaillent presque exclusivement pour eux-mêmes et pour une minuscule communauté d'amateurs. Il faudra attendre les années soixante-dix pour qu'un artiste photographe puisse commencer, avec un peu de chance, à vivre des revenus procurés par la vente d'épreuves positives.

Les États-Unis sont très grands, et le monde des vrais passionnés très petit. Edward Weston (Carmel en Californie), Clarence John Laughlin (La Nouvelle-Orléans), Harry Callahan (Detroit), Frederick Sommer (Prescott dans l'Arizona) et Minor White (Portland dans l'Oregon) sont bien loin d'Alfred Stieglitz à New York. En 1952, trente-cinq ans après la disparition de *Camera Work*, Minor White (qui s'est installé entre-temps à Rochester, dans l'État de New York) lance la première revue digne de lui succéder, *Aperture*. Dans le premier numéro, la rédaction explique : « La plupart des idées fécondes en photographie se propagent à présent par les contacts personnels. La progression peut être lente et ardue quand on avance seul à l'aveuglette⁵. »

Pendant le demi-siècle qui précède la mort de Stieglitz en 1946, le pèlerinage à son antre constitue un rite de passage obligé pour l'aspirant artiste en photographie. Même Waker Evans sacrifie à la coutume. Parmi les grands noms, Callahan est le dernier à le faire. Après avoir interrompu ses études universitaires, Callahan est employé de bureau chez Chrysler et membre du fort léthargique club de photographie de Detroit quand Ansel Adams vient montrer ses œuvres au club en 1941. Alors, il ne perd pas une minute. « Ça m'a complètement libéré⁶ », dira-t-il plus tard, et c'est un euphémisme. Dès 1946, année où le bon sens d'un bon ami amène Callahan à enseigner à l'Institute of Design de László Moholy-Nagy, à Chicago, l'œuvre de cet autodidacte de province a dépoussiéré la photographie pure grâce à l'union improbable d'un sérieux don de perfection et

Ralph Steiner,
Autoportrait, 1930





Helen Lewitt,
Walker Evans, New York,
v. 1940

d'un goût irréprouvable pour l'expérimentation. Trois ans avant sa rencontre avec Moholy-Nagy, Callahan maîtrisait l'art des surimpressions (p. 182), technique courante dans le modernisme européen, mais très rare dans la tradition américaine. Au même moment, Frederick Sommer mêlait les influences incompatibles d'Edward Weston et de Max Ernst au sein d'une formule artistique éminemment originale (p. 176 et 177).

En 1969, Walker Evans, alors âgé de soixante-six ans, confiera : « Stieglitz a été assez important et assez fort pour engendrer tout un champ de réaction contre lui, ainsi qu'une école de disciples inspirés par lui. Comme exemple de réaction, l'esthétisme franchement poussé de Stieglitz, ses afféteries ont orienté de nombreux artistes photographes plus jeunes vers un style purement documentaire...vers la démarche documentaire en soi, sans lien avec le journalisme. L'importance de Stieglitz a peut-être résidé dans le combat retentissant qu'il a habilement mené pour se faire reconnaître, tout autant que dans son œuvre⁷. »

Evans se place lui-même au premier rang de ceux qui réagissent contre Stieglitz. Il se convertit à la photographie en 1928, lorsqu'il rentre de France où il a essayé en vain de transformer sa passion pour Flaubert et Baudelaire en une vocation d'écrivain. A l'instar du *Métro aérien à l'angle de Columbus Avenue et de Broadway* de Berenice Abbott (p. 134), ses premiers clichés parlent avec les accents de l'avant-garde européenne : le regard vif porté sur l'animation de la rue (p. 137) et l'effet surprenant d'une vue plongeante ou en contre-plongée (p. 135). Evans trouve très vite son registre personnel, tiré du vernaculaire américain brut. De son propre aveu, il doit à Stieglitz la fermeté de ses convictions et de son identité d'artiste. On lui doit à son tour d'avoir proposé une seconde option durable, loin de la tradition dont Stieglitz s'était évertué à maintenir la souveraineté hermétique.

Comme Stieglitz – et comme Steichen, dont la réussite commerciale tapageuse le rebute tout autant – Evans fait du tirage-contact argentique de format 8 x 10" la pierre angulaire de son esthétique. Contrairement à ses deux aînés, il se plaît à discerner dans cette norme technique une affinité avec le langage direct de Darius Kinsey (p. 75) ou de Charles H. Currier (p. 70).

A la sincérité sans prétention de leurs œuvres, il ajoute la rigueur plastique du modernisme.

Sa *Vitrine de photographe* (p. 144) est bel et bien une image moderniste, nette, plane, aussi résolument autonome que la *Grange blanche* de Sheeler (p. 101). Mais au lieu de confirmer un idéal intemporel, elle fait intervenir un élément contemporain ancré dans l'histoire. Comme beaucoup d'œuvres d'Evans, c'est une épée à double tranchant, emblème tout à la fois de la promesse d'égalité et de la menace d'uniformité. Le photographe ne prend pas parti. L'image est aussi un manifeste artistique, qui assimile l'entreprise d'Evans au travail rigoureusement fonctionnel du portraitiste de province dont le nom n'est pas cité. Les portraits réalisés par Evans (p. 145) ressemblent à des agrandissements tout droit sortis de la vitrine de Savannah.

L'œuvre d'Evans, comme toutes les réussites insignes de l'art moderne, se suffit à elle-même tout en ayant des répercussions prodigieuses sur l'œuvre d'autres créateurs. Depuis ses origines dans la Photo-Secession, la photographie à visées artistiques se fonde sur l'opposition avec le réalisme banal du vernaculaire. Or, Evans prend pour modèle le vernaculaire, laisse tomber les particularités techniques compliquées qui distinguent le photographe d'art de tous les autres et supprime la barrière dressée autour des thèmes privilégiés de la photographie moderniste. Pour la première fois, la photographie œuvre d'art peut avoir exactement le même aspect que n'importe quelle autre photographie, et elle peut montrer n'importe quoi, depuis l'affiche de cinéma lacérée (p. 133) jusqu'au cimetière à proximité d'une aciérie (p. 140). Le caractère artistique de la photographie repose uniquement sur la clarté, l'intelligence et l'originalité de la perception du photographe. Cette idée profondément neuve, plus encore que l'exemple offert par l'œuvre d'Evans, est la source d'où découleront ensuite les propositions très différentes de Robert Frank, Garry Winogrand, Diane Arbus et Lee Friedlander. Pour eux, ni le choix de ce qu'ils regardent, ni la façon de le regarder, ni la signification éventuelle du fait de regarder ces choses-là de cette façon-là n'obéissent à une règle préétablie.

Weegee (Arthur Fellig),
Autoportrait, v. 1940





**Irving Penn,
Les Photographes de «Vogue»,
1946.**

**De gauche à droite: Serge
Balkin, Cecil Beaton, George
Platt Lynes, Constantin Joffe,
le mannequin Dorian Leigh,
Horst, John Rawlings, Irving
Penn et Erwin Blumenfeld**

Cette conception de la photographie a aussi des retombées considérables sur le passé. S'il n'y a pas de différence, a priori, entre photographie d'art et vernaculaire, rien n'empêche de reconnaître les qualités artistiques d'œuvres vernaculaires du passé, celles d'amateurs comme Adam Clark Vroman (p. 62) ou de professionnels comme Darius Kinsey et William H. Rau, ni de faire des rapprochements avec la photographie d'art actuelle. C'est sans doute ce à quoi songe Steichen quand il écrit que « Forgotten Photographers » comprenait des œuvres « d'une qualité remarquable, dont certaines préfiguraient divers aspects de la photographie contemporaine ». A cette date, il est conservateur dans un musée, mais ce sont des photographes qui ont accompli le plus gros du travail archéologique. A partir des années vingt, la découverte du passé et du présent vernaculaires – celle d'Eugène Atget par Man Ray et Berenice Abbott dans les années vingt, de Jacob Riis (p. 73) par Alexander Alland dans les années quarante, ou d'Ernest J. Bellocq (p. 71) par Lee Friedlander dans les années soixante – vient enrichir régulièrement la photographie en devenir.

Walker Evans a eu beaucoup de chance avec les premiers admirateurs et exégètes de son œuvre, notamment Lincoln Kirstein, grâce à qui ses photographies ont pu être exposées et publiées par le tout jeune Museum of Modern Art. Peut-être pourrait-on dire aussi qu'Evans a eu de la chance dans sa collaboration avec la Farm Security Administration (FSA), organisme gouvernemental pour lequel il a travaillé de 1935 à 1938, parce c'est la période où il a réalisé bon nombre de ses plus belles photographies. Cela étant, malgré les efforts d'Evans pour s'en débarrasser, l'étiquette FSA a entretenu un malentendu tenace au sujet de son travail et de l'esthétique novatrice qu'il concrétisait.

L'antenne photographique de la FSA était un service de propagande dont la mission consistait à attirer l'attention sur la terrible infortune des agriculteurs américains pendant la crise

Louis Faurer,
*Sans titre (Robert et
Mary Frank), v. 1948*



économique des années trente. A diverses occasions, entre 1935 et 1942, elle a fait appel à maint photographe de talent, dont deux artistes de tout premier ordre : Walker Evans et Dorothea Lange. On n'avait pas vu d'aussi grands photographes animés d'une telle ambition artistique travailler pour un État depuis les années 1850 en France, où Napoléon III avait engagé Gustave Le Gray et Charles Nègre. Chaque fois, cela a produit une harmonie magnifique quoiqu'instable entre le versant artistique de la photographie et ses applications matérielles.

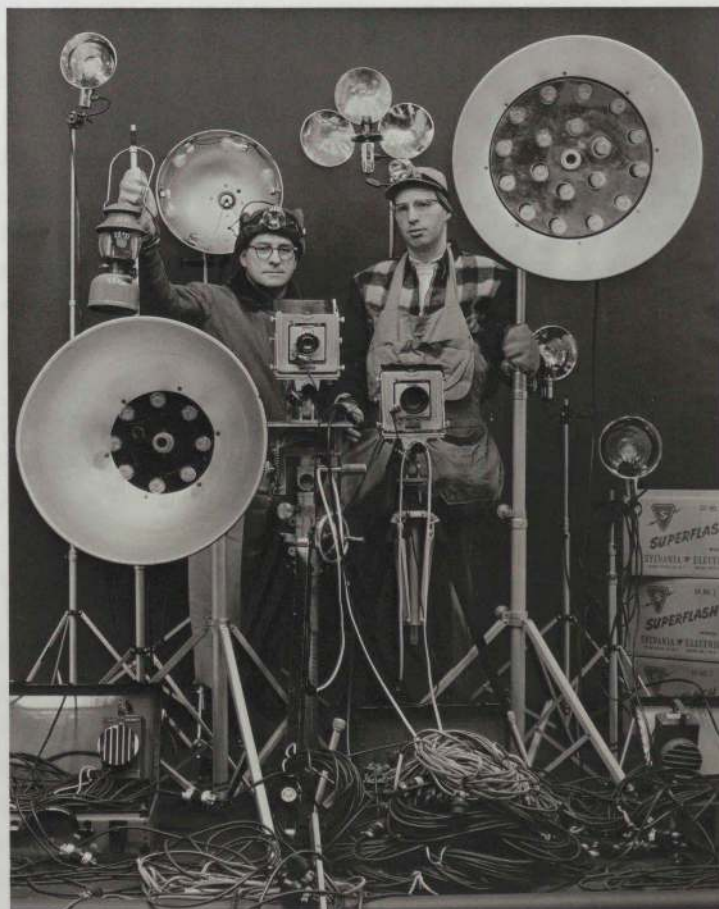
Comme Walker Evans, Dorothea Lange est déjà parvenue à la maturité de son style et de sa démarche avant d'entrer à la FSA (voir p. 136), mais la similitude s'arrête là. Walker Evans aborde l'Amérique contemporaine à la manière d'un historien impartial passant au crible les débris d'une civilisation disparue. Dorothea Lange est une idéaliste passionnée, qui cherche à faire bouger les choses par le biais de son travail. (Elle a réussi, entre autres, lorsque la publication de *Mère réfugiée*, p. 148, a déclenché un dispositif d'aide rapide dans le camp de réfugiés où elle avait pris la photo.) Dans le grand public et dans les cafés où se rencontrent les photographes, ce sont les conceptions de Dorothea Lange qui prévalent. Evans a beau protester inlassablement, l'expression « photographie documentaire » entre dans le dictionnaire pour désigner, non pas un style artistique, mais une forme de plaidoyer social.

En 1936, moins d'un an après la création de la FSA, *Life* voit le jour. Le nouveau domaine du photojournalisme lié à la presse magazine alimente puissamment la confusion naissante entre réalité photographique et vérité morale. Dans les magazines de l'après-guerre, la photographie de la vie sociale divulgue presque invariablement un idéal social, en signalant un problème à résoudre (le malaise des jeunes dans *La Guerre des gangs à Harlem* de Gordon Parks, p. 199) ou en saluant un exemple de la façon dont les choses devraient se passer (l'héroïsme au quotidien du *Médecin de campagne* de W. Eugene Smith, p. 196). Quand Robert Frank publie l'album *The Americans* à la fin des années cinquante (voir le frontispice et p. 215-217), il suscite une animosité qui a sans doute moins à voir avec sa vision d'un pays morne et solitaire qu'avec son refus de souscrire à l'optimisme ambiant des humanistes de salon. L'album n'apporte pas d'eau au moulin de ceux qui croient que tous les problèmes pourraient se résoudre si l'on voulait seulement s'en donner la peine. Sous ce rapport et d'autres encore, Robert Frank est le successeur de Walker Evans⁸.

L'héritage artistique d'Alfred Stieglitz, Paul Strand et Edward Weston se laisse aisément repérer dans les œuvres d'Ansel Adams, Harry Callahan, Aaron Siskind et Minor White parce que la continuité de la démarche se manifeste par une évolution cohérente du style. L'héritage de

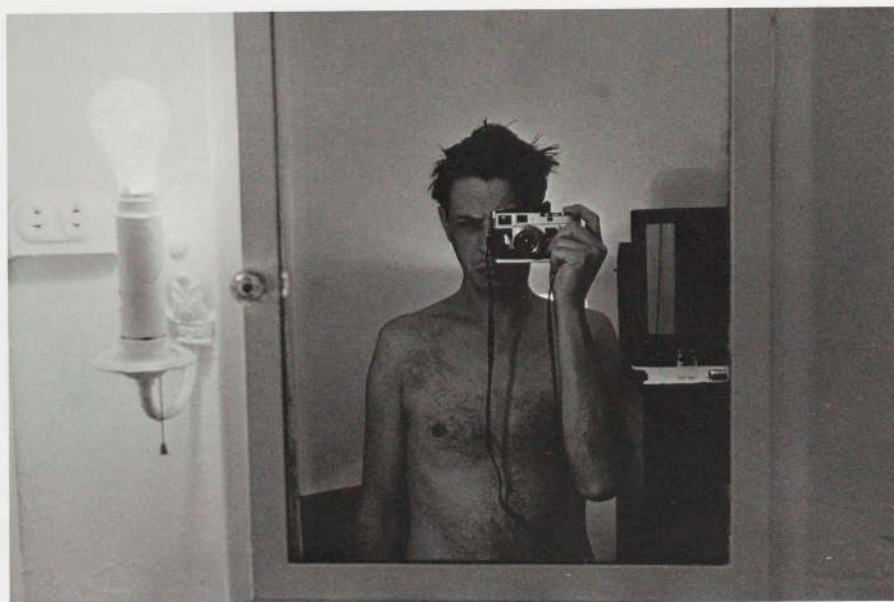
Walker Evans est plus difficile à percevoir parce que le legs le plus décisif de son projet documentaire consiste à libérer le photographe de la rhétorique superficielle de tel ou tel style particulier. Comme Evans, Frank extrait de la réalité brute des symboles persuasifs, et ce, en élaborant un certain ton poétique à partir des formidables ressources d'un univers vernaculaire indocile. La différence, c'est que, entre le retour d'Evans aux États-Unis en 1928 et l'arrivée de Frank, qui vient de Suisse, vingt ans plus tard, le vernaculaire a pris une tout autre allure. En 1950, grâce, pour une bonne part, à l'influence des magazines, la norme du réalisme dans la photographie américaine est passée du regard fixe de la chambre sur trépied au coup d'œil fugitif du petit appareil tenu à la main. La marque de la sincérité et de l'authenticité ne réside plus dans la représentation lisse d'un objet stable, mais dans le flou et le grain d'une image à la sauvette.

Ce vocabulaire photographique, de même que le photoreportage lui-même, prend son origine en Europe, dans les œuvres de photographes comme Erich Salomon, Martin Munkacsi, André Kertész et Henri Cartier-Bresson. Vers le milieu des années trente, Cartier-Bresson se rend aux États-Unis, tandis que Kertész (p. 158), John Gutmann (p. 160) et Lisette Model (p. 161) viennent s'y installer. A ce moment-là, Walker Evans et Helen Levitt (p. 137, 157 et 159) traduisent le nouveau vocabulaire en un parler local, qui ne deviendra le langage universel de la photographie américaine qu'après la guerre. Finalement, fortifié par la vitalité démentielle de Weegee et ses compagnons de journalisme, il donnera naissance à une esthétique indéniablement américaine : téméraire, vulgaire, à deux doigts de l'anarchie. Chez de jeunes turcs tels que William Klein (p. 219), Louis Faurer (p. 221), Leon Levinstein (p. 223) et Ted Croner (p. 218), c'est une esthétique de la grande ville, centrée sur l'énergie et la vitesse.



O. Winston Link,
O. Winston Link et George
Thom avec une partie du
matériel utilisé pour les prises
de vues nocturnes avec flash
synchronisé, 1956

Lee Friedlander,
Autoportrait, 1965



Les années cinquante sont aussi l'époque d'une transformation radicale dans la photographie américaine, bien au-delà d'une révolution du style. Un demi-siècle auparavant, la Photo-Secession a entrepris de dresser une barrière infranchissable entre la diversité brouillonne de la photographie appliquée et la singularité savante de la photographie comme moyen d'expression artistique. Leur mission exigeait le recours à un indice évident de leur différence, et celui-ci se trouvait dans leurs œuvres. Toutefois, dès le début des années vingt, la frontière s'était considérablement amenuisée. Les publicités de Paul Outerbridge et Grancel Fitz (p. 122 et 123), pourtant destinées à séduire le consommateur et non l'esthète, font écho à la simplicité voluptueuse de photographies prises au même moment par Stieglitz et Strand (p. 105 et 112). De même, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les méditations intimes de Harry Callahan, à la fois lumineuses et austères (p. 180 et 181), sont les cousines germaines des photographies qu'Irving Penn réalise avec une rigueur égale pour *Vogue* (p. 193-195). En outre, le public restreint attaché à la photographie de qualité applaudit aussi vite et aussi fort les prouesses artistiques d'Irving Penn que celles de Harry Callahan.

Les échanges stylistiques entre photographie esthétique et appliquée continuant à se multiplier, la distinction entre artiste et professionnel finit par s'estomper. La riche moisson collective des années cinquante doit beaucoup à cette nouvelle souplesse. Un exemple est fourni par Dan Weiner, dont l'œuvre personnelle (p. 220) présente une continuité de style avec l'ensemble plus vaste de ses excellents travaux pour les magazines (p. 198). C'est d'ailleurs à cette époque que l'on commence à parler d'« œuvre personnelle » pour différencier les deux types d'activité souvent menés de pair par un même photographe.

L'album *The Americans* de Robert Frank est l'œuvre la plus forte et la plus originale qui soit issue de la fructueuse convergence des traditions esthétique et vernaculaire de la photographie dans les années cinquante. Mais l'indépendance farouche de l'auteur fait de cet album l'annonciateur d'une divergence prochaine, par quoi l'expression « œuvre personnelle » revêt des inflexions péjoratives à l'égard de tout le reste. Robert Frank, Louis Faurer, Garry Winogrand, Lee Friedlander, Diane Arbus et Elliott Erwitt exécutent tous beaucoup de commandes, mais réalisent tous leurs œuvres les plus belles et les plus originales quand ils travaillent pour eux.

C'est un phénomène nouveau, qui transforme profondément la photographie américaine. Depuis William H. Rau au service des chemins de fer jusqu'à W. Eugene Smith et Richard Avedon employés par des magazines en passant par James Van Der Zee travaillant pour les résidents de

Harlem et Weegee pour les journaux à sensation, les contrats étaient vécus comme des chances bien plus que des fardeaux. Durant trois quarts de siècle, le marché a accru la richesse et la vitalité de la photographie américaine parce qu'il a assuré au photographe une autonomie suffisante pour modifier les normes de la profession en les considérant comme autant de défis productifs. Dorothea Lange s'est fait renvoyer plusieurs fois par la FSA et W. Eugene Smith a démissionné plusieurs fois de *Life*, mais tous deux sont revenus chaque fois, parce que les gratifications artistiques de leur travail compensaient les frustrations bureaucratiques. Dès les années soixante, le marché semble de plus en plus rebutant, surtout pour les nouveaux venus. C'est le royaume des sociétés puissantes et des équipes homogènes, hostile aux expérimentations et aux démarches personnelles. Même Irving Penn et Richard Avedon, tout en continuant à donner des titres de gloire à leurs directeurs artistiques, commencent à consacrer de plus en plus de temps à des activités indépendantes. Dans d'autres secteurs de la photographie appliquée, les occasions neuves dégénèrent peu en peu en routine, tandis que les astreintes de chaque commande deviennent de plus en plus prévisibles. A mesure que les jeunes photographes doués et motivés abandonnent ce combat, le long dialogue entre les applications fonctionnelles de la photographie et ses ambitions esthétiques s'assourdit.

Vers la même époque, la photographie commence à perdre son autonomie par rapport aux arts traditionnels. Par comparaison avec l'Europe, la photographie américaine d'avant-garde a évolué dans un isolement assez considérable. La photographie d'avant-garde européenne n'a pas subi l'autorité orthodoxe d'un Stieglitz et elle a eu des échanges bien plus faciles avec l'art, savant ou populaire. En témoigne notamment la technique du collage photographique, adoptée avec enthousiasme par tout un éventail d'artistes, photographes, illustrateurs et propagandistes. La désinvolture du procédé est rare aux États-Unis, où l'expérimentateur moderniste comme le professionnel consciencieux respectent les paramètres inébranlables de l'image rectangulaire. Ce pacte tacite, garant de la cohérence dans la diversité, est rompu vers 1960 par Robert Rauschenberg, Andy Warhol et d'autres artistes américains que rien ne rattache aux traditions de la photographie. Ces artistes se jettent sur les piles de journaux et magazines jaunis, bourrés de photographies de vedettes de cinéma, assassins, gagnants et perdants, comme s'ils avaient découvert une mine d'or.

Ils l'ont découverte en effet. Walker Evans dans les années trente (p. 133), William Klein dans les années cinquante (p. 219) et plein d'autres ont glorifié le même univers vernaculaire dynamique, sans remettre en cause leur conception de la photographie comme art de la perception. Rauschenberg et Warhol pratiquent tous deux la photographie. Pourtant, ce qu'ils cherchent dans le vernaculaire, c'est moins un modèle pour des photographies de leur cru qu'une source inépuisable de matières premières et une recette pour les reproduire, les assimiler et les recomposer. En 1965, les successeurs de Walker Evans – Diane Arbus, Garry Winogrand et Lee Friedlander – n'ont pas encore accompli le meilleur de leur œuvre, qui va relancer à nouveau dans la photographie américaine la tradition d'affrontement direct avec la réalité perçue. Dorénavant, cette tradition coexiste, rivalise et dialogue avec la tradition de Rauschenberg et Warhol, pour qui la réalité est déjà photographiée.

Il est difficile d'éviter de remarquer que la période de soixante-quinze ans couverte par les photographies présentées ici coïncide précisément avec l'apogée de la puissance économique et militaire de l'Amérique confiante. Il est difficile aussi d'éviter de remarquer que la maturité de la photographie américaine s'affirme pleinement à l'instant où les doutes commencent à s'emparer de la mentalité collective américaine. Les photographies reproduites dans les dernières pages du présent ouvrage abordent les incertitudes morales avec une compétence artistique consommée. On peut y voir un paradoxe, mais ce n'en est peut-être pas un. C'est peut-être une illustration de l'idée, exprimée par le juge Learned Hand, que « l'esprit de liberté est l'esprit qui n'est pas trop sûr d'avoir raison ⁹ ».

II

En mai 1929, Mlle Lillie P. Bliss, Mme John D. (Abby Aldrich) Rockefeller, Jr., et Mme Cornelius J. Sullivan s'associent avec quatre autres personnes pour constituer le comité fondateur du Museum of Modern Art, à New York. Alfred H. Barr, Jr., est nommé à vingt-sept ans directeur du musée qui ouvre ses portes en novembre. Pendant l'été, le comité a fait paraître une brochure annonçant son intention de présenter des expositions et, à terme, de constituer une collection des « plus belles œuvres d'art modernes », ce qui signifiait bien évidemment des peintures et des sculptures. Le prospectus précisait en outre que, « avec le temps, le musée devrait s'agrandir [...] pour faire la place à d'autres aspects de l'art moderne ».

Derrière cette formule se dissimulent les ambitions révolutionnaires que le jeune directeur nourrit pour son musée. Dans un brouillon pour la brochure, Barr avait écrit : « Avec le temps, le musée devrait sans doute s'agrandir par-delà les limites étroites de la peinture et de la sculpture pour faire la place à des départements consacrés au dessin, à l'estampe et à la photographie, la typographie, la publicité, l'esthétique industrielle, l'architecture (une collection de projets et maquettes), au décor de théâtre, au mobilier et aux arts décoratifs. Une collection d'importance non négligeable pourrait être la *Filmothek*, une bibliothèque de films¹⁰. »

En 1929, beaucoup trouvent encore les œuvres de Picasso et Matisse rébarbatives, voire ridicules, mais l'enthousiasme pour la peinture et la sculpture actuelles est une chose qui existe. On connaît aussi, comme le souligne Barr, des exemples d'ouverture sur les moyens d'expression mécaniques tels que le cinéma et la photographie. (L'emploi du mot *Filmothek* semble indiquer qu'il prête une attention particulière aux précédents européens, notamment le programme très complet du Bauhaus.) Ce qui est nouveau, c'est la volonté de donner à cette perspective globale une forme institutionnelle permanente, centrée sur une collection et fondée sur la conviction que, malgré ses audaces novatrices, l'art moderne constitue une tradition cohérente en pleine éclosion.

Malgré la redoutable difficulté de créer à partir de rien un musée en état de fonctionner, et malgré la primauté de la peinture et la sculpture, pratiquement tous les autres éléments du vaste projet d'Alfred Barr commencent bientôt à se mettre en place, d'abord par le biais des acquisitions et expositions, puis sous la forme de départements confiés à des conservateurs : architecture (1932), cinéma (1935), esthétique industrielle (1940), photographie (1940), décor de ballet et théâtre (1944). A présent, le musée s'organise autour de six départements : peinture et sculpture, dessin, estampe et livre illustré, architecture et design, cinéma et vidéo, photographie.

En 1933, le Museum of Modern Art s'est doté d'un service des expositions itinérantes. Avec à peine quatre ans d'existence et pas encore de collection à proprement parler, il annonçait ainsi son intention de diffuser ses actions, d'élargir le public de l'art moderne. Du reste, au cours des vingt années suivantes, bon nombre des expositions du musée (et la majorité de ses expositions de photographie) effectuent de grandes tournées. Ainsi, entre octobre 1939 et mai 1941, en échange d'une participation aux frais qui se monte à trente dollars pour une durée de quinze jours, l'exposition « Seven American Photographers » est accueillie dans dix-sept lieux différents, dont le grand magasin Kaufmann à Pittsburgh, le College of Mines and Metallurgy à El Paso (Texas) et la Darlington School à Rome (Georgie).

Je vais essayer ici de retracer l'historique des actions du Museum of Modern Art en matière de photographie, indépendamment de l'évolution du musée dans son ensemble¹¹. Je vais donc brosser un tableau à la fois restreint et déformé, puisque la principale caractéristique du département des Photographies est bien sa présence dans un musée d'art consacré de manière générale à la

culture visuelle moderne. Cela dit, il faut encore ajouter que chaque département du musée a élaboré sa politique plus ou moins séparément, surtout dans les premiers temps.

Le projet d'Alfred Barr prévoyait que les diverses composantes auraient des liens entre elles, sans préciser lesquels. C'est même pour éviter de donner une réponse prématurée à cette question que Barr a écarté l'idée d'une direction centralisée au profit de plusieurs départements indépendants, dont les relations pourraient évoluer au fil du temps. Soixante-cinq ans après, la nature de ces relations reste le sujet d'un vif débat. Au début, il était déjà assez difficile de bâtir des programmes et des collections capables de faire progresser le débat sans tenter de le clore. Ce que les divers départements avaient surtout en commun, outre le sens de l'apostolat, c'était de voir leurs victoires et leurs paris s'accompagner bien souvent de sentiments de désarroi, de frustration ou d'échec.

Depuis le tournant du siècle, grâce notamment à Stieglitz et ses alliés, New York abritait une activité considérable autour de la photographie, marquée par des expositions, conférences et critiques¹². Toutefois, elle se focalisait presque entièrement sur la photographie contemporaine. Même les œuvres du passé récent tombaient vite aux oubliettes. Paul Strand le déplorait dans une conférence de 1923. Saluant les efforts personnels de Stieglitz pour rassembler et conserver les œuvres des membres de la Photo-Secession et de leurs homologues européens, il exhortait les jeunes photographes à mettre à profit la collection de Stieglitz, « c'est-à-dire utiliser toutes ces expériences, non pas pour les imiter, mais comme un moyen de clarifier leur propre travail, de mûrir, de même que le peintre qui est aussi un artiste peut utiliser sa tradition. Les photographes n'ont pas d'autre accès à leur tradition, à l'œuvre expérimentale du passé. Car, tandis que le peintre peut s'informer sur l'évolution de son moyen d'expression, il n'en va pas de même pour l'apprenti photographe. On ne peut voir nulle part ailleurs les œuvres de David Octavius Hill, Clarence H. White, Gertrude Käsebier, Frank Eugene, Alfred Stieglitz ainsi que des œuvres européennes exposées en permanence¹³. » La réflexion de Paul Strand signale la fonction essentielle que le département des Photographies a fini par remplir après bien des à-coups. Son objectif premier est aujourd'hui de favoriser un dialogue fertile entre les expériences du présent et les apports du passé.

Alfred Barr, qui fut un conservateur et chercheur extraordinaire, a toujours su faire intervenir d'autres personnes remarquables dans les actions du musée. Comme il avait fort à faire avec les expositions de peinture et de sculpture et les publications et avec la tâche encore plus prenante consistant à former une collection, il a offert une place à la photographie en encourageant les collaborations. Dans les vingt premières années, les participants appelés à des postes-clés furent talentueux, énergiques, diversement orientés et peu nombreux : Lincoln Kirstein, Beaumont et Nancy Newhall, David H. McAlpin, Ansel Adams, James Thrall Soby et Edward Steichen.

Au début, il y avait au musée un comité consultatif qui semble avoir fonctionné comme n'allait pas tarder à le faire le conseil privé du président Roosevelt, permettant à des personnes dénuées de pouvoir officiel de jouer toutes sortes de rôles concrets. Parmi les membres de la première heure, l'un des plus actifs fut Lincoln Kirstein, alors âgé de vingt-deux ans, qui avait fondé quand il était étudiant la Harvard Society for Contemporary Art (une préfiguration du musée) et la revue littéraire d'avant-garde *Hound and Horn*. Kirstein avait de multiples passions, dont la photographie. Son amitié et sa collaboration avec Walker Evans furent déterminantes pour le jeune Museum of Modern Art. Evans évoque joliment la précocité de Kirstein : « Cet étudiant m'apprenait quelque chose sur ce que je faisais. C'était un retournement caractéristique de Kirstein, marqué par un formidable brio, vif comme l'éclair, avec une sorte de rigolade apparente qui cachait une intelligence vraiment pénétrante. [...] Ce fut immensément utile et drôlement culotté¹⁴. »

En 1932, Kirstein organise « Murals by American Painters and Photographers », la première exposition du Museum of Modern Art à comporter des photographies. En 1933, l'année où il infléchit l'histoire du ballet en faisant venir George Balanchine aux États-Unis, il monte la

première exposition personnelle consacrée à un photographe, « Walker Evans : Photographs of Nineteenth Century Houses », rassemblant une série d'œuvres qu'il a commandées et qu'il offre au musée. Cinq ans après, c'est sur son initiative que le musée publie *American Photographs* de Walker Evans, pour lequel il rédige un des exercices d'interprétation les plus exemplaires de l'art moderne. *American Photographs* a beau accompagner une exposition, ce n'est pas un catalogue, mais un livre, et le premier du genre. Ses reproductions excellentes, au lieu de composer un portfolio des plus belles œuvres du photographe ou d'illustrer un texte ou un thème, forment un tout poétique. Dans le demi-siècle écoulé depuis lors, les publications sur ce modèle ont constitué un support capital pour l'art de la photographie, plus important à maints égards que les expositions.

La contribution de Kirstein ne s'arrête pas en 1938. En 1965, entre autres, il offre au musée le splendide *Hampton Album* de Frances Benjamin Johnston, comprenant cent soixante-huit épreuves au platine (voir p. 67), et il écrit un texte pour le livre qui accompagne l'exposition. Toutefois, ses initiatives du début restent les plus déterminantes, non seulement parce qu'elles ont introduit la photographie dans le musée, mais aussi parce qu'elles ont touché à la création contemporaine avec une sincérité et une témérité toujours insurpassées.

Au musée, Kirstein était un collaborateur extérieur brillant. La qualité de ses interventions découlait en partie de son indépendance par rapport aux lourdeurs bureaucratiques. L'éventualité d'une action constante dans le domaine de la photographie est soulevée pour la première fois en 1935, lorsque Alfred Barr engage Beaumont Newhall, autre rejeton de Harvard, pour diriger la bibliothèque du musée. Ce choix représente un tour de passe-passe astucieux. Les administrateurs du musée ne seront pas prêts avant des années à verser un salaire à un conservateur des photographies, mais ils reconnaissent la nécessité d'une bibliothèque. Barr sait que Newhall, quasiment seul entre tous les historiens d'art diplômés, s'intéresse énormément à la photographie. Tout en gardant jusqu'en 1942 la responsabilité de la bibliothèque, où il met au point un système de catalogue et établit des bibliographies méticuleuses pour les publications pionnières de Barr, Newhall a bientôt l'occasion de manifester son intérêt à une échelle ambitieuse. En mars 1937, sur l'invitation de Barr, il organise l'exposition « Photography 1839-1937 », comprenant huit cent quarante et un numéros. C'est la première fois que l'on propose, dans un musée d'art, une histoire de la photographie présentée non pas comme une suite de progrès techniques, mais comme l'évolution d'une nouvelle espèce d'images. Le catalogue de l'exposition sert de point de départ pour le livre de Newhall *The History of Photography*, publié par le musée en 1949, qui restera l'ouvrage de référence pendant des dizaines d'années et qui, deux rééditions plus tard, est toujours disponible.

Pendant des années, Newhall ignore qu'il doit cette magnifique occasion non seulement à Barr, mais aussi à David H. McAlpin. Ce banquier d'affaires et photographe amateur s'intéresse de très près à la photographie d'avant-garde, découverte dans la galerie de Stieglitz, où il a noué une amitié avec le propriétaire et avec Georgia O'Keeffe. McAlpin, qui a des relations avec le Museum of Modern Art en raison de sa parenté avec les Rockefeller, est allé trouver Barr pour lui proposer de financer une grande exposition de photographie à hauteur de cinq mille dollars. C'est ainsi que Newhall a pu présenter son ambitieux panorama historique.

Aux États-Unis, contrairement à l'Europe, la plupart des musées sont créés et pris en charge par des particuliers, et non par des instances régionales ou nationales. Le département des Photographies, au Museum of Modern Art, a maintenant une très longue liste de donateurs. Les photographes y occupent une place de choix, et pas seulement pour des dons d'œuvres personnelles. Ainsi, la photographie de Stieglitz reproduite p. 97 est un don de Charles Sheeler, celle de Tina Modotti p. 107 un don de Weston, celle d'Evans p. 144 un don de Willard Van Dyke. En 1967, Lee Friedlander a mis sur pied la Ben Schulz Memorial Collection, obtenant de vingt-trois photographes qu'ils offrent un total de cinquante-sept épreuves en hommage à un génial directeur du service photo chez Time-Life. En 1979, Ansel et Virginia Adams ont attribué au département



Jay Leyda,
Alfred H. Barr, Jr., New York,
1931-1933

des Photographies un fonds affecté à un poste à temps plein, donnant à cette bourse le nom de Beaumont et Nancy Newhall.

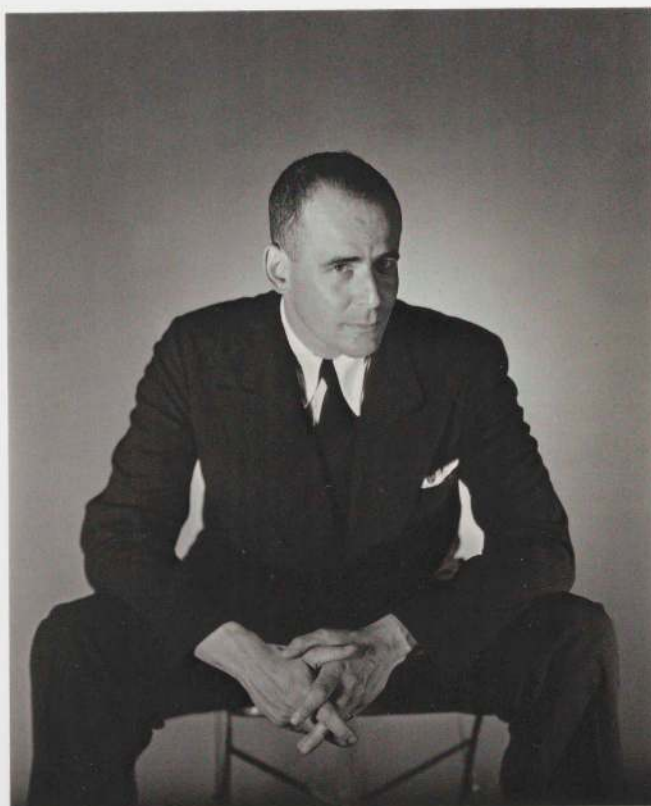
Dans les premiers temps, quelques rares personnes seulement soutenaient les actions du musée en matière de photographie. La collection naissante s'est enrichie de dons importants de Samuel M. Kootz, Albert M. Bender et, plus particulièrement, James Thrall Soby, qui a offert en 1940 plus de cent photographies de Man Ray. Soby entamait tout juste son extraordinaire carrière au musée, qui devait l'amener à remplir des fonctions d'administrateur, conservateur, gestionnaire, collectionneur, organisateur d'expositions et auteur des publications afférentes. S'il a concentré la plupart de ses efforts sur la peinture et la sculpture, son goût très sûr pour la photographie, y compris un vif intérêt pour la création contemporaine, n'en ont pas moins pesé sur les choix.

Mais la véritable cheville ouvrière aura été David H. McAlpin. Il a offert de financer des expositions, acquisitions et même la première (et unique) bourse de photographie du musée, d'un montant de mille dollars, allouée à Helen Levitt en 1946. Avec Soby, McAlpin a su plaider en haut lieu la cause de la photographie. Surtout, il a pris la décision qui a permis de créer le département des Photographies quand il a accepté de garantir sur ses deniers les frais de fonctionnement initiaux. Pour bien mesurer l'importance de son geste, il faut savoir que, dans la logique du musée, les manifestations liées à la photographie ou au cinéma ne pouvaient être envisagées que si les dépenses étaient entièrement couvertes, coûts salariaux inclus. Cette politique, apparemment pas appliquée de manière très stricte, était toujours en vigueur vingt ans après la fondation du musée. Sans l'aide de McAlpin, Barr et Newhall auraient peut-être attendu des années avant de pouvoir transformer une série d'opérations isolées en un programme cohérent.

Le département des Photographies, confié à Newhall, a vu le jour officiellement en décembre 1940. La commission pour la photographie, destinée à superviser le nouveau département, était placée sous l'autorité de son premier président McAlpin. Deux autres membres influents étaient Soby et le photographe californien Ansel Adams, vice-présidents.

Adams est entré dans la commission sur les instances de McAlpin, qui a offert de payer ses frais de déplacement à New York pendant six mois, le temps de faire démarrer le département.

George Platt Lynes,
Lincoln Kirstein, v. 1940



Les deux hommes s'étaient rencontrés en 1936, à l'occasion d'une exposition des œuvres d'Adams à la galerie de Stieglitz, à New York. Dès 1939, leur amitié servait de trait d'union entre les côtes Ouest et Est, reliant un petit groupe de passionnés de photographie qui comprenait en outre Beaumont et Nancy Newhall ainsi qu'Edward et Charis Weston. La création d'une politique muséale a donc reposé aussi sur une collaboration étroite entre des personnes intimement liées.

Durant toute sa vie, Adams a été un organisateur infatigable, écrivant des lettres et défendant des causes. Au musée, il prend sa tâche très à cœur. En fidèle allié de Stieglitz, il encourage Newhall à instaurer des critères exigeants pour la photographie considérée comme un moyen d'expression artistique. L'attachement grandissant de Newhall aux thèses de Stieglitz ne lui vaut guère d'éloges du vieux maître distant, qui trouve que le musée, ce puissant acteur social, s'est rallié bien tard à sa cause. En revanche, il infléchit notablement la ligne suivie par le musée. Pour célébrer la fondation du département des Photographies, Adams et Newhall organisent ensemble « Sixty Photographs : A Survey of Camera Aesthetics », où près de la moitié des œuvres proviennent de la collection du musée¹⁵. L'exposition, strictement sélective et rigoureusement moderniste, contraste avec le panorama historique foisonnant présenté trois ans auparavant par Newhall, et elle annonce une politique muséale en concordance avec celle que mène Barr dans le domaine de la peinture et la sculpture.

En août 1942, moins de deux ans après la fondation du département des Photographies, Beaumont Newhall demande un congé pour entrer au service de photo-interprétation de l'armée de l'air. Sa femme Nancy, de plus en plus active à ses côtés, assure l'intérim pendant plus de trois ans. Dès 1947, malgré les perturbations entraînées par la Seconde Guerre mondiale, les Newhall ont déjà monté trois grandes expositions monographiques consacrées à Paul Strand (1945), Edward Weston (1946) et Henri Cartier-Bresson (1947), accompagnées chaque fois par un catalogue exemplaire. James Johnson Sweeney, ancien directeur du département des Peintures et Sculptures, organise cette année-là une importante rétrospective Stieglitz. Le projet d'un ambitieux panorama

de la photographie américaine depuis 1918 est abandonné faute de crédits, mais le département des Photographies propose régulièrement des dossiers historiques à partir des œuvres de la collection, à titre indépendant ou en association avec le reste du musée. En 1944 et 1946, les Newhall inaugurent par deux manifestations une série d'expositions collectives réunissant des œuvres récentes. Le public pourra ainsi découvrir, entre autres, Harry Callahan, Lisette Model, Arnold Newman, Aaron Siskind et Frederick Sommer. Les Newhall ont présenté dans d'autres expositions des ensembles de photographies de Berenice Abbott, Harold Edgerton, Helen Lewitt, Man Ray, Eliot Porter, Ralph Steiner et Brett Weston.

Comme Barr, les Newhall se préoccupent beaucoup de la collection. En 1945, le musée possède plus de deux mille photographies. Ce chiffre paraît d'autant plus impressionnant qu'il n'y a guère de crédits pour les achats en dehors des dons de McAlpin. Le travail d'enrichissement de la collection, qui passe la vitesse supérieure au moment précis où la guerre ferme les accès à l'Europe, privilégie forcément la photographie américaine, avec notamment des œuvres exceptionnelles d'Ansel Adams, Imogen Cunningham, Walker Evans, Arnold Genthe, Dorothea Lange, Tina Modotti, Eliot Porter, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz, Paul , Weegee, Edward Weston et Clarence H. White, jointes à d'importantes photographies du XIX^e siècle, prises par Mathew Brady, Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan. Malgré tout, la collection comporte aussi des œuvres majeures de Manuel Alvarez Bravo, Brassai, Cartier-Bresson et Christian Schad, ajoutées aux superbes Man Ray de Soby et à quarante et une photographies de László Moholy-Nagy que Beaumont Newhall a achetées en 1939 avec des fonds apportés par McAlpin. Considérée dans son ensemble, la politique d'expositions, publications et acquisitions menée par Newhall traduit une adhésion résolue au modernisme photographique et une volonté concertée d'envisager la photographie dans une perspective historique. La place de choix accordée à la création contemporaine d'avant-garde concorde avec la vocation essentielle du musée, et le penchant pour l'école de Stieglitz, Weston, Strand et Adams n'exclut pas une réaction enthousiaste aux œuvres très différentes de Cartier-Bresson ou Moholy-Nagy.

Ce bref résumé ne correspond qu'à une partie de l'aventure. L'autre aboutit parallèlement à l'arrivée d'Edward Steichen au poste de directeur du département des Photographies en 1947, et au départ de Newhall, qui refuse de rester au musée dans ces conditions.

L'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale, en décembre 1941, a des répercussions considérables sur le musée en général et sur le département des Photographies en particulier. Nancy Newhall s'acquitte de ses fonctions de conservateur intérimaire avec beaucoup d'énergie et de compétence, mais son autorité est plus incertaine, de même que ses ressources. Le budget de fonctionnement du musée subit une diminution de près de vingt pour cent en 1942, ce qui n'est pas sans conséquences pour les opérations, y compris en matière de photographie, qui doivent s'autofinancer plus ou moins. Enfin, le musée, comme beaucoup d'autres institutions publiques, contribue énergiquement à l'effort de guerre. Les nouveaux programmes font une large place aux expositions ouvertement conçues pour soutenir le moral de la nation bien plus que pour alimenter la réflexion esthétique. La photographie fournit une contribution évidente et efficace, qui commence en 1940 par l'exposition « War Comes to the People : A Story Written with the Lens by Therese Bonney », et se poursuit par « Britain at War » (1941) et « Road to Victory » (1942), une anticipation affichant un patriotisme sans vergogne, présentée par Edward Steichen, commissaire invité.

Les contraintes de la guerre font éclater au grand jour et transforment en un rude conflit la contradiction latente dans le projet originel de Barr, et à vrai dire dans la photographie moderne elle-même. Dès 1929, la photographie d'avant-garde, qui triomphe de part et d'autre de l'Atlantique, a conquis une place parmi les apports de l'art moderne. Barr voulait assurément en prendre acte quand il a décidé de faire entrer la photographie dans son musée. Mais il avait aussi

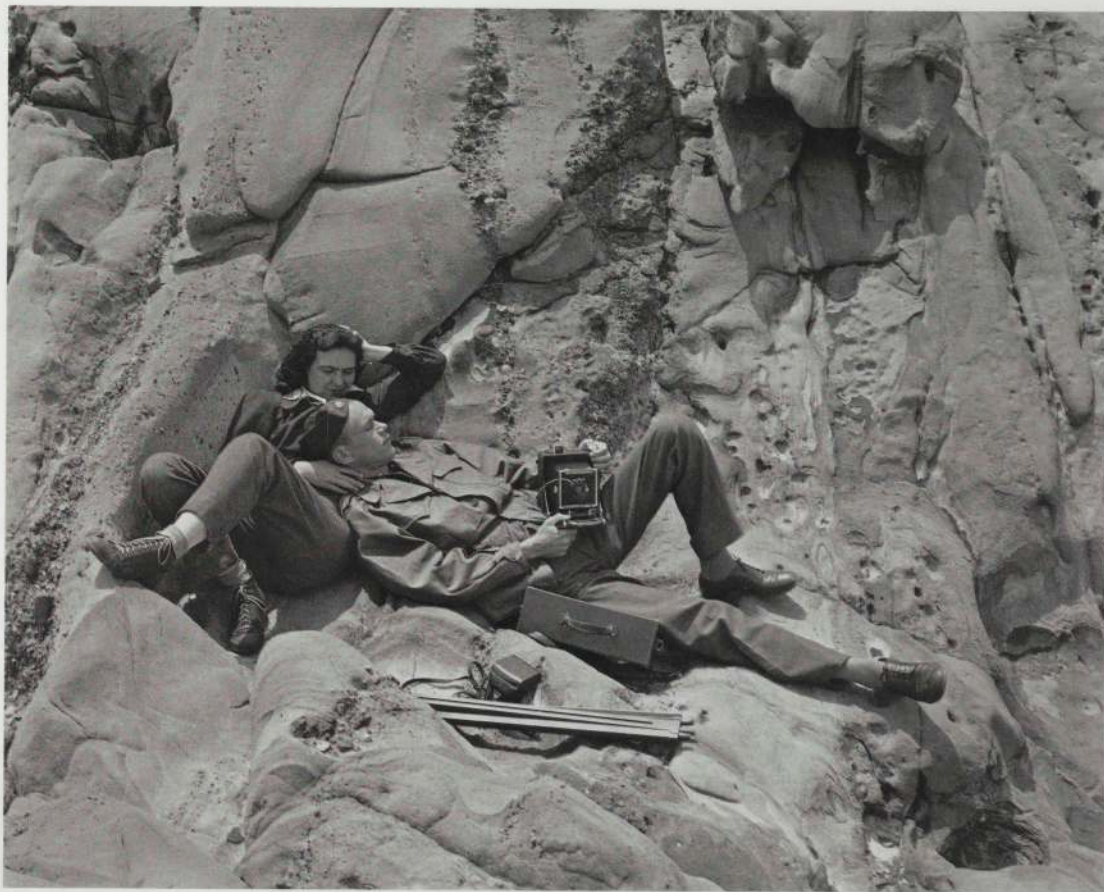
une intention différente, de plus grande ampleur. La photographie, née de la révolution industrielle, a si profondément marqué la vie moderne qu'elle relevait inévitablement du musée, indépendamment de la question de savoir si, ou dans quels cas particuliers, elle pouvait être considérée comme un art.

Le projet de Barr s'inscrivait dans un cadre intellectuel assez vaste pour prendre en compte ces conceptions divergentes du rôle de la photographie dans la culture moderne. Cependant, dès le début des années quarante, deux camps s'opposent dans une querelle au sujet de la place de la photographie dans le musée. La querelle est envenimée par la situation précaire de la partie du musée réservée à la photographie. Ceux qui veulent élargir ses actions pour dépasser ce qu'ils considèrent comme l'élitisme étriqué des Newhall et des Adams justifient en partie leurs suggestions populistes en affirmant pouvoir compter sur un soutien financier de l'industrie photographique et d'un large public de photographes amateurs.

C'est ce que doit permettre de vérifier l'ouverture, en novembre 1943, du Photography Center dans un immeuble d'habitation en face du jardin du musée. Beaumont Newhall est parti depuis plus d'un an et Willard Morgan, mari de la photographe Barbara Morgan, éditeur de manuels de photographie et collaborateur de *Life*, est nommé directeur du département des Photographies nouvellement créé. Le Photography Center se veut un prolongement ambitieux de la section photographique du musée. Il offre le premier centre d'études utilisable, des projets de conférences et de commandes à des photographes, ainsi que des expositions et publications. En février 1944, Morgan organise l'exposition « The American Snapshot », en puisant dans les archives de clichés d'amateurs constituées grâce à des concours commerciaux par Eastman Kodak, qui finance l'opération. Cette manifestation, qui tient plus de la publicité pour Kodak que de la



Willard Van Dyke,
Ansel Adams au 683 Brockhurst,
San Francisco, 1932



**Edward Weston,
Beaumont et Nancy Newhall,
Point Lobos, Californie, 1945**

réflexion sur la photo-souvenir, est un échec, de l'avis général. Le Photography Center ferme à l'été 1944, les projets sont abandonnés et Willard Morgan quitte bientôt le musée.

Compte tenu de cet épisode désolant, on ne saurait s'étonner que Beaumont et Nancy Newhall, qui correspondent par-delà l'océan¹⁶, soient d'humeur de plus en plus combative. Ils ont l'appui de McAlpin et de Barr, mais McAlpin sert dans la marine et Barr a été licencié de son poste de directeur du musée en 1943, signe indéniable que les ennuis du département des Photographies ne sont qu'une petite partie des maux dont souffre le jeune musée. (Toutefois, Barr ne s'en va pas, car il est nommé directeur de la documentation, puis, en 1947, directeur des collections du musée.) Tandis que les Newhall voient dans la vulnérabilité de la section photographique une incitation à se battre avec d'autant plus d'acharnement pour faire reconnaître la valeur artistique de la photographie, les administrateurs du musée y discernent la nécessité d'un sérieux remaniement. Malgré l'échec rude et embarrassant du Photography Center, on persiste à croire que les meilleures chances du département de la Photographie résident dans la perspective d'actions plus générales et plus populaires, susceptibles de recevoir un soutien de l'industrie.

Cette idée joue un rôle capital dans la décision prise par les administrateurs de faire appel à Edward Steichen pour diriger le département des Photographies. En 1945, il a présenté au musée « Power in the Pacific », sa deuxième exposition de guerre couronnée de succès, et avec la mort de Stieglitz en 1946, il devient un personnage au prestige inégalé dans la photographie américaine. La possibilité de lui confier la responsabilité de la photographie au musée, soulevée dès la fin 1944, peu après le départ de Morgan, est bientôt couplée avec un ambitieux projet d'expansion, comparable à celui du Photography Center et tout aussi lié aux contributions des industriels. Il s'agit de présenter des expositions dans un préfabriqué de type Quonset (sorte de construction provisoire en tôle mise au point par la marine américaine pendant la guerre) qui serait installé dans le jardin

du musée, et le musée devrait publier une revue trimestrielle sur la photographie. L'aspect le plus irréaliste de ce projet défendu par Tom Maloney, ami de Steichen et rédacteur en chef de la revue *U.S. Camera*, consiste à vouloir garder Newhall auprès de Steichen, pour qu'il s'occupe de la collection et organise des expositions historiques. Or, ni Newhall ni la commission pour la photographie n'ont été consultés. En mars 1946, peu après avoir appris l'adoption du plan de Steichen, Newhall donne sa démission.

Steichen ne prend ses fonctions qu'en juillet 1947, plus d'un an après le départ de Newhall. Les activités du département sont quasiment au point mort, et pendant deux ans ou plus, Steichen se trouve dans une position à peine plus solide que l'était celle de Newhall. Steichen et Maloney ne parviennent pas à obtenir un véritable soutien de l'industrie. Le préfabriqué est revendu à perte et le projet d'expansion reste sans lendemain. Steichen finit néanmoins par réaliser les rêves du camp populiste au-delà de toute espérance.

Il a renoncé depuis longtemps aux hautes aspirations qu'il partageait naguère avec Stieglitz. Il considère de plus en plus la photographie comme un support de communication de masse et non pas comme un moyen d'expression artistique. En 1969, à quatre-vingt-dix-neuf ans, il confiera : « Quand j'ai commencé à m'intéresser à la photographie, je croyais que c'était le grand truc. Je m'étais mis en tête de la faire reconnaître comme un des beaux-arts. Aujourd'hui, je m'en fiche complètement¹⁷. » Depuis « Road to Victory » en 1941, il emploie une formule d'exposition qui, telle la maquette d'un magazine géant où l'on pourrait tenir debout, subordonne chaque photographie au message global d'un ensemble bien orchestré. Cette méthode trouve son aboutissement en 1955, avec « The Family of Man », une immense installation de cinq cent trois images dues à deux cent soixante-treize photographes de soixante-huit pays. L'exposition voyage à l'étranger sous les auspices de la United States Information Agency, et attire en définitive plus de sept millions de visiteurs¹⁸.

Par sa nature même, « The Family of Man » ne peut mettre en valeur le tempérament personnel des différents photographes et ne permet donc pas de juger correctement la sensibilité de Steichen à la création contemporaine. Même des panoramas de l'actualité photographique comme « In and Out of Focus » (1948) ou « Always the Young Strangers » (1953), tendent à l'homogénéité malgré l'absence de message sous-jacent. Pourtant, Steichen démontre, dans un programme régulier de petites expositions collectives, une perception aiguë de la diversité des démarches de photographes plus jeunes que lui, avec parfois une différence de plusieurs dizaines d'années. Il manifeste une préférence pour Harry Callahan et Robert Frank, les photographes américains les plus originaux et les plus influents des années cinquante, dont il confronte les œuvres dans une de ses dernières expositions pour le musée, en 1962. Cette exposition devait être la sixième d'une série intitulée « Diogenes with A Camera », jusqu'au jour où Robert Frank, observant que le Grec n'avait jamais fait la moindre photographie, exige que les noms des deux photographes servent de titre. Steichen a déjà montré sous l'étiquette de Diogène les œuvres d'Edward Weston, Frederick Sommer, Eliot Porter, W. Eugene Smith, Ansel Adams, Dorothea Lange, Aaron Siskind, Man Ray, Manuel Alvarez Bravo, Walker Evans, August Sander et Bill Brandt, entre autres. Dans diverses autres expositions, il a témoigné son enthousiasme pour Richard Avedon, Roy DeCarava, Ted Croner, Louis Faurer, Leon Levinstein, Lisette Model et Irving Penn. En 1952, il a acheté pour le musée deux photographies de Robert Rauschenberg (voir p. 210), les premières œuvres de l'artiste jamais entrées dans les collections d'un musée. A cette date, Steichen avait soixante-treize ans et Rauschenberg vingt-sept.

Les expositions historiques proposées par Steichen furent peu nombreuses et sans relations entre elles, tandis que la collection s'accroissait lentement, sans suivre une quelconque logique apparente. Le livre qui accompagnait « The Family of Man », toujours disponible à l'heure actuelle, s'est vendu en beaucoup plus d'exemplaires que n'importe quel autre ouvrage de photographie,



Edward Weston,
David H. McAlpin, 1941

généralisant ainsi un fonds d'acquisitions qui a permis depuis lors d'ajouter des centaines d'œuvres à la collection. Mais c'est l'un des deux seuls livres publiés par le département des Photographies pendant la durée de son mandat, l'autre étant *Steichen the Photographer*, catalogue d'une grande rétrospective organisée en 1961. Comme il le souhaitait sûrement, il aura surtout laissé le souvenir de ses manifestations thématiques grandioses, à commencer par « The Family of Man ».

En 1955, le département des Photographies n'a que quinze ans d'existence et il a suivi un parcours cahoteux. « The Family of Man » élève la photographie à un niveau de popularité difficilement prévisible. Incontestablement, cette exposition procure aussi au département des Photographies une dose de stabilité inconnue jusque-là. Elle n'en constitue pas moins une aberration. Tous les commissaires d'exposition choisissent et accrochent des œuvres d'art. Steichen l'a fait admirablement pour « The Family of Man ». Cependant, ses décisions n'ont pas obéi à la volonté de saluer les réussites personnelles des photographes ou d'analyser la portée exacte de ces réussites. Elles répondaient au besoin d'illustrer un message moral formulé par lui : que les épreuves et les joies des hommes et des femmes sont les mêmes en tous temps et tous lieux.

A l'instar d'Eugène Viollet-le-Duc qui n'hésitait pas à modifier les édifices médiévaux qu'il était chargé de restaurer, Steichen adopte, vis-à-vis de la photographie au musée, non pas l'attitude d'un observateur serein, mais celle du participant actif qu'il a toujours été. Son travail de conservateur et commissaire d'expositions représente le dernier chapitre remarquable d'une longue et extraordinaire carrière d'artiste. Sous son mandat, le département des Photographies évolue dans un présent continu, sans grande considération pour le passé. Le choix entre Newhall et Steichen était finalement beaucoup moins un choix entre une vision étroite et une vision plus large de la photographie qu'entre les vocations traditionnelles d'un musée d'art et un atelier dynamique de communications de masse dirigé par un homme de passion.

Si le musée a pu accueillir un tel projet, c'est le signe de sa jeunesse et de son désir de toucher un vaste public, et aussi l'indice d'une incertitude quant au sort à réserver à la photographie,

moyen d'expression encore récent. Cependant, lorsque Steichen prend sa retraite en 1962, le musée n'est plus une expérience toute fraîche, mais une institution bien rodée, et il était inévitable que le département des Photographies soit réorienté vers les fonctions que Barr et Newhall avaient commencé à lui assigner plus de vingt ans auparavant.

En 1949, Beaumont Newhall a accepté le poste de conservateur de la George Eastman House fondée depuis peu à Rochester, qui est un musée entièrement consacré à la photographie et au cinéma. Plusieurs autres musées américains n'ont pas tardé à se doter de sections photographiques, notamment l'Art Institute of Chicago et le San Francisco Museum of Modern Art. Cela dit, en 1962, une carrière de conservateur des photographies reste une visée improbable, et le Museum of Modern Art s'en remet encore une fois à un photographe pour conduire ses actions dans ce domaine.

John Szarkowski, directeur du département des Photographies de 1962 à 1991, s'empresse de se démarquer de Steichen en intitulant sa première exposition d'œuvres contemporaines « Five Unrelated Photographers » (« Cinq photographes sans liens entre eux », en l'occurrence Ken Heyman, George Krause, Jerome Liebling, Minor White et Garry Winogrand). Quatre ans après, en 1967, il organise « New Documents », qui désigne Garry Winogrand, Diane Arbus et Lee Friedlander comme les nouveaux talents exemplaires des années soixante. Ceux qui assimilent l'art contemporain à une course de chevaux, où le conservateur a pour devoir de miser sur le vainqueur, tiennent cette exposition pour un excellent pari. Selon les mêmes critères, Szarkowski se verra reprocher d'être passé à côté de certains autres artistes. Le compliment et la critique méconnaissent chacun le fait qu'un musée, surtout s'il s'occupe entre autres d'art contemporain, doit inspirer les deux types de réactions.

Aux yeux de Szarkowski, un débat constructif ne peut guère avancer sans un examen attentif des contributions individuelles qui ont façonné la photographie moderne. Hormis le récapitulatif de sa propre carrière proposé par Steichen en 1961, le musée n'a pas monté d'exposition personnelle depuis 1947. Dans les dix premières années du mandat de Szarkowski, son département organise d'importantes rétrospectives d'André Kertész (1964), Dorothea Lange (1966), Henri Cartier-Bresson (1968), Brassai (1968), Bill Brandt (1969), Eugène Atget (1969), Walker Evans (1971), Clarence H. White (1971) et Diane Arbus (1972). Durant la même période, il présente vingt plus petites expositions monographiques, consacrées entre autres à Berenice Abbott, Paul Caponigro, Marie Cosindas, Bruce Davidson, Elliott Erwitt, Jacques-Henri Lartigue, Ray K. Metzker, Duane Michals, Barbara Morgan, August Sander, Aaron Siskind et Jerry N. Uelsmann¹⁹.

Sous la direction de Szarkowski, le département poursuit une politique active de publications et d'acquisitions. Entre 1964 et 1973, le musée édite plus de livres et de catalogues de photographie que dans les trente-cinq années précédentes. Pour la collection, 1968 est à marquer d'une pierre blanche : McAlpin offre au musée trois cent vingt-quatre photographies d'Ansel Adams, Edward Weston, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz et autres, tandis que, après des années d'efforts, Szarkowski parvient à réunir l'argent nécessaire pour acheter les quelque cinq mille clichés d'Eugène Atget que Berenice Abbott a héroïquement préservés pendant plus de quarante ans.

Le département des Photographies est encore très petit, et une grosse partie de son énergie passe dans les expositions. A une époque où peu d'autres musées s'intéressent à la photographie, le programme d'expositions joue un rôle décisif dans la création d'un public averti. Mais l'enrichissement constant de la collection revêt peut-être davantage d'importance. Aucune collection d'art qui se veut complète ne peut jamais être achevée. Du reste, l'une des fonctions les plus précieuses de ce genre de collection consiste à mettre en évidence ses propres lacunes. Sous le mandat de Szarkowski, la collection de photographies du musée devient suffisamment étoffée pour remplir cette fonction, et pour offrir un instrument indispensable aux actions du musée, mais aussi à une large communauté d'artistes, conservateurs, chercheurs et étudiants.



**Bruce Davidson,
Edward Steichen, 1963**

Lors de la fondation du département des Photographies en 1940, le musée a affecté un espace à la présentation d'extraits de la collection. Cet espace était très petit, et pas toujours employé à l'usage prévu, semble-t-il. C'est en 1964 que d'importants travaux d'agrandissement ont enfin permis d'aménager des salles permanentes où il était possible d'installer dans de bonnes conditions un panorama historique de la photographie réalisé à partir de la collection. Un nouvel agrandissement a plus que doublé en 1984 la superficie des salles, qui accueillent à présent quelque deux cents photographies. Dans ces salles, chaque nouvelle présentation des œuvres, choisies dans une collection de plus de vingt mille épreuves, donne un aperçu provisoire de l'apport historique de la photographie. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de montrer des œuvres de toute première qualité, mais aussi (pour paraphraser Paul Strand), de fournir un aperçu cohérent des expériences passées, d'une tradition vivante.

Tant que cette tradition restera productive pour chaque génération nouvelle, sa forme et son contenu donneront matière à un débat. Le travail de Szarkowski a tout à la fois conforté la pertinence du passé par rapport au présent et clarifié les termes du débat.

Outre les nombreuses expositions monographiques, Szarkowski a présenté une série de dossiers consacrés à ce qu'il considérait comme des questions fondamentales dans l'étude de la photographie. On peut citer « The Photo Essay » (1965), ou « Once Invisible » (1967), un examen des traces photographiques de phénomènes invisibles à l'œil nu. Le plus notable de tous fut « The Photographer's Eye » (1964), qui devait donner lieu à la publication d'un livre deux ans plus tard. Cette exposition proposait d'envisager la photographie tout entière comme un langage bien distinct, et de fournir une panoplie d'outils pour l'analyser. La réussite ou l'échec relatif de cette entreprise importait moins que son mode d'énonciation.

« The Photographer's Eye » rassemblait un large éventail d'images, aussi bien les documents anonymes de professionnels à la tâche que les reportages pour des magazines, les photos-souvenirs d'amateurs et les chefs-d'œuvre savamment médités par des artistes. Dans un sens, cela n'avait rien de nouveau. Pourtant, depuis l'exposition historique montée par Newhall en 1937, on divisait couramment la photographie en catégories commodées, fondées sur la fonction, le style, la période ou les similitudes de forme : la photo de presse, scientifique, documentaire, abstraite, etc. Tant que ces divisions existaient, on n'avait pas besoin de se demander comment les diverses composantes s'articulaient entre elles. Dans l'exposition de Szarkowski, toutes les photographies, depuis les images vernaculaires les plus banales jusqu'aux expressions les plus épurées de la sensibilité cultivée, étaient placées sur le même plan.

Cette stratégie muséale est passée pour une réponse, alors que c'était en réalité une question, dont l'intérêt s'est plutôt accru au fil des trente dernières années. La nature des relations entre le mode vernaculaire et les traditions esthétiques de la photographie est une superbe énigme qu'il reste à résoudre. Tandis que grandit le nombre des chercheurs et conservateurs dans les structures universitaires et muséales vouées à la photographie, ils découvrent cette énigme au cœur de leur travail.

En décembre 1941, le Museum of Modern Art a monté une exposition intitulée « American Photographs at \$10 », réunissant neuf photographes représentés chacun par une œuvre : Berenice Abbott, Ansel Adams, Walker Evans, Helen Levitt, Arnold Newman, László Moholy-Nagy (arrivé aux États-Unis en 1937), Charles Sheeler, Brett et Edward Weston. Les photographies, tirées à dix exemplaires, étaient proposées à la vente, toutes les recettes devant aller à leurs auteurs. Vers le milieu du mois de janvier, seules quatorze des quatre-vingt-dix épreuves étaient vendues, dont trois achetées par le musée lui-même et deux par David H. McAlpin. Dans une lettre d'excuses à Moholy-Nagy, dont un seul tirage s'était vendu, Beaumont Newhall écrivait : « Franchement, cette vente était une expérience. Nous aurons peut-être plus de succès une autre année. »

Aujourd'hui, il serait inopportun que le musée prenne ce genre d'initiative pour aider des photographes à vendre leurs œuvres, parce que ce n'est plus nécessaire, justement. L'échec de l'expérience de Newhall démontre en soi le mérite de sa tentative, et attire l'attention sur l'ampleur du changement intervenu dans la situation même de la photographie. Dans les années soixante, lorsque John Szarkowski a commencé à enchaîner les expositions monographiques, il n'y avait jamais eu à New York aucune véritable rétrospective des œuvres d'André Kertész, Dorothea Lange, Brassai ou Bill Brandt. Trente ans après, les nombreuses institutions publiques et les galeries encore plus nombreuses qui présentent des photographies à New York proposent en même temps un tel éventail d'œuvres, anciennes et nouvelles, que même le spectateur le plus assidu ne pourrait jamais tout absorber en totalité.

Pour répondre à la nouvelle demande qu'il a grandement contribué à créer, le Museum of Modern Art n'a cessé d'augmenter ses actions dans le domaine de la photographie contemporaine. Au cours des dix dernières années, dans les expositions de la série « New Photography » et d'autres, il a présenté plus de soixante démarches personnelles contemporaines. Il continue par ailleurs à sortir de l'ombre les œuvres méconnues du passé. Ainsi, il a été le premier à consacrer des expositions à Grancel Fitz (1986) et William H. Rau (1987). Reste que, de manière plus générale, la mission du département des Photographies ne consiste plus tellement à faire connaître et apprécier la photographie, mais plutôt à examiner et préciser ses multiples réalisations pour favoriser une meilleure appréhension.

Cette mission doit surmonter deux écueils principaux, l'un actuel, l'autre historique, qui sont liés entre eux. La photographie étant à présent largement reconnue comme un art, l'écart avec



**André Kertész,
John Szarkowski, 1963-1964**

les autres moyens d'expression s'amenuise. Cette évolution heureuse a contribué à la complexité exceptionnelle de l'art contemporain, dans les formes qu'il prend, les préoccupations qu'il traduit et les voies qu'il a empruntées pour en arriver là. Envisager l'art contemporain comme un tout homogène, c'est renoncer par avance à tout espoir d'en démêler la complexité. Pour l'observateur d'aujourd'hui, la photographie considérée comme une catégorie distincte dans la création d'images, avec ses traditions propres, est une notion à la fois inadéquate et indispensable.

Pour ceux que cette contradiction pourrait gêner, il ne sert à rien de revenir en arrière. C'est précisément le triomphe progressif de la photographie dans l'art moderne qui nous a ouvert les yeux sur son passé rebelle. Aussi le présent ouvrage, comme la collection sur laquelle il s'appuie, comporte-t-il bien des photographies qui n'ont pas été créées comme des œuvres d'art. Ces images, arrachées aux considérations utilitaires qui leur ont donné le jour, se dérobent à toute tentative de leur assigner une place fixe dans leur nouvel environnement. Leur présence au musée les transforme, mais en retour, elles transforment le musée, introduisant un élément de déstabilisation salubre dans notre conception de ce que l'art était et pourrait être.

Notes

1. Publicité parue dans un journal, reproduite dans Dave Bohn et Rodolfo Petschek, *Kinsey Photographer*, San Francisco, Scrimshaw Press, 1975, vol. 1, p. 48.
2. Les multiples conséquences de la commercialisation de la plaque sèche et de la révolution photomécanique font l'objet d'une analyse approfondie dans John Szarkowski, *Photography Until Now*, New York, The Museum of Modern Art, 1990, p. 125-245.
3. Cité dans Mary Panzer, *Philadelphia Naturalistic Photography 1865-1906*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1982, p. 22. Le texte de Mary Panzer est précieux parce qu'il donne toute la mesure de l'hostilité de Stieglitz à l'égard des artistes amateurs les plus motivés, dont il jugeait les ambitions indignes de son propre projet.
4. Paul Stand, « Photography », extrait de *Seven Arts*, reproduit dans *Camera Work*, n° 49-50, juin 1917, p. 3.
5. *Aperture*, vol. 1, n° 1, 1952, p. 3.
6. Harry Callahan, « Harry Callahan: A Life in Photography », dans Keith F. Davis, *Harry Callahan*, Kansas City, Hallmark Cards, 1981, p. 50. Cette remarquable transcription revue et corrigée d'un entretien enregistré en vidéo au Center for Creative Photography de Tucson commence par ces mots : « Mes parents étaient agriculteurs. »
7. *Quality: Its Image in the Arts*, sous la direction de Louis Kronenberger, New York, Atheneum, 1969, p. 170.
8. Les relations entre les œuvres d'Evans et de Frank ont fait l'objet d'une étude : Tod Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1981.
9. Discours prononcé à l'occasion de la journée de la citoyenneté américaine (*I Am an American Day*) à Central Park, New York, le 21 mai 1944, diversement reproduit par la suite, la publication la plus récente étant celle de Gerald Gunther, *Learned Hand: The Man and the Judge*, New York, Alfred A. Knopf, 1944, p. 549.
10. Alfred H. Barr, Jr., « Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture », dans *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 620.
11. Sur l'histoire du musée en général, voir Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973, et *The Museum of Modern Art, New York: The History and the Collection*, New York, coédition Harry N. Abrams et The Museum of Modern Art, 1984.
12. Cette activité est évoquée dans un article solidement documenté de Maria Morris Hambourg, « From 291 to The Museum of Modern Art: Photography in New York, 1910-1937 », dans *The New Vision: Photography Between the World Wars*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, p. 3-23.
13. Paul Strand, « The Art Motive in Photography », conférence donnée à la Clarence White School of Photography en 1923, reproduite dans *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, présenté par Vicki Goldberg, New York, Simon and Schuster, 1981, p. 282. Stieglitz a offert sa collection au Metropolitan Museum de New York.
14. Leslie Katz et Walker Evans, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, vol. 59, n° 2, mars-avril 1971, p. 83.
15. *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, vol. 8, n° 2, décembre 1940-janvier 1941, servait de catalogue d'exposition et annonçait officiellement la création du département des Photographies. Christopher Phillips attribue en partie l'ampleur de l'exposition « Photography 1839-1937 » à l'influence de László Moholy-Nagy qui considérait la photographie comme un langage universel, et suppose que Newhall a commencé à se rapprocher de la vision plus étroite de Stieglitz dès 1938. Voir son article « The Judgment Seat of Photography », *October*, n° 22, automne 1982, p. 27-63.
16. On trouvera de copieux extraits de cette correspondance dans Beaumont Newhall, *Focus: Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Bulfinch, 1993, p. 111-134.
17. *Ibid.*, p. 149, note 32.
18. L'exposition et la conjoncture où elle s'inscrit sont examinées dans l'article de John Szarkowski, « The Family of Man », *Studies in Modern Art*, n° 4, décembre 1994. Une des versions itinérantes de l'exposition est présentée en permanence au château de Clervaux (Luxembourg) depuis 1994. Voir Jean Back et Gabriel Bauret, *The Family of Man, témoignages et documents*, Luxembourg, Artevents et ministère des Affaires culturelles, Centre national de l'audiovisuel, 1994.
19. Plusieurs de ces expositions, dont la rétrospective Clarence H. White, furent organisées par Peter C. Bunnell, entré au musée en 1966 en qualité de conservateur, qui a joué un rôle appréciable au département des Photographies jusqu'à son départ en 1972, année où il a accepté la chaire d'histoire de la photographie fondée par David H. McAlpin à Princeton. A quelques petites exceptions près, le département s'est toujours exprimé par la voix d'un seul responsable depuis sa fondation en 1940 jusqu'à l'année 1958 où Edward Steichen a engagé Grace M. Mayer au poste de conservateur. Grace Mayer a notamment réalisé le premier accrochage de la collection de photographies dans les salles aménagées à cet effet lors de l'agrandissement du musée en 1964. Depuis son arrivée, les actions du département des Photographies relèvent d'un travail d'équipe.

Liste des illustrations

Toutes les œuvres reproduites appartiennent aux collections du Museum of Modern Art, New York.

Page 10. Darius Kinsey, *Self-Portrait (Autoportrait)*, 1914. Épreuve aux sels d'argent tirée par Jesse E. Ebert en 1962, 33,3 x 26,2 cm. Achat

Page 13. Edward Steichen, *Gertrude Käsebier*, vers 1907. Épreuve au platine, 11 x 13,3 cm. Don de Mlle Mina Turner

Page 16. Edward Steichen, *Self-Portrait with Photographic Paraphernalia, New York (Autoportrait à l'attirail photographique, New York)*, 1929. Épreuve aux sels d'argent, 24,2 x 17,5 cm. Don de l'artiste

Page 17. Berenice Abbott, *Portrait of the Author as a Young Woman (Portrait de l'auteur en jeune femme)*, vers 1930. Épreuve aux sels d'argent, 32,6 x 25,7 cm. Don de Frances Keech en hommage à Monroe Wheeler

Page 18. Ralph Steiner, *Self-Portrait (Autoportrait)*, 1930. Épreuve aux sels d'argent, 24,2 x 19,3 cm. Don de Samuel M. Kootz

Page 19. Helen Levitt, *Walker Evans, New York*, vers 1940. Épreuve aux sels d'argent tirée vers 1983, 23,1 x 16 cm. Don de William H. Levitt

Page 20. Weegee (Arthur Fellig), *Self-Portrait (Autoportrait)*, vers 1940. Épreuve aux sels d'argent, 32 x 22,8 cm. Don de l'artiste

Page 21. Irving Penn, *Vogue Photographers (Les Photographes de « Vogue »)*, 1946. Épreuve aux sels d'argent, 19 x 23,7 cm. Don de Monroe Wheeler

Page 22. Louis Faurer, *Sans titre (Robert et Mary Frank)*, vers 1948. Épreuve aux sels d'argent, 22,9 x 33,7 cm. Don de l'artiste

Page 23. O. Winston Link, *O. Winston Link and George Thom with Part of the Equipment Used in Making Night Scenes with Synchronized Flash (O. Winston Link et George Thom avec une partie du matériel utilisé pour les prises de vues nocturnes avec flash synchronisé)*, 1956. Épreuve aux sels d'argent tirée en 1976, 34,2 x 27,5 cm. Achat

Page 24. Lee Friedlander, *Self-Portrait (Autoportrait)*, 1965. Épreuve aux sels d'argent, 11,1 x 17,2 cm. The Ben Schultz Memorial Collection, don de l'artiste

Page 29. Jay Leyda, *Alfred H. Barr, Jr., New York, 1931-1933*. Épreuve aux sels d'argent, 12,1 x 9,2 cm. Don de l'artiste

Page 30. George Platt Lynes, *Lincoln Kirstein*, vers 1940. Épreuve aux sels d'argent, 24,2 x 19,6 cm. Don de Russell Lynes

Page 32. Willard Van Dyke, *Ansel Adams au 683 Brockhurst, San Francisco*, 1932. Épreuve aux sels d'argent, 23,6 x 18,4 cm. Don de l'artiste

Page 33. Edward Weston, *Beaumont et Nancy Newhall, Point Lobos, Californie*, 1945. Épreuve aux sels d'argent, 19,1 x 24,2 cm. Don de Beaumont et Nancy Newhall

Page 35. Edward Weston, *David H. McAlpin*, 1941. Épreuve aux sels d'argent, 24,1 x 19,1 cm. Don de David H. McAlpin

Page 37. Bruce Davidson, *Edward Steichen*, 1963. Épreuve aux sels d'argent, 34,3 x 23,1 cm. Don de l'artiste

Page 39. André Kertész, *John Szarkowski*, 1963. Épreuve aux sels d'argent, tirée en 1994, 21,4 x 16,2 cm. Don de la Mission du patrimoine photographique, ministère de la Culture, Paris

Une nation d'images

LUC SANTE

Les Américains n'ont pas inventé la photographie, et peut-être cela les a-t-il toujours agacés un tant soit peu. Après tout, la liste des découvertes américaines au XIX^e siècle est extraordinaire : le balai mécanique, la mitrailleuse, le wagon-lit, la moissonneuse-batteuse, le fer à repasser électrique, la lampe à incandescence, le phonographe, le rasoir mécanique, la Linotype et le caoutchouc vulcanisé, pour n'en citer que quelques-unes. Par ailleurs, les États-Unis, qui n'avaient que vingt-quatre ans au début du siècle, étaient très occupés à s'inventer et la photographie, découverte en France par Nicéphore Niépce, puis exploitée parallèlement par Louis Daguerre et par l'Anglais William Henry Fox Talbot, allait s'avérer un outil essentiel dans ce travail d'autocréation. Si l'identité nationale a pu se forger à partir de la synthèse de nombreuses nationalités, si la langue américaine – fondée sur l'anglais qui mêle les racines latines et germaniques – allait bientôt devenir un édifice en expansion constante capable d'absorber des emprunts à pratiquement toutes les langues, de même, la jeune nation a adopté sans difficulté l'art et la science de la photographie, en se persuadant presque qu'elle en était propriétaire.

Pendant la majeure partie du XIX^e siècle, la question des arts aux États-Unis a opposé ceux qui se réclamaient de la tradition européenne à ceux qui se proposaient de fixer de nouvelles priorités en fonction de leur environnement et leur histoire. Les premiers ont eu longtemps davantage de pouvoir et de prestige, du moins dans la littérature et la musique. Dans la littérature en particulier, on sait combien la critique américaine a négligé les authentiques novateurs de son époque. Pendant toute une période, Edgar Allan Poe était plus célèbre en France que dans son pays. Herman Melville est mort pauvre et inconnu, et ses œuvres n'ont pas suscité beaucoup d'attention ni de respect jusqu'aux années vingt. La plupart de œuvres d'Emily Dickinson sont restées inédites jusqu'au milieu du XX^e siècle. Dans la musique, il y a encore beaucoup à faire, quand des compositeurs américains de l'envergure de Duke Ellington ou Thelonious Monk sont toujours relégués au rayon des variétés. Les arts plastiques ont connu un sort assez différent, pour des raisons largement liées au rapport des Américains avec leur environnement naturel. L'échelle des paysages américains exigeait un mode de représentation dont on trouvait peu d'exemples dans la peinture européenne, et les peintres capables de remplir ce contrat ont acquis une popularité qui ignorait les barrières sociales, qu'ils aient choisi pour sujets les vallées familières de la côte Est ou les panoramas gigantesques de l'Ouest. L'immense toile de Frederic Edwin Church *Niagara* (1857 ; Washington, Corcoran Gallery of Art) n'est pas le seul tableau qui a pu attirer les foules sans rien sacrifier de son intégrité artistique.

Lorsque la photographie a eu les moyens techniques d'appréhender la majesté des paysages de l'Ouest, son public était déjà bien préparé. Mais il y a eu entre-temps un événement qui a beaucoup contribué à déterminer l'importance de la photographie en Amérique : la guerre de Sécession. Cette lutte incroyablement sanglante (près d'un demi-million de morts dans les deux camps entre 1861 et 1865), qui a déchiré non seulement la nation, mais des États, des comtés et même des familles, est sans conteste l'aventure qui a défini le pays. Et jusque-là, aucune autre guerre (à l'exception partielle de la guerre de Crimée) n'avait fait l'objet de reportages photographiques aussi

complets, à commencer par ceux de Mathew Brady et ses collaborateurs, dont Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan. Leur travail a transformé à jamais la représentation de la guerre, anéantisant pratiquement l'idéal héroïque de la peinture militaire. Il a efficacement véhiculé les nouvelles atroces jusque dans les villages les plus reculés du nord et les fermes isolées, où il n'était plus possible de les nier au nom du patriotisme ou de l'aveuglement. Des albums de scènes de guerre se vendaient par souscription, créant ainsi des débouchés qui seraient exploités ensuite pour les collections de photographies diffusées à l'occasion des grandes catastrophes, depuis l'inondation de Johnstown (Pennsylvanie) en 1889 jusqu'au tremblement de terre et à l'incendie de San Francisco en 1906.

Après la guerre, l'expansion vers l'Ouest reprend de plus belle, et le gouvernement des États-Unis entame un ambitieux programme d'expéditions dans les territoires inexplorés entre les Grandes Plaines et la côte Pacifique, avec notamment l'« exploration géologique du quarantième parallèle » de Clarence King et l'« étude topographique à l'ouest du centième méridien » du lieutenant George Wheeler, suivies toutes deux par O'Sullivan en tant que photographe officiel, ou encore l'« enquête sur les nouveaux territoires » de Ferdinand Vandever Hayden, qui fait appel au photographe William Henry Jackson. Leurs documents, et ceux de photographes commerciaux indépendants tels que Carleton Watkins, galvanisent le public américain, qui a peut-être contemplé des sites de ce genre dans les peintures d'Albert Bierstadt, mais n'a jamais vraiment cru à leur existence. C'est par suite de ces images qu'un mouvement pour la sauvegarde des splendeurs naturelles se dégage de l'entreprise générale d'exploitation des terres. Ainsi, les photographies de Jackson persuadent le gouvernement de protéger cette étonnante accumulation de phénomènes topographiques que l'on appelle Yellowstone, grâce à la création du premier parc national, en 1872.

Une autre tendance capitale dans l'utilisation de la photographie à la fin du XIX^e siècle met beaucoup plus longtemps à se concrétiser. Le 4 mars 1880, le *New York Daily Graphic* devient le premier journal illustré d'une similitravure. Cette photographie, une vue d'un bidonville de New York prise par Henry J. Newton, peut-être un peu grossière par rapport aux reproductions des années à venir, n'en est pas moins parfaitement intelligible. Pourtant, le procédé demande encore tellement de temps et d'argent qu'il faut attendre vingt ans avant de voir les journaux utiliser couramment la photographie. Dans l'intervalle, ils continuent à employer la gravure sur bois pour leurs illustrations. L'œuvre du photographe Jacob Riis met tout particulièrement en lumière les effets de ce décalage technique. A un certain moment de 1887, Riis commence, en compagnie des photographes amateurs Richard Hoe Lawrence et Henry G. Piffard, à réaliser des images des assommoirs et des taudis où vivent les plus désespérés parmi les pauvres de New York. Il travaille le plus souvent en pleine nuit, en se servant d'une nouveauté : le flash au magnésium. Jacob Riis relate aussi son expérience par écrit et ses textes et photographies paraissent d'abord dans le *New York Sun*, puis dans une série de livres inaugurée avec *How the Other Half Lives* (1890). Dans le même temps, il donne des conférences sur le thème de la pauvreté et des logements insalubres. Son travail a des effets réels et mesurables, qui aboutissent à la destruction des pires galetas, remplacés par des centres sociaux, des écoles et des espaces verts. Toutefois, le public découvre ses photographies sous la forme de documents approximatifs reproduisant seulement les contours, sans les détails qu'il sait si bien restituer : détails matériels tels que poussière, murs croulants et grabats informes ou détails humains tels que les visages fiers, las, innocents ou durcis des victimes des maux de société. Ces aspects cruciaux ne sont révélés qu'à ceux qui veulent bien acheter ses livres ou assister à ses conférences assorties de projections à la lanterne magique. Même quand il aura atteint la notoriété, l'importance de son œuvre de photographe restera méconnue. L'injustice ne sera pas réparée avant que le photographe Alexander Alland n'ait retrouvé les plaques qui avaient pu être conservées, effectué de nouveaux tirages, et exposé ces derniers en 1947 (voir p. 73).

Un autre tournant décisif dans l'histoire de la photographie se situe en 1888, avec la mise au point de l'appareil Kodak par George Eastman et la fondation de la société Eastman Kodak.

Soudain, tout le monde peut faire des photographies. L'appareil est léger (environ six cents grammes), petit et maniable. Quant aux difficultés du développement et du tirage, elles sont contournées grâce à une solution fort simple consistant à envoyer tout l'instrument chez Eastman Kodak. Comme l'explique la publicité : « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste¹. » Dès le mois de septembre, il s'est vendu treize mille exemplaires de l'appareil commercialisé au début de l'année. Les albums de famille, autrefois composés de pages dans lesquelles étaient découpées des fenêtres pour insérer les cartes-de-visite et les photographies de format album, ont désormais des pages en carton noir mat où sont pratiquées des fentes obliques pour introduire les coins des cartes portant les images rondes des premiers Kodak.

Vers la même époque, un progrès de grande portée intervient imperceptiblement. Thomas Alva Edison travaille, sans trop y croire, à un kinétoscope qu'il fait breveter en 1891, une sorte de visionneuse permettant de faire défiler des images animées. Sur une scène tournante transformable, installée dans les locaux de ses laboratoires de West Orange (New Jersey), il « filme » divers sujets, des clowns, des amants et Buffalo Bill. En avril 1894, la première salle d'exposition destinée à ces suites d'images en mouvement ouvre ses portes à Broadway. La première séance de projection a lieu deux ans plus tard dans un cabaret de la 23^e Rue, à New York. Le public y voit, entre autres, des vagues déferlant (ce qui semble provoquer une légère panique chez les spectateurs candides, incapables de se convaincre que l'eau est enfermée dans les images), l'empereur Guillaume II passant ses troupes en revue, une danseuse arborant des ailes de papillon colorées à la main sur les clichés. Edison prend sa trouvaille si peu au sérieux qu'il ne daigne pas la faire breveter en Europe, si bien qu'elle est reprise et perfectionnée par des inventeurs français et anglais.

Dès la fin des années 1880, le déploiement vers l'Ouest, qui se poursuit depuis plus d'un siècle, touche à son terme. Il n'y a plus de frontière à repousser. Le territoire de l'Oklahoma, où l'on a transféré par la force les Cherokee et beaucoup d'autres tribus indiennes de diverses régions, est ouvert aux colons d'origine européenne en 1889, au mépris des traités liant le gouvernement de l'Union aux tribus indiennes. Le 22 avril à midi, des revolvers claquent et quelque cinquante mille personnes se précipitent pour délimiter leurs lopins. En l'espace de vingt-quatre heures, les pionniers prennent possession de plus de huit cent mille hectares. La dernière grande bataille de la guerre contre les Indiens est livrée l'année suivante, à Wounded Knee (Dakota du Sud). Ce combat inégal se solde par la mort d'environ deux cents hommes, femmes et enfants indiens. Lorsque Edward S. Curtis se lance en 1896 dans sa monumentale fresque documentaire en vingt volumes, *The North American Indian*, qui ne sera pas achevée avant 1930, la culture indigène de ses modèles n'est plus qu'un souvenir (p. 60). On sait que Curtis a persuadé des Comanche et des Sioux complètement occidentalisés d'enfiler des costumes qu'ils n'avaient pas portés depuis des années pour poser devant son objectif, et qu'il a retouché ses photographies afin de supprimer des objets comme les pendules et les lampes. La situation est légèrement différente dans le Sud-Ouest, où des tribus pacifiques comme les Hopi et les Zuñi vivent relativement tranquilles sur des étendues désertiques dont les colons européens n'ont pas tellement envie de toute façon. Les photographies d'Adam Clark Vroman (p. 62), entre autres, ont des répercussions en tant que documents ethnologiques et témoignages sur l'esthétique des Indiens Pueblo, qui exercera une influence considérable sur le modernisme américain.

Les années 1890 sont encore une époque de fascination ingénue, où la beauté au naturel peut servir de sujet à la photographie pure, comme dans l'étude des vallons du Wisconsin à laquelle Henry Hamilton Bennett consacre presque toute sa vie (p. 58-59), et où la description ethnologique peut allier des préoccupations humanistes à un raffinement pictural, comme dans les portraits d'Asiatiques pris par Arnold Genthe au Japon et dans le Chinatown de San Francisco (p. 72). La naïveté relative de ces démarches ne sera bientôt plus de mise. Déjà, le regard posé par Bennett sur la nature virginale trouve un contrepoint dans l'œuvre de Darius Kinsey, qui s'occupe de

rassembler des documents sur l'industrie du bois, pas de commenter la destruction de la végétation sauvage américaine. Ses images n'en constituent pas moins la première enquête systématique sur l'exploitation de la nature dans l'Ouest (p. 75). De même, la curiosité respectueuse et spontanée de Genthe pour les types humains s'efface bientôt devant le changement des mentalités. Sa contemporaine Frances Benjamin Johnston, nièce du président Grover Cleveland et féministe, fait œuvre de précurseur avec *The Hampton Album*, un plaidoyer photographique pour l'égalité des races (p. 67). Ses images sereines et élégantes des étudiants afro-américains au Hampton Institute, qui travaillent sur des sujets comme l'architecture des évêchés anglais, offrent un témoignage contestataire particulièrement discret dans une société où les lynchages vont encore se perpétuer pendant un demi-siècle ou plus.

Le tournant du siècle correspond certes à une date imprécise, mais représente tout de même une sorte de seuil alchimique au-delà duquel la vie est transformée. Derrière, il y a le monde moderne naissant. Les États-Unis, qui ont chassé les Espagnols de Cuba, Puerto Rico et des Philippines, sont à présent une puissance mondiale ainsi qu'une puissance coloniale. En 1903, ils signent avec le Panama un traité qui les autorise à construire et exploiter un canal traversant l'Isthme. La même année, les frères Orville et Wilbur Wright accomplissent le premier vol en avion, à Kitty Hawk, en Caroline du Nord. Un an avant, en 1902, le Flatiron est achevé à New York. Ce n'est pas le premier immeuble baptisé gratte-ciel, mais certainement le plus saisissant, avec sa forme étrangement pointue. Il devient vite un point de repère photographique, évoqué tour à tour par Alfred Stieglitz (p. 83), Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn, puis, beaucoup plus tard, Berenice Abbott, et entre-temps par des centaines d'auteurs de cartes postales et vues stéréographiques ainsi que des milliers d'amateurs, qui le prennent tous sous le même angle ou presque. Les pictorialistes se retrouvent ainsi unis avec les photographes populaires les plus incultes dans leur contemplation commune d'une unique icône. Au moment où les membres de la Photo-Secession défendent l'idée que la photographie doit être considérée à l'égal de la peinture dans l'oligarchie des arts, au lieu de se réduire à une profession de technicien, ils ne manquent pas de rendre hommage à cette construction, à la fois œuvre d'art et prouesse technique. On pourrait dire que c'est un des épisodes formateurs de la modernité.

Cela ne diminue en rien, évidemment, la grandeur des créations savantes d'Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn, Gertrude Käsebier, Clarence H. White et John G. Bullock, entre autres. Leurs œuvres ne sont pas seulement belles en soi. Elles représentent une des rectifications de trajectoire classiques des États-Unis. Le tempérament américain, têtu et obstiné, a toujours mis le cap sur une rive avant de virer vers l'autre sous la contrainte, louvoyant par intervalles entre le cru et le cuit, le sacré et le profane, le savant et le populaire. La quête de la Photo-Secession, qui cherche à atteindre le sublime par le moyen bâtard d'un procédé mécanique, trouve un parallèle dans la dialectique entre la Vierge et la dynamo que l'historien Henry Brooks Adams a décelée à l'intérieur des cathédrales gothiques et décrite dans son *Mont Saint-Michel et Chartres* (1904). On pourrait dire qu'à ses débuts, le modernisme s'apparente à une quête de l'âme au milieu de la soufflerie du progrès. En tout cas, il passe indéniablement par l'enjambement des contradictions qui commencent à se multiplier férocement. Stieglitz, en particulier, accumule les contradictions, dans ses deux activités de photographe et impresario, capable d'englober dans le même enthousiasme le charme éthéré des Ophélie stylisées de Clarence H. White et l'urinoir renversé de la *Fontaine* de Marcel Duchamp, qu'il photographie d'ailleurs pour la revue dada *The Blind Man* en 1917.

Edward Steichen fait peut-être des écarts encore plus brusques, et semble réinventer son personnage tous les dix ans. Post-impressionniste, il réalise des vues de paysages dont on a du mal à croire qu'elles viennent d'un appareil photo, puis se fait portraitiste élégant pour les magazines à la mode, et auteur de documents pour la marine américaine pendant la Seconde Guerre mondiale. Dans un autre genre, Paul Strand arrive à incarner les plus nobles idéaux des pictorialistes

tout en les alliant à une tendance photographique que Stieglitz a l'air de mépriser par ailleurs : le témoignage social. Mais Strand propose des images des pauvres dans les rues de la ville qui sont étudiées, distancées, un petit peu glaciales. Ces aspects frappent surtout quand on compare ses œuvres à celles de Lewis W. Hine, un photographe que Strand a eu pour maître mais que les autres membres de la Photo-Secession n'ont pas remarqué, dirait-on. Les modèles photographiés par Hine lui retournent toujours son regard. Lewis W. Hine prend la succession de Jacob Riis dans son rôle de témoin au nom du mouvement réformiste qui reçoit l'appellation, péjorative au début, de « muckraking ». Ses photographies de jeunes enfants travaillant dans les mines et les usines fournissent la preuve d'une violation quasi générale des lois pour la protection de l'enfance, et déclenchent un sursaut d'indignation qui débouche sur une longue bataille autour d'un dispositif législatif national vraiment applicable, lequel ne verra le jour qu'en 1938.

Les photographies de Paul Strand n'ont pas cette vocation militante, mais elles montrent franchement l'apparence réelle des rues et des gens qui les peuplent, rejoignant peut-être par là les peintres du groupe des Huit, surnommé Ashcan School. Ces artistes, parmi lesquels on citera Robert Henri, George Luks, William Glackens et John Sloan, sont des anti-académiques qui, sans adopter une facture des plus modernistes, prennent leurs motifs dans les ruelles et les bars, dans les bas-fonds et les foules de New York. Ils affirment à leur façon qu'il est important de représenter des sujets spécifiquement américains, relançant ainsi un vieux combat, et ils n'hésitent pas à montrer les publicités, ordures, kiosques à journaux, métros, matches de boxe et autres choses pas du tout pittoresques. Leur américanisme ne les empêche pas de participer en 1913 à l'Armory Show, ce grand tournant du modernisme aux États-Unis, qui fait découvrir à un vaste public yankee les œuvres de Picasso et Braque ainsi que le déconcertant *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912 ; Philadelphia Museum of Art). Sur le terrain du goût américain, la bataille de la modernité est engagée.

Pourtant, il n'y a pas loin à chercher pour trouver un antécédent autochtone. En 1910, les jeunes peintres Charles Sheeler et Morton Schamberg louent une ferme en pierre, construite en 1768 à Doylestown (Pennsylvanie). C'est une habitation rectangulaire toute simple, dans le style américain le plus traditionnel, un style qui se distingue par la rencontre entre les nécessités pratiques et l'abnégation puritaine. Nulle trace d'ornement ne trouve place sur ou dans l'habitation, pas même dans son mobilier. Les murs en pierre la rattachent au style bien particulier qui s'est répandu parmi les villages quaker en aval du Delaware, mais elle a des caractéristiques communes avec des types de construction des diverses régions du Nord-Est, datant du XVII^e, du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Quelques années après avoir emménagé, Sheeler se met à photographier les détails de sa maison (p. 102), où il perçoit une vigueur graphique analogue à celle des sources d'inspiration modernistes telles que la machine et la sculpture africaine. Il finit par déceler le mode d'expression le plus pur de toute l'histoire des arts décoratifs américains dans l'œuvre des shakers, une secte millénariste issue d'une scission avec les quakers anglais au milieu du XVIII^e siècle, et implantée dans le nord de l'État de New York sous la direction de mère Ann Lee à partir de 1774. Les shakers, qui pratiquent le célibat et la communauté des biens, croient que l'on atteint la grâce par la simplicité et l'harmonie des lignes. Leurs meubles et architectures ont une apparence absolument intemporelle. L'intérêt de Sheeler pour ce style américain méconnu coïncide avec la version américaine des Arts and Crafts anglais, rassemblant des courants distincts apparus au tournant du siècle dans divers endroits des États-Unis. Tous ces courants subissent l'influence du poète, théoricien et artiste anglais William Morris, qui prône un retour à l'artisanat médiéval en réaction contre l'industrialisme. Aux États-Unis, le mouvement compte parmi ses principales productions les meubles dépouillés de Gustav Stickley et les livres splendidement imprimés, encore que totalement creux, d'Elbert Hubbard. L'idéologie de ces créateurs tombera dans l'oubli, mais leur esthétique bien affirmée continuera à exercer son influence. Ils ont en commun avec Sheeler un

instinct du graphisme et une recherche de formes purement américaines. C'est là un exemple du lien paradoxal entre modernes et antimodernes dans la période féconde qui précède la Première Guerre mondiale.

Les préoccupations de Sheeler semblent avoir été devancées par le photographe et illustrateur Clifton Johnson (voir p. 63), sur lequel nous avons peu de renseignements. De fait, l'époque abonde en artistes isolés et excentriques visionnaires stimulés par la diffusion commerciale d'un matériel facile à utiliser et peut-être par quelques informations éparses sur les tendances du moment, colportées à travers les États-Unis par les comptes rendus des journaux. Les vingt premières années du siècle voient une prolifération sans précédent des photographes amateurs aux quatre coins du pays. Chaque ville de quelque importance possède son club de photographie, dont les membres lisent consciencieusement le *Wilson's Photographic Magazine* et parfois *Camera Work*, et créent des images superbement insipides fondées sur les derniers verdicts en provenance de New York. Il y a aussi de nombreux adeptes de la photographie qui nourrissent des ambitions plus platement naïves, et dont l'œuvre, bien des fois, résiste d'autant mieux à l'épreuve du temps. En 1905, une modification du règlement des postes provoque une explosion de la production des cartes postales photographiques qui dure jusque vers 1918. Elles sont fabriquées aussi bien par des amateurs que par des professionnels. Ces derniers, profitant du fait que l'emploi de la similitravure dans la presse en est encore à ses balbutiements, se chargent de fournir des documents sur les incendies, inondations, tornades, déraillements, inaugurations, kermesses, averses de grêle, défilés, et sur l'incursion des troupes américaines au Mexique entre 1912 et 1916, dans des tirages qui varient de plusieurs dizaines d'exemplaires à plusieurs milliers. (L'un de ces professionnels est Edward Weston, qui débute en 1906-1907 comme photographe de cartes postales ambulante à Tropic, en Californie.) Des amateurs aussi réalisent des images de parents, amis, paysages et maisons avec une ingénuité qui ressemblera souvent à un style aux yeux des observateurs ultérieurs. Les ornements extraordinaires introduites par Charles Norman Sladen dans son album de photographies de vacances (p. 77) représentent une apothéose particulière de cette esthétique d'amateurs, encore qu'un nombre surprenant d'Américains possèdent des albums, confectionnés par leurs pères ou grands-pères aux alentours de 1912, qui ne paraissent pas moins médités dans leur recherche plastique. A cette époque, non seulement la technique semble à la portée de tous, mais les règles de la photo-souvenir ne sont toujours pas écrites, ce qui encourage l'expérimentation.

Un autre artiste singulier de la période est Ernest J. Bellocq, dont l'œuvre restera inconnue jusqu'à sa redécouverte par Lee Friedlander dans les années soixante. Bellocq serait un peu le Toulouse-Lautrec du quartier chaud de La Nouvelle-Orléans appelé Storyville, le plus grand du pays jusqu'à son interdiction en 1917, suite à deux arrêtés du ministère de la Guerre et du ministère de la Marine rendant les actes de prostitution flagrante illégaux dans un périmètre de huit kilomètres autour des camps de l'armée. Bellocq fait des portraits de prostituées qui frappent par leur éloquence et leur gravité (p. 71), et qui révèlent avant tout la tristesse de ces femmes, bien loin de ce que l'on peut lire habituellement sur ce quartier qui fut également, vers le milieu des années 1890, le berceau du jazz moderne, le lieu où Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet et leurs aînés, dont Buddy Bolden et Freddy Keppard, ont commencé à jouer dans des cabarets et des maisons closes. A ce moment-là, Storyville, comme une grande partie de La Nouvelle-Orléans, ignore la ségrégation raciale. C'est un endroit grisant, sans nul doute, pour tout le monde sauf les prétendues filles de joie. Elles se retrouvent libérées pour des places d'employées de maison après la Première Guerre mondiale, qui a d'autres conséquences, directes ou non, pour le public américain, notamment l'interdiction des boissons alcoolisées, la poursuite et l'expulsion des éléments subversifs, et la fin d'une époque insouciantement éprise d'aventures. Le temps est à un nouveau conformisme, fort bien illustré par *Le Bouclier américain humain* d'Arthur S. Mole et John Thomas (p. 79), l'une des nombreuses manifestations de l'esprit de corps durant cette période.

En 1925, le président Calvin Coolidge annonce : « L'affaire de l'Amérique, ce sont les affaires². » Celles-ci prennent des formes aussi diverses que la contrebande d'alcools, les relations publiques, les arnaques à la vente par correspondance, le cinéma, les prêches revivalistes sous le chapiteau ou le travail en usine harassant. Les photographies des années vingt, aussi dissemblables soient-elles par ailleurs, revêtent une valeur emblématique, peut-être parce que tout le monde aspire à la même sorte d'union, et aussi parce que tout le monde est touché par l'essor de la presse écrite, sous forme de magazines et de journaux illustrés, au point d'éprouver le besoin d'un langage visuel rapide et efficace. C'est en 1919 que sort *The New York Daily News*, le premier des journaux populaires à format tabloïd qui font primer la force des images sur la substance du texte et même la cohérence. La presse à sensation est née. Un an après, Condé-Nast lance *Vanity Fair*, un magazine capable de servir sur un même plateau Hollywood, la haute couture et James Joyce. Le portrait de Gloria Swanson par Steichen (p. 125) paraît dans *Vanity Fair*, ainsi que ses images inoubliables de Greta Garbo et la photographie de Babe Ruth, peut-être le plus célèbre joueur de baseball de tous les temps, prise par Nickolas Muray (p. 124). Avec le recul, on se dit que le *Monteur en tuyaux à vapeur* de Lewis Hine (p. 129) aurait pu y trouver sa place également. Contrairement aux œuvres antérieures de Hine montrant des enfants au travail ou des immigrés à Ellis Island, elle n'exprime ni la révolte ni l'angoisse, mais baigne dans un climat d'élégance séductrice, comme le feront ensuite ses vues d'ouvriers construisant les derniers étages de l'Empire State Building, qui font songer à un ballet aérien. Son idée que le travail n'est pas seulement digne, mais majestueusement beau, en fait le précurseur de certains thèmes privilégiés un peu plus tard par les photographes soviétiques. De même, le *Ide Collar* de Paul Outerbridge (p. 122), réalisé en 1922 pour une publicité, pourrait s'insérer sans difficulté dans n'importe quel assortiment d'images des photographes allemands travaillant quelques années après sous l'influence du Bauhaus. On voit bien à présent que l'ivresse du dynamisme, de la force et de la vitesse ont gagné tout l'éventail idéologique, rassemblant les agents du capitalisme et leurs adversaires dans un délire de modernité pour un court instant, avant la crise de 1929 et la débâcle économique mondiale.

Les manifestations disparates de ce phénomène reflètent aussi, bien entendu, les enseignements du cubisme, que beaucoup ont assimilés, fût-ce inconsciemment, avant 1921. Le cubisme, tourné en dérision par les critiques pendant quelques années après l'Armory Show de 1913, trouve son expression américaine, non seulement dans les peintures de Joseph Stella et Marsden Hartley, mais encore dans toutes sortes de lieux moins évidents, depuis la bande dessinée *Krazy Kat* de George Herriman, avec son mysticisme bouffon transporté dans le désert de l'Arizona, jusqu'à la polyphonie effrénée du jazz de La Nouvelle-Orléans, en passant par les rythmes saccadés des films comiques muets de Charles Chaplin. Le livre influent et polémique de Gilbert Seldes *The Seven Lively Arts* (1924) englobe toutes ces choses, ainsi que le music-hall et les spectacles déshabillés, sous une seule et même rubrique vertigineuse, et termine en rattachant l'ensemble à l'œuvre de Picasso. Ce livre n'a pas bien vieilli, mais il contenait quelques intuitions prémonitoires. Beaucoup d'artistes américains sont arrivés au même genre de conclusion : la géométrie oblique, la simultanéité et les juxtapositions brutales que les artistes européens s'efforcent de créer existent déjà dans les lumières de Broadway, les aciéries de Pennsylvanie et même les Main Street provinciales, qui semblent à cheval sur plusieurs époques.

Bien des Américains doivent aller à l'étranger pour voir leur pays sous un jour nouveau, sans avoir l'attention détournée par les poltrons et les réactionnaires, le Ku Klux Klan, l'ordre des Éléans et la Légion américaine, ou les prédicateurs intégristes qui, en 1923, font passer un homme en jugement dans le Tennessee pour avoir enseigné la théorie de l'évolution dans une classe de lycée. Les photographes Edward Weston et Tina Modotti se rendent au Mexique en 1921, peut-être pour y chercher l'aventure romantique, mais aussi pour apprendre à voir les choses (p. 107-109), tout comme Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald et Gertrude Stein vont en France, T.S. Eliot

en Angleterre et Ezra Pound en Italie. Weston rentre en Californie avant la fin des années vingt avec la nouvelle ambition de poser un regard neuf sur les objets et paysages qui l'entourent. De même, le premier fruit du séjour d'Hemingway en France est la vision épurée de la vie américaine qu'il exprime dans *De notre temps* (1925). De fait, l'année 1925 est marquée par un afflux d'œuvres littéraires qui touchent au plus profond de la réalité américaine. Le *Manhattan Transfer* de John Dos Passos brosse une gigantesque toile cubiste intégrant des manchettes de journaux, des voix radiophoniques et de petites scènes de rue. *Gatsby le magnifique*, de Fitzgerald, exalte le mythe de la réussite. *Dans la tradition américaine* de William Carlos Williams réinvente l'histoire des États-Unis sous la forme d'un immense collage. *The Making of Americans* de Gertrude Stein fait éclater une histoire familiale en mille petits morceaux. Cette nouvelle vision de l'Amérique est à la fois enthousiaste, caustique et lucide. Aussi, lorsque Stieglitz appelle sa dernière galerie An American Place en 1930, il n'y a là nulle trace de chauvinisme, mais l'empreinte de l'esprit critique qui a arraché la nation à ses Babbitt.

A cette date, les photographes américains ont commencé à regarder leur environnement de manière à restituer la culture populaire dans son intégralité, sans se limiter à des fragments. S'il est vrai qu'Edward Weston aurait pu réaliser *Le Buste de Neil* (p. 106), et Paul Strand la tout aussi pure *Caméra Akeley* (p. 112), en Islande ou en Australie, du moins en théorie, on ne peut pas en dire autant des œuvres de Ralph Steiner, ou de Walker Evans et Berenice Abbott, tout juste rentrés de Paris et porteur des enseignements d'Eugène Atget. Même Charles Sheeler, si amoureux de l'architecture américaine autochtone et des graphismes vigoureux, ne serait pas allé jusqu'à représenter la publicité pour le tabac à mâcher, visible sur un côté de la grange. Paul Strand l'aurait peut-être fait. Il a photographié des réclames dans sa série de 1920 sur la maison de Truckman, mais c'étaient pour lui des éléments plastiques, pas de véritables sujets. Ralph Steiner, en revanche, place au centre d'une image une énorme publicité pour les cigarettes Camel, dès 1923. On assiste alors, en partie, au phénomène décrit, voire appelé de ses vœux, par Gilbert Seldes : le gommage de la ligne de démarcation entre cultures savante et populaire. Certes, on pourrait faire valoir que cette évolution se dessine depuis longtemps aux États-Unis, que les gens ont simplement tardé à s'en apercevoir. Peut-on seulement dire que le *Krazy Kat* de Herriman relève de la culture populaire? C'est une bande dessinée, publiée dans un quotidien, dont les personnages sont des chats, des souris et des oies anthropomorphes. Cependant, elle se donne à lire au second degré, telle une parabole zen sans cesse prolongée, et elle a si peu de succès auprès du grand public qu'elle ne doit de rester dans les pages de journaux pendant des dizaines d'années qu'au bon vouloir de William Randolph Hearst, lecteur assidu lui-même.

C'est le cinéma qui a placé la barre plus haut. Presque aussitôt après leur apparition dans les années 1890, les films étaient jugés non seulement stupides, mais encore franchement honteux. Pendant des années, les salles de cinéma sont restées une spécialité des quartiers pauvres, et les réalisateurs avaient beau essayer de rehausser le niveau en présentant des tableaux vivants interprétés par des vedettes de la stature de Sarah Bernhardt, le public préférait de loin le burlesque le plus télégraphique. Après avoir tourné des centaines de courts métrages en tout genre, D.W. Griffith réussit à se faire respecter grâce à ses épopées à grand spectacle, *Naissance d'une nation* (1915) et *Intolérance* (1916), même si aujourd'hui le premier semble raciste et le second terriblement délayé. Malgré toutes les qualités de ses films, Griffith mène son combat, du moins à ses yeux, sur le terrain du théâtre, de la littérature et de la peinture. Pendant ce temps, Charles Chaplin commence à faire de l'art authentique dans ses films comiques faussement candides, qui ne prennent modèle sur rien mais partent des données du cinéma. Le grand public le comprend parfaitement, ayant mis moins de temps que les critiques à assimiler le vocabulaire cinématographique des plans de coupe, panoramiques, volets et zooms, l'esthétique foncièrement moderne de la fragmentation et du collage. Les années vingt voient une floraison de talents dans des films réalisés et appréciés par des

gens qui ont grandi avec le cinéma et n'ont pas besoin de lui chercher des alibis. Après 1925, bien rares sont ceux qui peuvent encore le ravalier au rang des inepties. D'ailleurs, quelques films de la période comptent parmi les plus sublimes que l'on ait jamais tournés : *Les Rapaces* d'Erich von Stroheim (1924), *La Ruée vers l'or* de Chaplin (1925), *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton (1927), *La Foule* de King Vidor (1928) et *L'Aurore* de F.W. Murnau (1927). Le cinéma devient presque trop artistique. Le critique John Grierson remarque, après avoir vu un des premiers films de Josef von Sternberg : « Quand un metteur en scène meurt, il devient un photographe³. » L'arrivée du parlant intervient à temps pour ramener la vulgarité, à partir de 1928.

Un an plus tard, la Bourse de New York s'effondre, ce qui a des répercussions dans le monde entier. Soudain, les gens qui allaient à l'opéra et ornaient leurs maisons de bibelots viennois en sont réduits à lire des torchons et fréquenter les cabarets quand ils arrivent à réunir vingt-cinq cents. Une bonne partie de la nation voit ses prétentions nivelées par les circonstances. Pour les modernistes, il ne devient plus seulement possible, mais nécessaire, de cesser de lever les yeux vers les sommets à gradins merveilleusement ouvragés des gratte-ciel, pour regarder les étals de sandwiches qui occupent les rez-de-chaussée. Le populaire ne possède plus simplement une espèce de beauté fortuite dans certains de ses recoins. Il est passionnant dans sa globalité. D'autres facteurs entrent en jeu également. Vers 1927-1928, les producteurs de disques commencent à s'intéresser aux musiques indigènes du peuple américain, si bien que le blues et la musique folk du sud des États-Unis qui existent depuis des dizaines, voire des centaines d'années, sont enfin distribués dans le commerce au bout de trente ans d'histoire du disque. Il devient évident, au milieu de tous ces changements radicaux, que le progrès est une dynamique à double sens : tandis que l'on crée et fabrique des choses nouvelles toujours plus modernes, les vieilleries obsolètes mais aussi certaines expressions attachantes de la sensibilité prémoderne sont impitoyablement éliminées.

Ce message, Berenice Abbott l'a rapporté à New York après sa rencontre avec le superbe projet d'Eugène Atget consistant à dresser un inventaire de la France au début du XX^e siècle. Elle entreprend de photographier la grande ville en mutation avec une ardeur qui englobe constructions et démolitions, gratte-ciel et taudis, vitrines et devantures condamnées (p. 143). Walker Evans a appris à regarder grâce aux cubistes, et aussi grâce à la photographie populaire de sa jeunesse. Les deux influences sous-tendent une démarche capable de prendre en compte les thèmes les plus hétérogènes, et lui donnent l'assurance nécessaire (peut-être jointe à une simplicité yankee innée) pour les aborder de front sans la moindre restriction. Sa première œuvre publiée est apparemment *Brooklyn Bridge* (p. 135), reproduit en frontispice de la première édition du beau poème de Hart Crane intitulé *The Bridge* (1930). Mais c'est au service de la Farm Security Administration qu'il se rend célèbre, entre 1935 et 1938.

Lors de son élection en 1932, le président Franklin D. Roosevelt doit faire face à l'un des pires effets à retardement de la crise économique. Son investiture, le 4 mars 1933, tombe par hasard un jour de fermeture forcée des banques. Le système est au bord de la rupture totale. Roosevelt, prenant la haute main sur le Congrès, fait passer quinze lois en l'espace de trois mois, pour mettre en place un réseau d'instances gouvernementales sans précédent, surnommé « potage aux pâtes alphabétiques » en raison de l'abondance de sigles. Ainsi, la FIDA (Federal Insurance Deposit Administration) garantit les dépôts bancaires, la FHA (Federal Housing Authority) empêche la saisie des logements hypothéqués, la TVA (Tennessee Valley Authority) construit des barrages et des centrales électriques dans la vallée du Tennessee négligée jusque-là, le NRA (National Recovery Act) réglemente les prix et les salaires, le CCC (Civilian Conservation Corps) emploie deux millions et demi de chômeurs à la protection de la nature et au reboisement, la PWA (Public Works Administration) exécute des chantiers de travaux publics, depuis le port jusqu'au barrage en passant par le zoo et la piscine, la WPA (Works Progress Administration) fournit du travail aux artistes, écrivains, gens de théâtre et compositeurs, et la FSA (Farm Security Administration) soutient les

prix agricoles, aide les cultivateurs à se procurer du matériel, des semences et du fourrage, ou, quand tout le reste échoue, facilite les regroupements de population rurale. Le ministre de l'Agriculture Rexford Tugwell, autorité de tutelle de la FSA, crée un service historique chargé de rassembler des documents sur les conditions de vie dans les campagnes américaines. Sous la direction de Roy Stryker, des photographes tels que Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein, Russell Lee, Carl Mydans et Marion Post Wolcott reçoivent des listes de sujets proposés (dont ils ne tiennent pas compte, bien souvent). Leur production totale, du moins celle qui sera conservée dans les archives de la FSA à la Library of Congress, s'élève à quelque soixante-quinze mille épreuves sur papier.

La politique suivie par cette structure semble varier au gré des mélanges explosifs composés par les tempéraments de ses acteurs. Walker Evans est renvoyé, Dorothea Lange mise à la porte et réembauchée à plusieurs reprises. Tous voyagent beaucoup. Dorothea Lange s'intéresse surtout à la Californie et l'Arizona, mais elle travaille aussi en Georgie, en Caroline du Nord et du Sud et dans le Mississippi, tandis que Walker Evans parcourt presque tout le Sud, en accordant une attention particulière à l'Alabama. Tandis que Dorothea Lange insiste sur la dimension morale de ses images, Walker Evans se garde de porter un jugement et évite tout ce qui pourrait fleurer le didactisme. Certaines de ses photographies prises dans l'Alabama au cours de l'été 1936 ont une autre finalité. Le magazine *Fortune* a fait appel à lui et à l'écrivain James Agee pour une série de reportages sur la vie quotidienne des métayers dans le Sud. Pendant près de six semaines, les deux hommes habitent chez les agriculteurs Floyd Burroughs, Frank Tingle et Bud Fields. Leur travail est refusé par *Fortune*, un luxueux magazine d'économie qui offrira plus tard à Evans un poste de rédacteur adjoint, mais une version augmentée paraît en 1941 sous la forme du livre *Louons maintenant les grands hommes*. On y trouve d'abord les soixante et une pages de photographies d'Evans sans légendes, suivies par les quelque quatre cents pages de texte d'Agee, graves, exhaustives, passionnées, d'une cadence biblique. Un an après sa parution, seuls six cents exemplaires environ ont été vendus, mais dix ans plus tard, ce sera un des grands classiques de la littérature américaine.

Fortune est édité par Henry R. Luce, propriétaire du *Time*, qui lance en 1936 *Life*, un magazine abondamment illustré qui doit peut-être quelque chose à des prédécesseurs étrangers comme la *Münchener illustrierte Zeitung* et l'*Illustrated London News*, mais constitue un phénomène très nouveau et très américain, avec son gros budget, son optimisme inflexible et son image de marque. Le ton est donné par un remarquable exemple des photographies qu'il publie, *A l'époque de l'inondation de Louisville* de Margaret Bourke-White (p. 149), une image dont la concision lapidaire, la force d'exhortation et l'ironie facile sont totalement indissociables. *Life* se spécialise dans le type d'images que l'on utilise pour résumer en quelques mots des époques et des mœurs entières, dans le style des nombreux albums publiés par Time, Inc. Après la guerre, il a l'heureuse initiative de s'assurer les services de W. Eugene Smith, un fervent moraliste dont la méthode de photojournalisme exige une solidarité absolue avec ses modèles (p. 196 et 200). Weegee (Arthur Fellig) pratique une tout autre forme de photojournalisme, que l'on peut considérer comme le summum de la presse à sensation (p. 166 et 167). Le cynisme prend chez lui des proportions si extrêmes qu'il en devient presque une espèce d'innocence, l'équivalent visuel de l'attitude des voyous new-yorkais incarnés au cinéma par James Cagney et traités sur le mode sentimental dans les nouvelles de Damon Runyon.

Avec la montée du fascisme en Europe, les États-Unis voient arriver encore une autre vague d'immigrés, composée essentiellement d'artistes et intellectuels juifs, gauchistes et libres penseurs. Parmi les photographes qui participent à ce flux migratoire, il faut citer Lisette Model (p. 161), d'origine autrichienne, et John Gutmann (p. 160), un Allemand dont la vocation nouvelle est en fait une conséquence de sa décision de quitter l'Europe, car elle lui offre un moyen de gagner sa vie à l'étranger. Ces immigrés amènent forcément avec eux une sensibilité marquée par le rayonnement de Weimar, et reçoivent un choc en rencontrant la culture populaire et le paysage démesurés

des États-Unis. De manière générale, les immigrés ne tardent pas à s'activer en Amérique. Ils fondent la New School for Social Research à New York, revitalisent le corps enseignant d'institutions comme l'université de Chicago, l'Institute of Design à Chicago ou la faculté de physique à l'université de Princeton, et font de sérieux efforts, souvent contrecarrés il est vrai, pour élargir la production des studios hollywoodiens (si le cinéma tient en échec Bertolt Brecht et Arnold Schönberg, il est vite maîtrisé par des créateurs au tempérament plus souple, tels Fritz Lang et Billy Wilder). Un autre produit d'importation notable, à partir du début des années quarante, est le surréalisme. André Breton s'installe à New York, Marcel Duchamp y retourne, Max Ernst s'en va dans le Nouveau-Mexique et Yves Tanguy dans le Connecticut. Au nombre des manifestations les plus visibles, on remarque les expositions à la Julien Levy Gallery de New York et la publication des revues *View* et *VVV*, qui nouent une sorte de dialogue entre les sommités françaises et leurs homologues américains, dont les œuvres les plus réussies proposent un équivalent authentiquement américain au lieu d'observer simplement la consigne, comme en témoignent les boîtes de Joseph Cornell ou les photographies de Clarence John Laughlin (p. 175 et 179). Les images de George Platt Lynes (p. 164 et 174) ont aussi une composante surréaliste, même si elles prennent leur source dans le contexte du monde new-yorkais de la danse et du théâtre, de sorte qu'elles reflètent l'influence du critique-impresario Lincoln Kirstein, qui a auparavant guidé les pas de Walker Evans, dans un registre différent. Pendant ce temps, Frederick Sommer, d'origine italienne, rencontre Max Ernst dans le sud-ouest des États-Unis et découvre sa variante personnelle du surréalisme dans les détritiques décolorés du désert (p. 176 et 177).

Nous sommes là bien loin de la vision de l'Ouest cultivée et propagée par Ansel Adams durant sa carrière de près de soixante ans (p. 117, 120, 121 et 186). Le nom d'Adams est sans doute plus connu du public américain que celui de n'importe quel autre photographe. Il suscite une véritable affection, devenant l'équivalent populaire d'un trésor national, dignité rarement accordée par les Américains à des artistes plasticiens. Les images grandioses de l'Ouest prises par Adams évoquent le continent vierge de manière convaincante et inspirent l'émerveillement tout en évitant le sentimentalisme. Elles présentent des paysages aussi intacts que sur les photographies de Timothy O'Sullivan et William Henry Jackson, alors même qu'à ce moment-là ils sont encerclés, domestiqués et envahis par les touristes, les bûcherons et les industries minières. Ansel Adams, qui est né à San Francisco en 1902, a commencé à photographier le Yosemite quand il avait quatorze ans, de sorte que sa démarche est sincère. Après lui, les photographes de paysages devront soit travailler à plus petite échelle, comme Paul Caponigro et, dans une certaine mesure, Minor White, par exemple, soit montrer obligatoirement une nature abîmée, creusée de mines à ciel ouvert et parsemée de pavillons, comme le font les représentants de la tendance actuelle inaugurée par Robert Adams.

La nouvelle prospérité du pays après la guerre élargit le lectorat des magazines de mode. *Harper's Bazaar* et l'édition américaine de *Vogue*, naguère à la remorque de Paris et lus uniquement par les riches et les gens de la profession, commencent à prendre une autre orientation sous l'impulsion de directrices aussi audacieuses que Diana Vreeland ou Carmel Snow, et d'Alexander Liberman, longtemps directeur artistique chez Condé-Nast, qui est un sculpteur moderniste né en Russie et formé à Paris. Parmi leurs recrues décisives figurent Irving Penn et Richard Avedon, qui ont tous deux étudié auprès du très influent photographe Alexey Brodovitch (devenu ensuite le directeur artistique de *Harper's Bazaar*). La concomitance entre les carrières parallèles d'Irving Penn et Richard Avedon provoque un amalgame fréquent, d'autant plus préjudiciable qu'il masque l'originalité de leurs démarches respectives. En gros, on pourrait dire que, autant les photos de mode de Richard Avedon sont lumineuses et exubérantes, autant celles d'Irving Penn sont enfumées et condensées. En tout cas, ils se situent aux deux pôles opposés qui délimitent le champ où va évoluer la photographie de mode dans les années cinquante et soixante.

Les années cinquante laisseront le souvenir, fondé sur l'iconographie du moment véhiculée par des magazines de reportages comme *Collier's* et *The Saturday Evening Post* ou par la télévision, d'une période terne, réduite au silence par la répression ou l'autosatisfaction. La photographie dans l'après-guerre apporte un correctif à ce cliché, en commençant par l'automobile lancée à toute allure de Ted Croner, emblème de la fin des années quarante, avec ce qu'il faut d'ambiguïté (p. 218). La grosse voiture américaine, synecdoque suprême de l'aisance et de la réussite dans ce pays, se métamorphose ici en un flou spectral qui fait penser au cheval étique de la mort. D'autres démentis aux idées reçues sur le mode de vie de l'époque sont offerts par les banlieusards désespérés de Dan Weiner ou les adolescents hantés de Bruce Davidson, par exemple, et aussi, dans un autre genre, par la famille afro-américaine de Leon Levinstein ou les enfants de Roy DeCarava (p. 205), photographiés à un moment où les Noirs sont généralement présentés comme des symboles ou une question sensible, y compris dans la presse de gauche. Là où l'on peut voir les années cinquante mythiques, c'est dans *Le Rapide en direction de l'Est à Iager* (p. 232), de O. Winston Link, photographie fabriquée de toutes pièces, avec son éclairage volontairement théâtral et son effet cinématographique. Son climat où l'espérance va de pair avec la nostalgie en fait une sorte d'apothéose de l'iconographie du désir qui marque les années cinquante.

Tout cela explique en partie l'accueil réservé à l'album *The Americans* de Robert Frank, le livre de photographie fondamental de cette décennie, lors de sa parution aux États-Unis en 1959. Robert Frank, originaire de Suisse, est arrivé aux États-Unis en 1947. Il a voyagé dans tout le pays entre 1955 et 1956, son odyssée étant payée par une bourse de la fondation Guggenheim. (Ces subventions constituent une des principales sources de financement pour les photographes depuis 1937, où Weston a été le premier représentant de cette discipline à en recevoir une.) Il a pris des photographies un peu partout, montrant des sujets divers, notamment des citoyens de toutes catégories sociales. On rencontre la pauvreté dans ses images, mais aussi la richesse, l'avidité et la dignité, la solitude et la convivialité, la jeunesse et le grand âge, les Noirs et les Blancs, la respectabilité et son contraire. A sa sortie, le livre soulève un tollé. Les revues de photographie, entre autres, parlent d'une « objectivité faussée », affirment que l'album est « gâché par le dépit, l'amertume et des préjugés étroits », le qualifient de « poème triste pour des gens malades⁴ ». Cette volée de bois vert a des raisons esthétiques : aucune image n'est bien nette et harmonieuse, rien n'est fixe ou définitif, tout semble provisoire, indéterminé. Il n'est pas question ici de « moment décisif ». Ce sont les moments situés dans les intervalles. La réaction doit certainement une partie de sa virulence au fait que les photographies montrent presque toutes ce non-dit qui se tapit dans les marges de la vie américaine. Même les images qui évoquent la prospérité, les cérémonies et la famille donnent à voir des instants d'abandon. Le livre ne dénonce pas, mais il refuse de rassurer. Or, il semble bien qu'à l'heure de sa plus grande force, la nation américaine ait terriblement besoin d'être sécurisée.

Bien entendu, le livre de Robert Frank devient non seulement un classique, mais une pierre de touche. Jack Kerouac a rédigé la préface de l'édition américaine (il y a eu auparavant une édition française, introduite par un long texte du poète Alain Bosquet). Kerouac n'y donne peut-être pas le meilleur de sa prose, mais il s'accorde au moins sur un point avec le critique, en qualifiant cet album de poème, en phase, par là même, avec la quête de liberté, de vérité et de spiritualité qui occupe les écrivains beat. Frank collaborera encore avec eux, notamment pour *Pull My Daisy*, une pitrerie cinématographique de 1960 qui a tout l'air d'être l'un des films les plus spontanés que l'on ait jamais réalisés. Malgré l'essor du cinéma indépendant et d'avant-garde survenu dans les années cinquante aux États-Unis, peu de photographes participent à ce mouvement, ce qui peut paraître surprenant. La maigre tradition du cinéma de photographes aux États-Unis débute avec l'extraordinaire, mais confidentiel, *Mambatta* (1921) de Charles Sheeler et Paul Strand, un documentaire panoramique sur la ville de New York, avec un texte extrait des poésies de Walt Whitman. Ralph Steiner a exécuté les prises de vue de *The Plow That Broke the Plains* (1936), un documentaire de

Pare Lorentz pour la FSA, et il a réalisé *H₂O* (1929) et *Pie in the Sky* (1934), ce dernier en collaboration avec le jeune Elia Kazan. Helen Levitt a tourné, avec Janice Loeb et James Agee, *In the Street* (1952), qui transpose avec bonheur les paramètres de son travail de photographe dans le domaine du cinéma. De même, les divers courts métrages de Rudy Burckhardt, à partir de la fin des années quarante, se situent dans la continuité de ses photographies (p. 154 et 155). En 1948, Weegee réalise *Weegee's New York*, un étrange film en deux parties inégales, la première posant un regard voyeuriste joliment loufoque sur Coney Island, la seconde proposant un patchwork profondément ennuyeux de scènes de nuit tournées dans New York avec un assortiment de filtres et autres lentilles. Le seul photographe de renom à avoir franchi le pas du cinéma commercial est Gordon Parks. Après avoir passé plus de vingt années dans l'équipe de *Life*, Gordon Parks tourne l'adaptation cinématographique de son livre pour enfants *The Learning Tree (Les Sentiers de la violence)* en 1968, puis écrit et réalise *Shaft (Les Nuits de Harlem)* suivi de *Shaft's Big Score (Les Nouveaux Exploits de Shaft)* en 1971 et 1972.

Un nouveau scepticisme se glisse dans l'iconographie américaine entre la fin des années cinquante et le début des années soixante. Un changement de génération intervient alors, et, entre autres choses, les jeunes sont saturés d'images photographiques. La télévision est désormais universelle aux États-Unis. La première génération qui a grandi avec est aussi la première à refuser sa souveraineté invérifiée. La période apporte aussi avec elle trop d'informations et une pléthore d'événements. Avec le recul, on pourrait avoir l'impression qu'il s'est passé peu de choses dans la première partie des années cinquante. Même le souvenir de la guerre de Corée semble s'évanouir, du moins pour ceux qui n'ont pas été appelés sous les drapeaux. L'orage commence à gronder au loin avec la crise de Suez en 1956, l'entrée des chars à Budapest en novembre de la même année, et enfin le lancement du premier Spoutnik en 1957, qui réveille bien des peurs aux États-Unis. Après l'investiture du président John F. Kennedy en 1961, les événements s'accroissent. Le mouvement de défense des droits civils, qui progresse depuis la déségrégation forcée d'un lycée blanc de Little Rock, dans l'Arkansas, en 1957, gagne du terrain sous la direction de Martin Luther King. Des manifestations, sit-in et campagnes d'inscriptions sur les listes électorales sont organisées, suscitant parfois des affrontements violents entre la police et les bandes de casseurs blancs dans tout le Sud, mais avec une intensité particulière dans l'Alabama et le Mississippi. En 1961, l'invasion manquée de Cuba par des réfugiés qui ont le soutien des États-Unis évite de peu l'escalade vers la guerre, quand on découvre une accumulation de missiles soviétiques dans l'île vers la fin de 1962. Le programme spatial de États-Unis démarre pour de bon avec le premier vol habité en 1961. La guerre du Vietnam commence presque imperceptiblement, lorsque des conseillers américains reçoivent l'autorisation de se livrer à des tirs de riposte en 1962 et que de gros contingents sont envoyés des États-Unis en 1963. Le 22 novembre de cette année-là, Kennedy est assassiné à Dallas.

Pendant ce temps, la culture américaine subit de son côté une crise. Hollywood a brillé de tout son éclat artistique dans les années cinquante, alors même que l'on annonçait sa mort à cause de l'arrivée de la télévision, donnant naissance à des films aussi impressionnants, et improbables, que *Johnny Guitare* et *La Fureur de vivre* de Nicholas Ray, *La Soif du mal* d'Orson Welles, *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder et *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock. Le très dérangent *Psychose* de Hitchcock inaugure la nouvelle décennie, et on dirait que tout s'écroule et agonise. La musique pop est inerte. Même le jazz traverse une période de transition difficile. Il ne se passe pas grand-chose dans la littérature, à une seule, mais remarquable, exception près : *V*, le roman étrange et envoûtant de Thomas Pynchon. L'unique domaine vraiment actif est celui des arts plastiques. En 1962, le grand public découvre le pop'art, qu'il comprend sans le comprendre réellement. Les œuvres de Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist et leurs aînés Robert Rauschenberg et Jasper Johns arrivent à épouvanter la bourgeoisie. C'est peut-être la dernière fois que cette population

réactive se laisse prendre au dépourvu et va jusqu'à afficher son trouble. Le pop'art réussit entre autres à renvoyer à la culture américaine sa propre vacuité sous une forme modifiée, de sorte que ses images les plus insignifiantes deviennent à la fois grisantes et meurtrières.

C'est là une stratégie puissante pas très éloignée de celle de Robert Frank, et à cette date, de plus jeunes photographes peuvent faire le rapprochement. Les scènes de rues, visiteurs de zoos et doubles portraits titubants de Garry Winogrand, qui s'ajoutent les uns aux autres depuis le milieu des années cinquante, prennent tout leur sens en composant une image de la société traumatisé qui erre parmi les édifices publics sans destination précise (p. 227 et 245). L'ombre implacable de Lee Friedlander essaie de prouver sa propre existence, et ses paysages urbains étrangement silencieux semblent autant d'images d'un pays abandonné (p. 242). Pendant ce temps, Diane Arbus fait les portraits des derniers humains (p. 237). Ses personnages sont ceux qu'August Sander n'aurait pu prévoir ou imaginer au terme de sa typologie exhaustive de l'humanité. Ils sont les produits ultimes du XX^e siècle, héritiers du progrès, de la guerre, du commerce, de la culture de masse et de tout le reste. Si on ne les avait jamais vus avant, c'est peut-être parce qu'ils n'existaient pas.

Ce qui n'entre pas dans le champ ainsi couvert, il faut le chercher dans les étendues sauvages qui rétrécissent à vue d'œil et sont gravement menacées. Le livre le plus vendu en 1962, en dehors des romans, est *Silent Spring* de Rachel Carson, le premier cri d'alerte lancé aux États-Unis face au danger qui guette notre terre. La même année, *In Wilderness Is the Preservation of the World* d'Eliot Porter est le livre de photographies qui obtient le plus gros succès de librairie dans toute l'histoire de la nation. Les effets de ces deux publications ne se feront pas sentir avant de nombreuses années, et pourtant on ne peut guère dire qu'ils soient en avance, car le pillage et la pollution de l'environnement sont déjà bien avancés. Il faut croire que, peut-être, chacune de ces publications a fait de l'ombre à l'autre, ou que les acheteurs sont persuadés d'avoir accompli un rite magique capable de tout arranger, du simple fait qu'ils ont payé.

On pourrait avoir l'impression que l'Amérique du XX^e siècle a été inventée par ses photographes, que chaque image était moins un témoignage qu'une prédiction, ou une concrétisation. Il est difficile d'imaginer une histoire de ce siècle sans ces photographies, même si leur rapport direct avec l'histoire – les guerres, sécheresses, inventions et modes – n'est pas toujours évident. Les États-Unis se sont construits à coup d'images, et ils possèdent une réserve d'icônes photographiques qu'ils refont défiler sous leurs yeux lorsqu'ils ont des doutes sur leur identité. Le drapeau planté sur l'île d'Iwo-Jima, Marilyn Monroe retenant sa jupe soulevée par une bouche d'air chaud, Neil Armstrong marchant sur la Lune, la mère réfugiée de Dorothea Lange, ce sont les totems de la nation américaine. L'histoire qu'ils jalonnent est entrée dans ces photographies, où elle reste en suspens. Le cheminement de la photographie aux États-Unis a entretenu, au moins au XX^e siècle, une relation avec cette religion civique qui n'a cessé d'osciller entre acceptation, désaveu, contestation et indifférence. La nation a appris peu à peu à réagir en assimilant toutes les images photographiques, en leur accordant une citoyenneté égale. La photographie, qui est par nature le plus démocratique des arts, ne peut faire autrement qu'accepter.

Notes

1. John Szarkowski, *Photography until Now*, New York, The Museum of Modern Art, 1989, p. 144.

2. *Webster's American Biographies*, Springfield, Merriam-Webster, 1984, p. 221.

3. Andrew Sarris, *The Films of Josef von Sternberg*, New York, The Museum of Modern Art, 1966, p. 13.

4. John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, New York, The Museum of Modern Art, 1978, p. 19.

1870

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

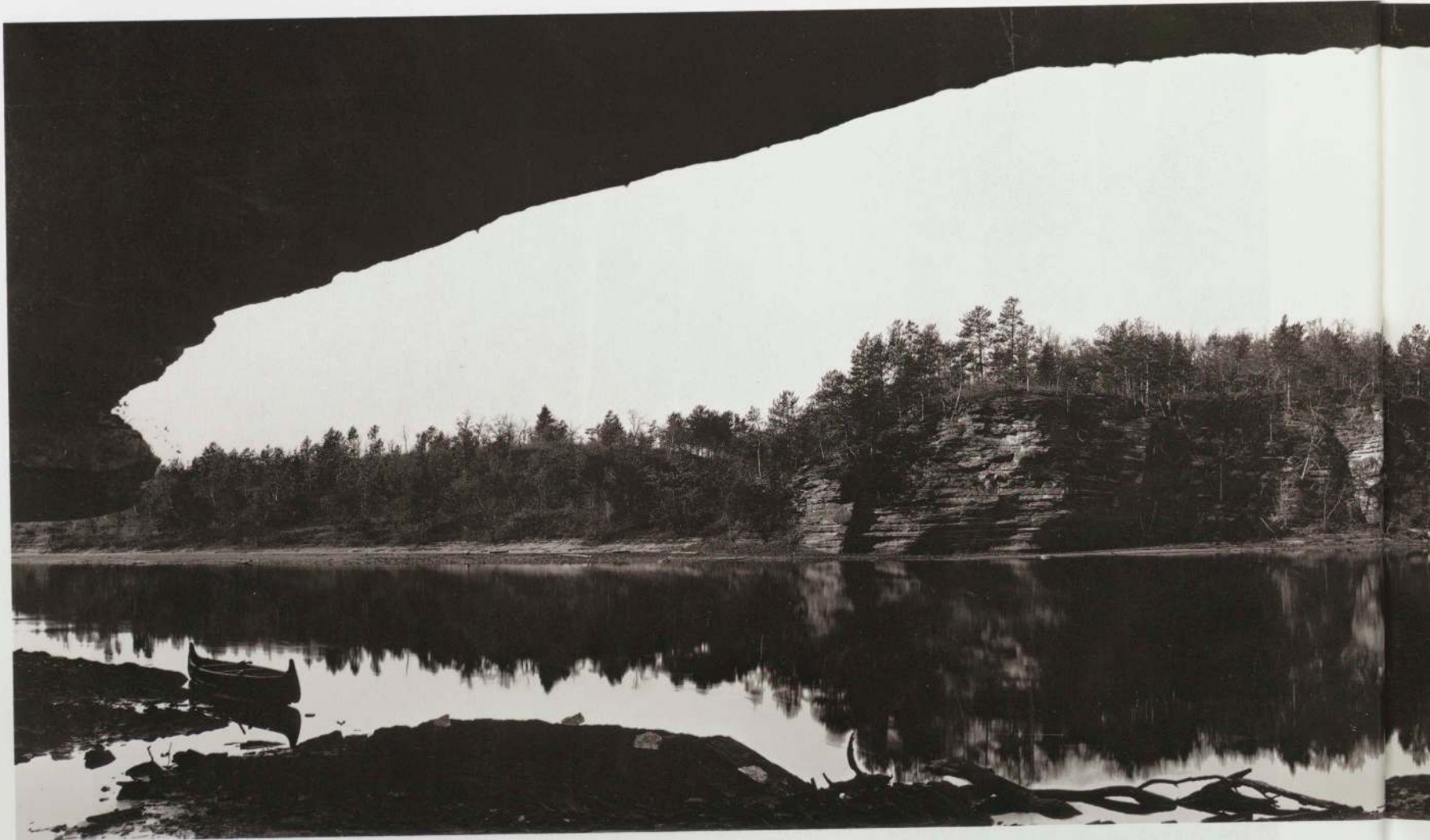
...

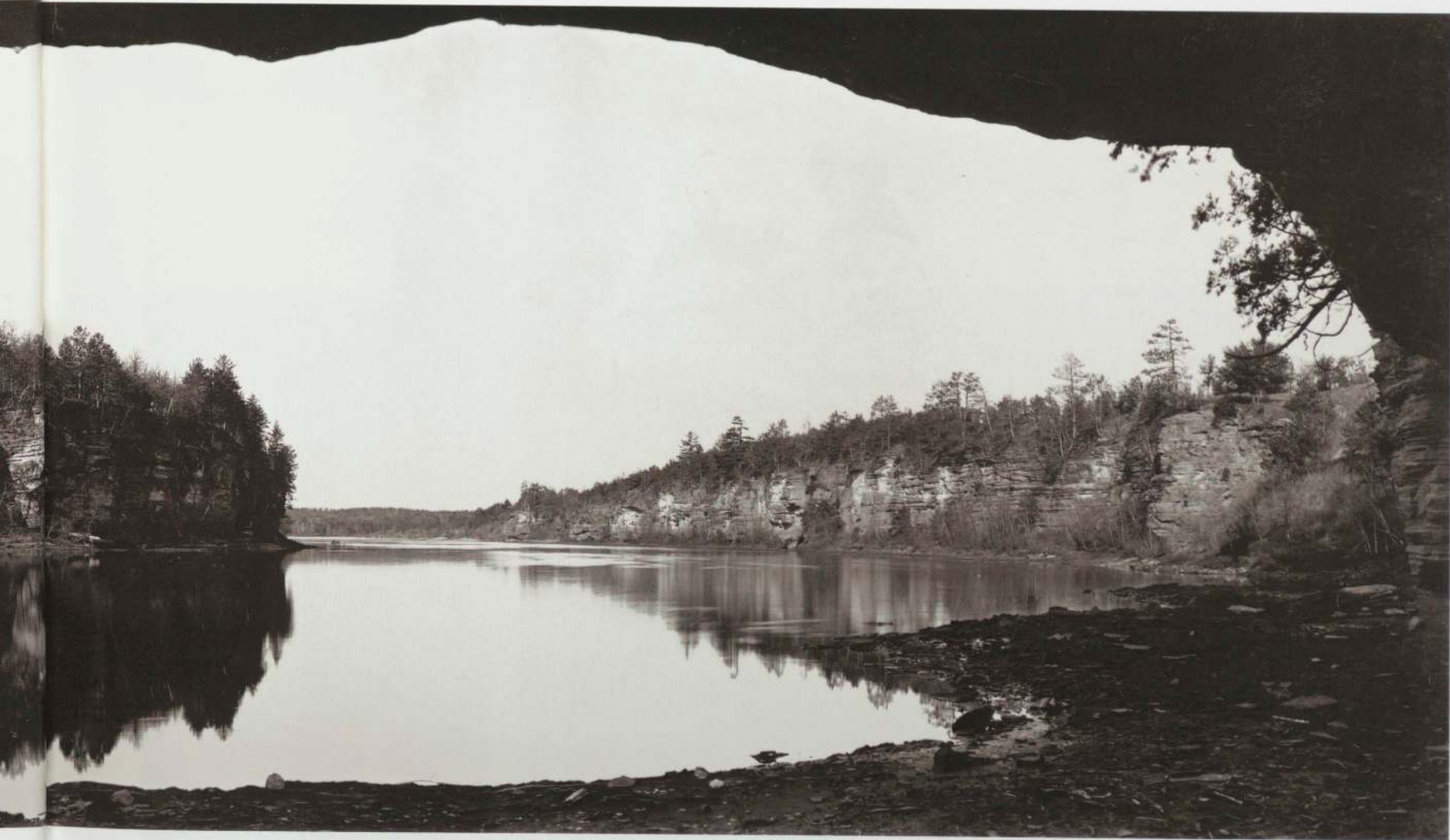
...

...

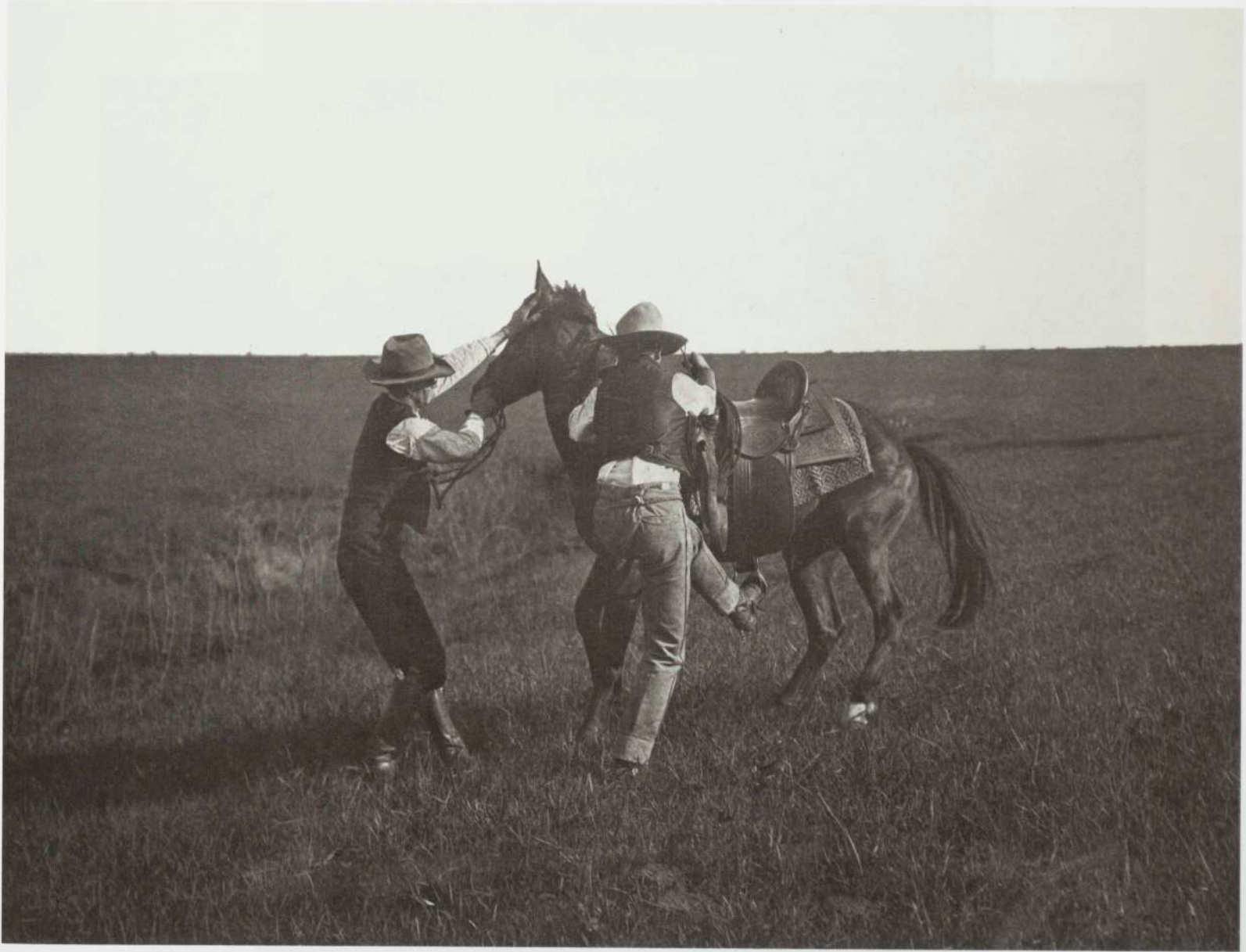


William B. Post. *Aspens*. c. 1905









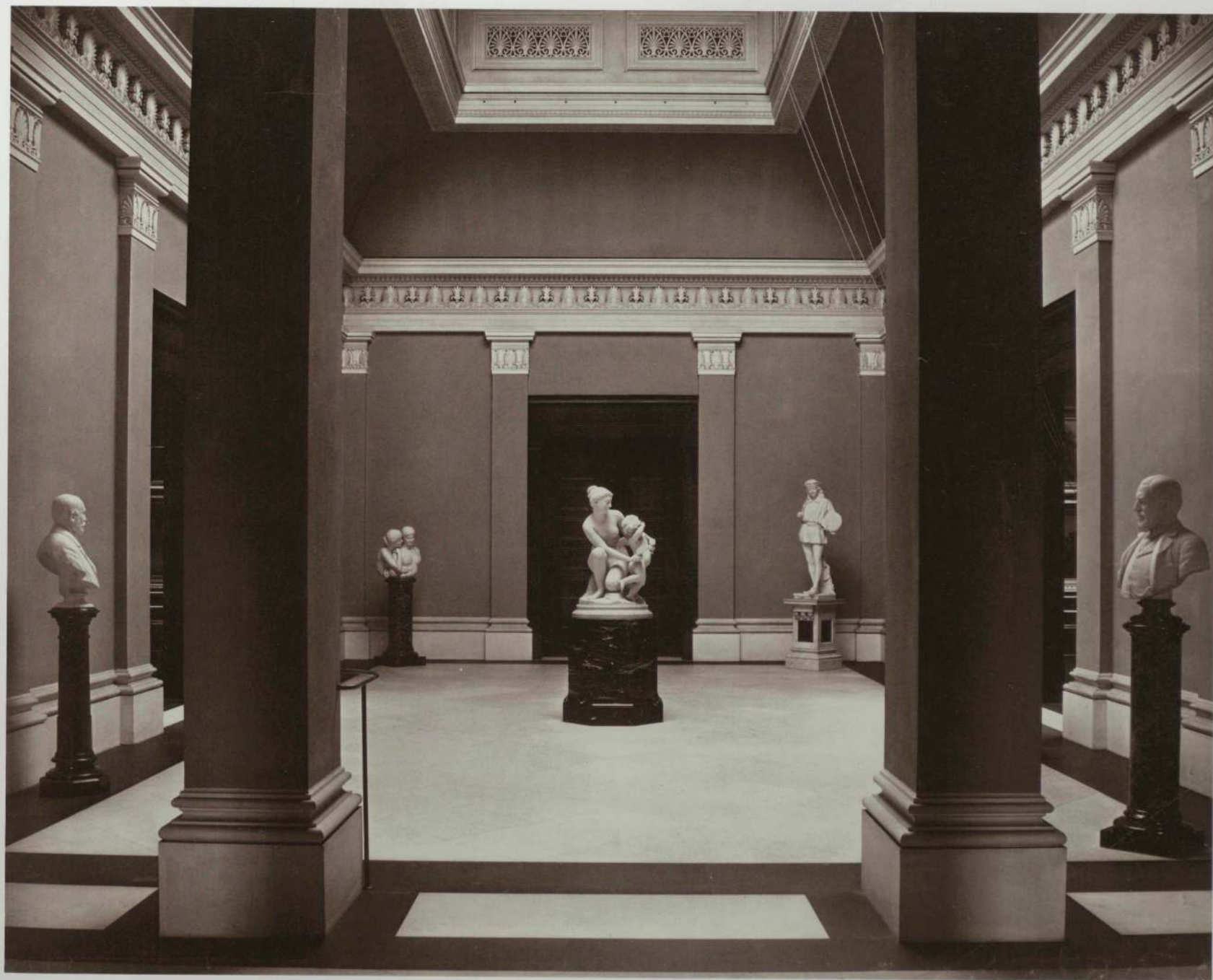
Erwin E. Smith. *Mounting a Bronc*. c. 1910





Clifton Johnson. *Barred Door, Rocky Hill Meeting House*. c. 1910





Henry Hamilton Bennett. *Layton Art Gallery, Milwaukee, Wisconsin. c. 1890*



Edwin Hale Lincoln. *Thistle*. 1893-1907



Frances Benjamin Johnston. *Stairway of Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia. 1899-1900*







Charles H. Currier. *Kitchen in the Vicinity of Boston, Massachusetts.* c. 1900



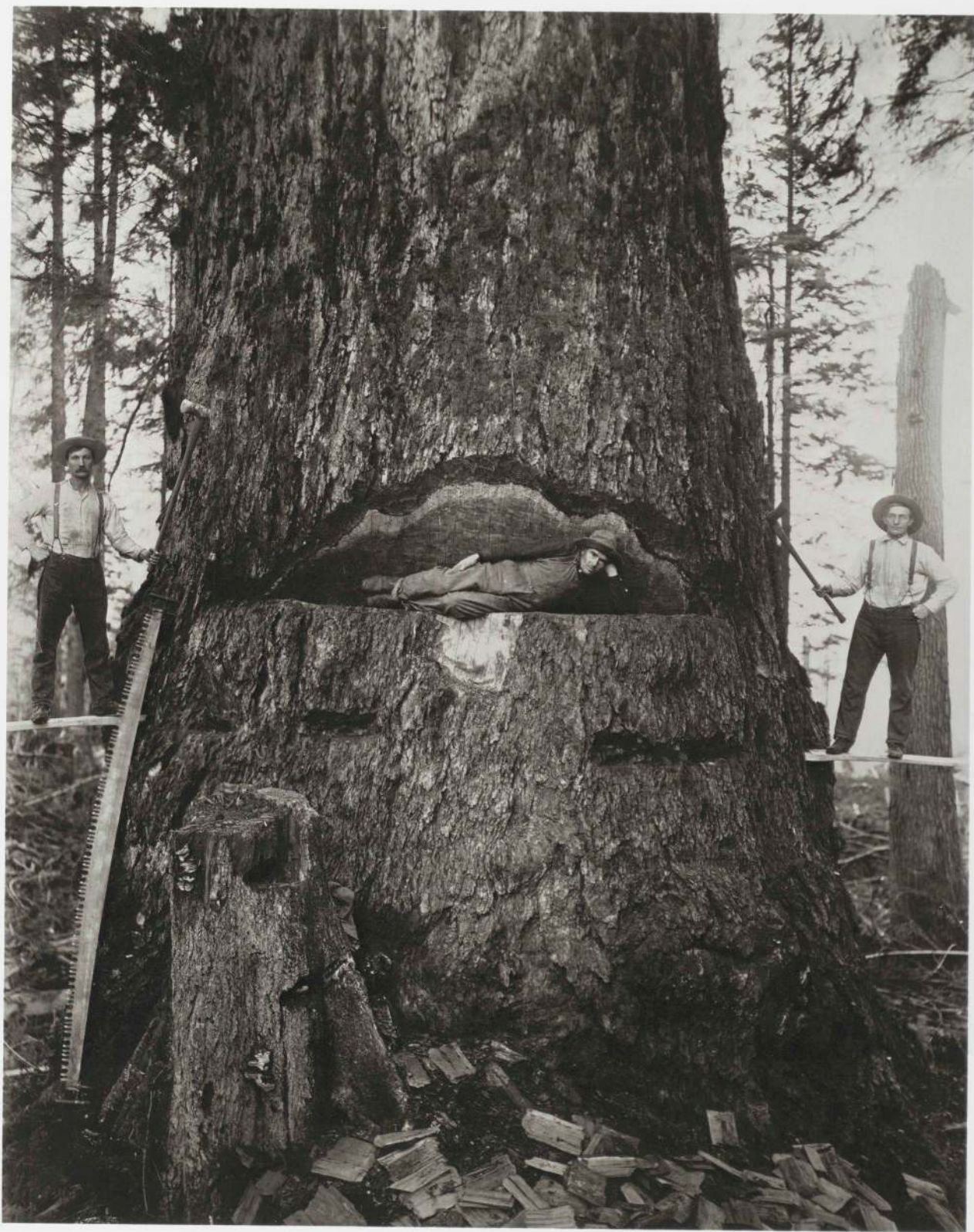
Ernest J. Bellocq. Untitled. c. 1912





Jacob Riis. *Bandits' Roost*, 59½ Mulberry Street. c. 1888

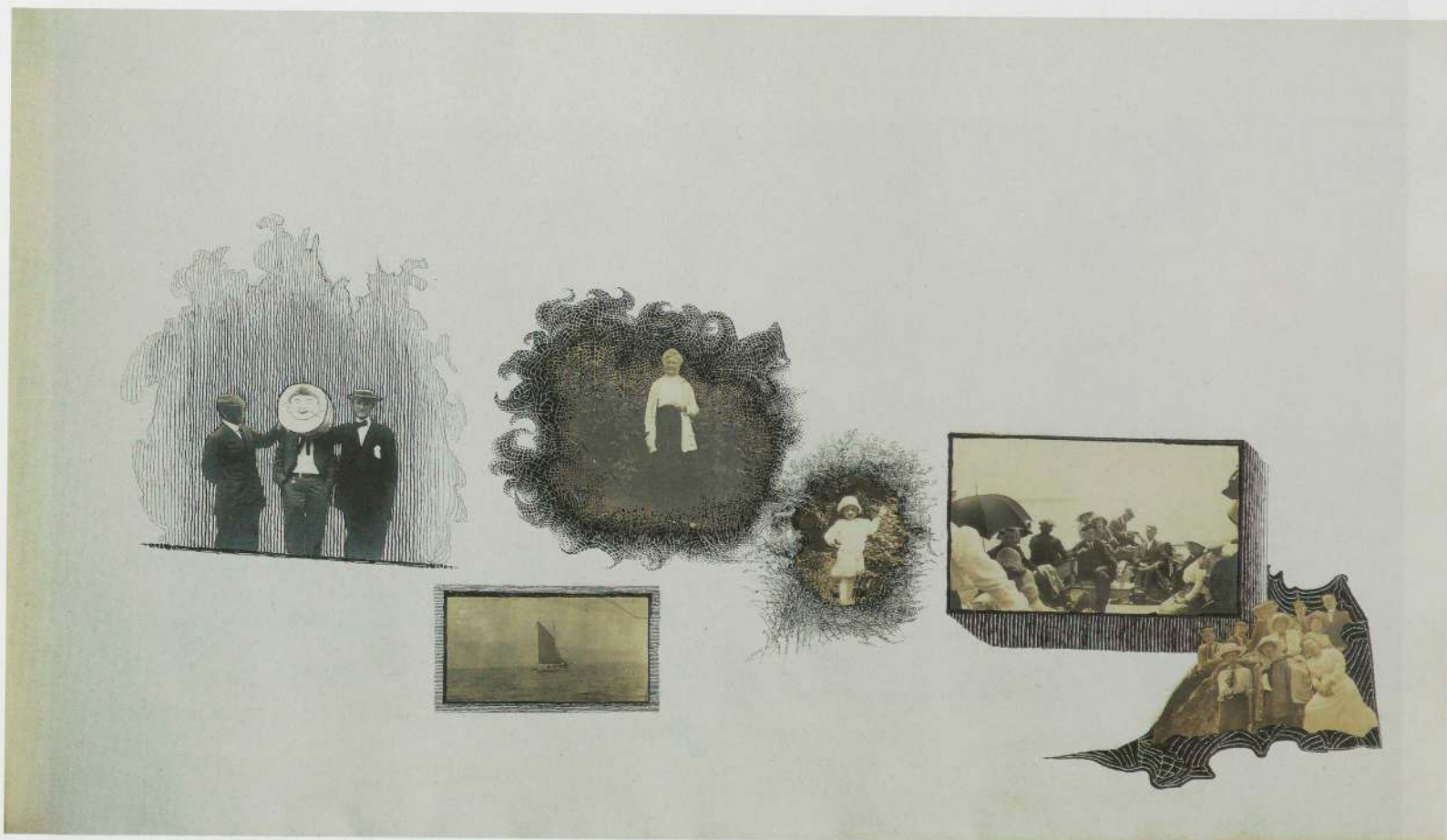




Darius Kinsey. *Felling a Fir Tree, 51 Feet in Circumference.* 1906



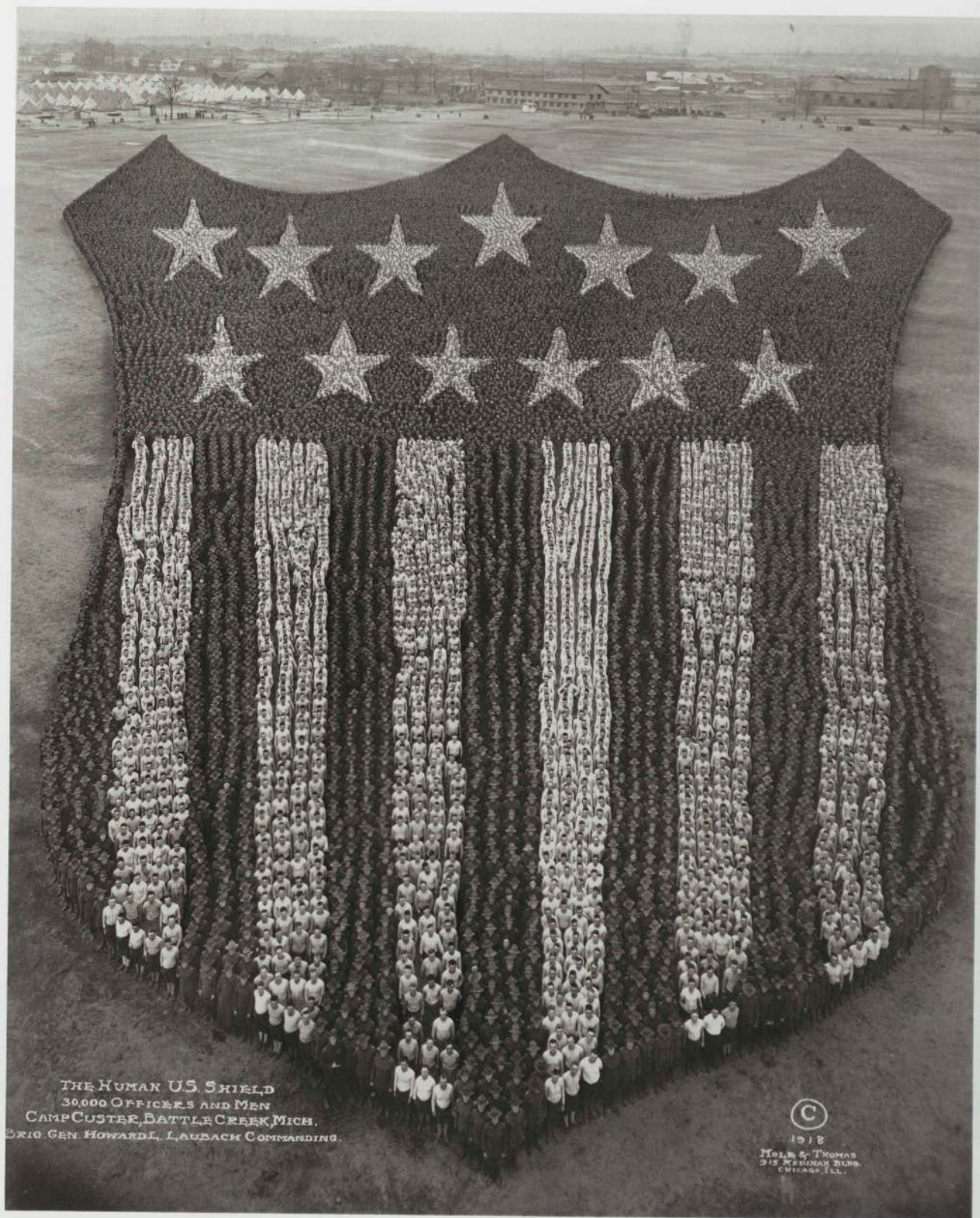
Copyright 1906
by W.E. Worden



Charles Norman Sladen. Page from a personal album titled "July 1913," made at Great Chebeague Island, Maine. 1913



Photographer Unknown.



THE HUMAN U.S. SHIELD
30,000 OFFICERS AND MEN
CAMP CUSTER, BATTLE CREEK, MICH.
BRIG. GEN. HOWARD L. LAUDACH COMMANDING.

©
1918
MORSE & THOMAS
315 N. MICHIGAN ST.
CHICAGO, ILL.

Arthur S. Mole and John D. Thomas. *The Human U.S. Shield: 30,000 Officers and Men. Camp Custer, Battle Creek, Michigan. 1918*

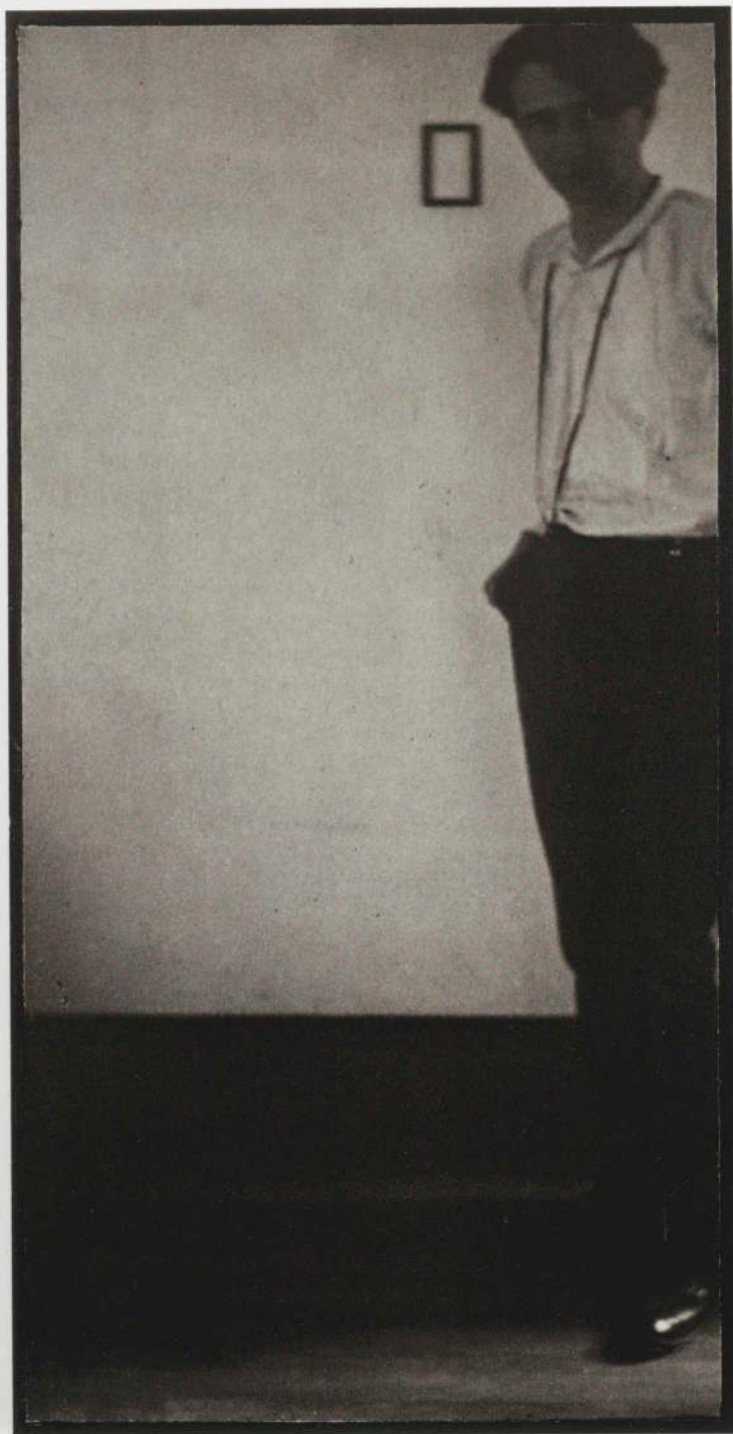


Photographer's Name

Address

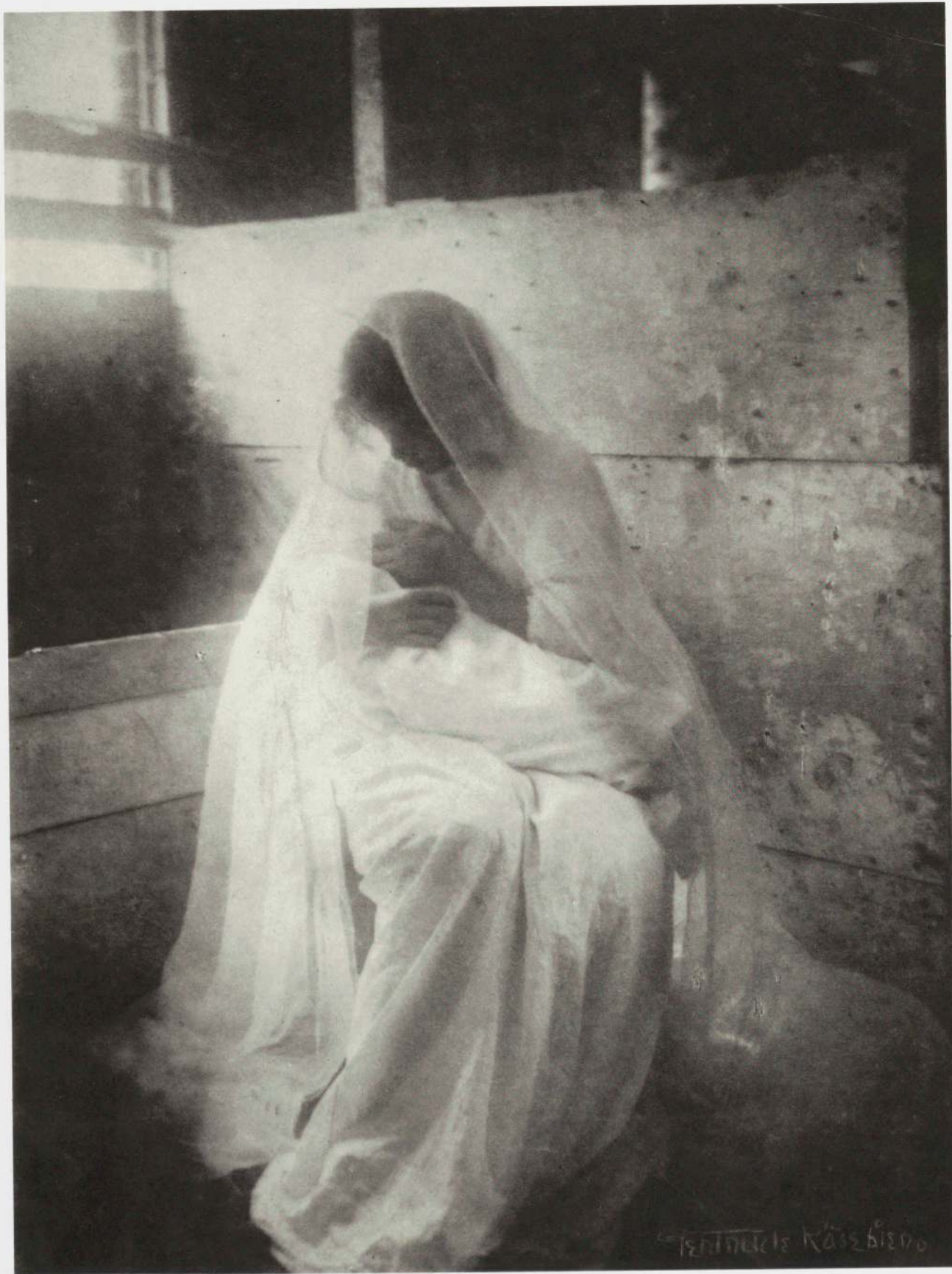


Edward Steichen. *Moonrise — Mamaroneck, New York*. 1904



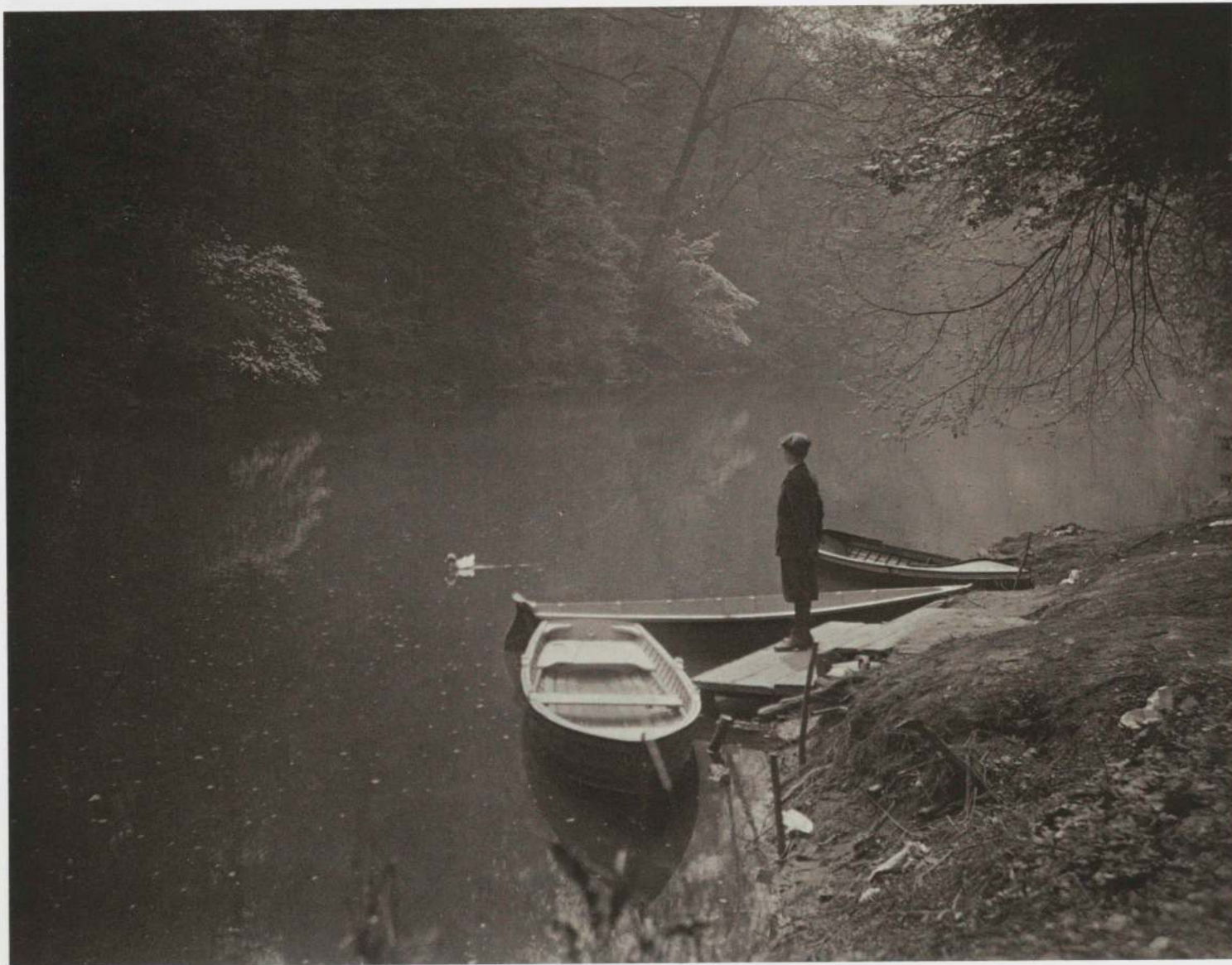


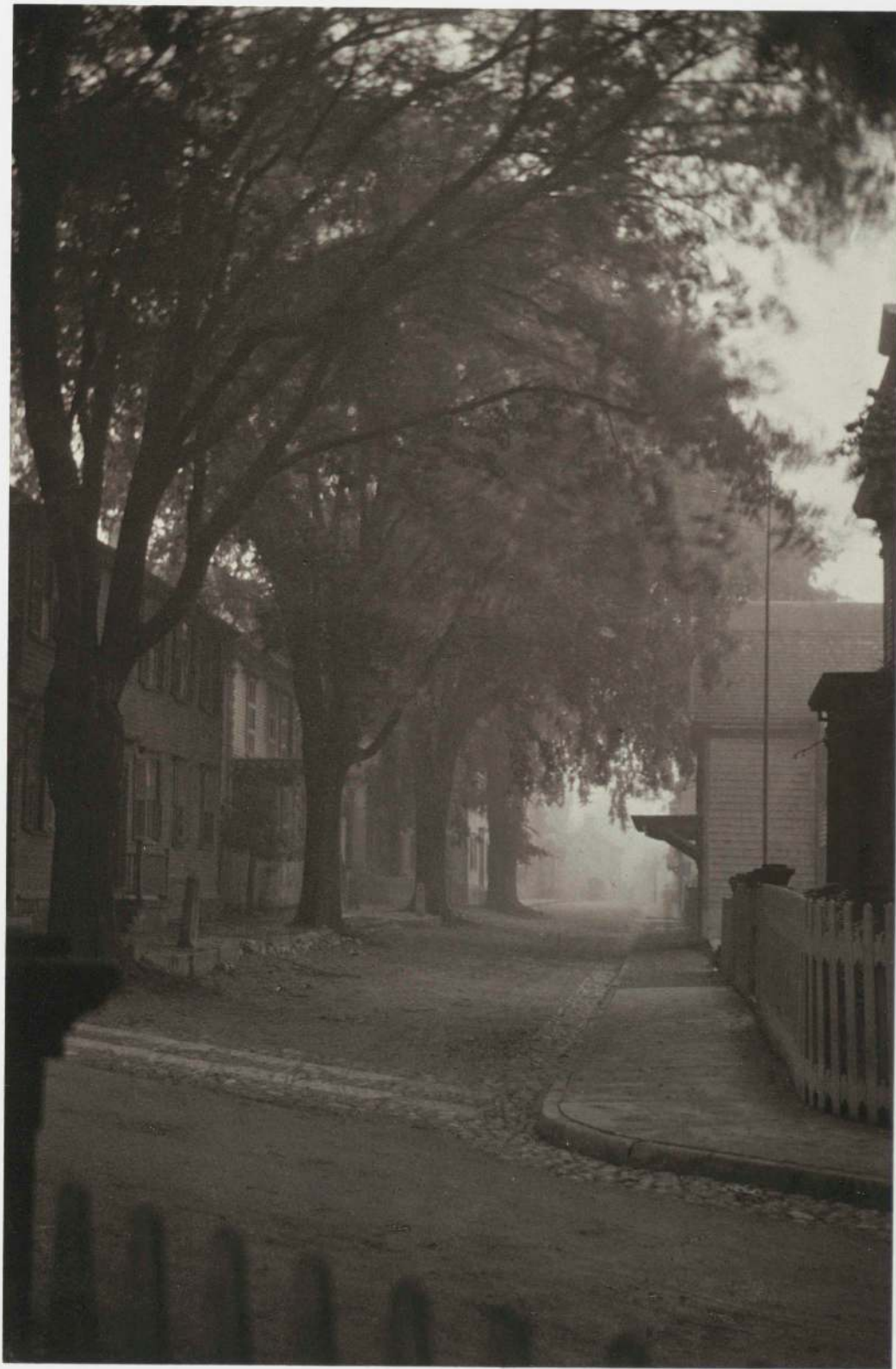
Alfred Stieglitz. *Flatiron Building*. 1903





Edward Steichen. *Midnight*—Rodin's *Balzac*. 1908





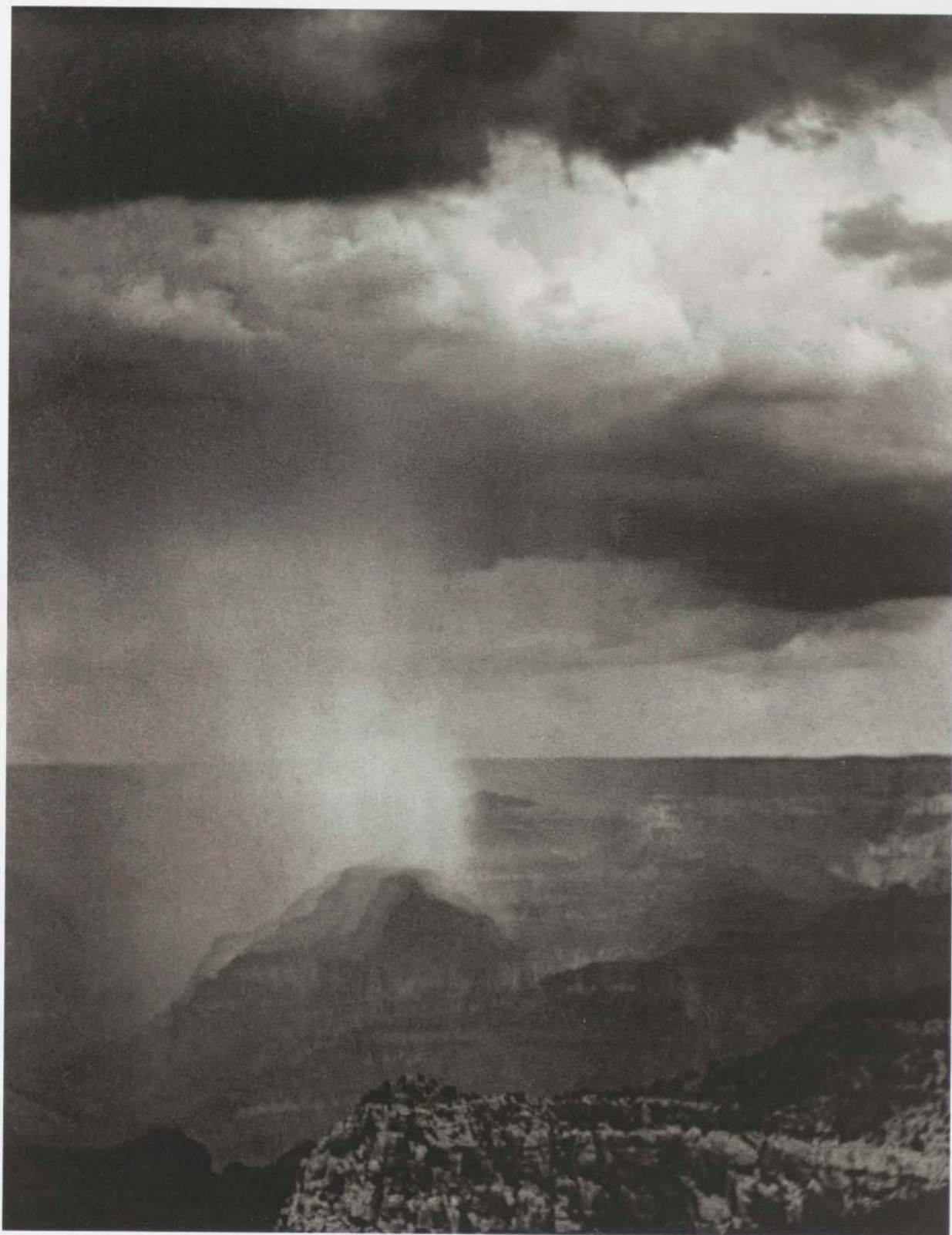
Clarence H. White. *New England Street*. 1907





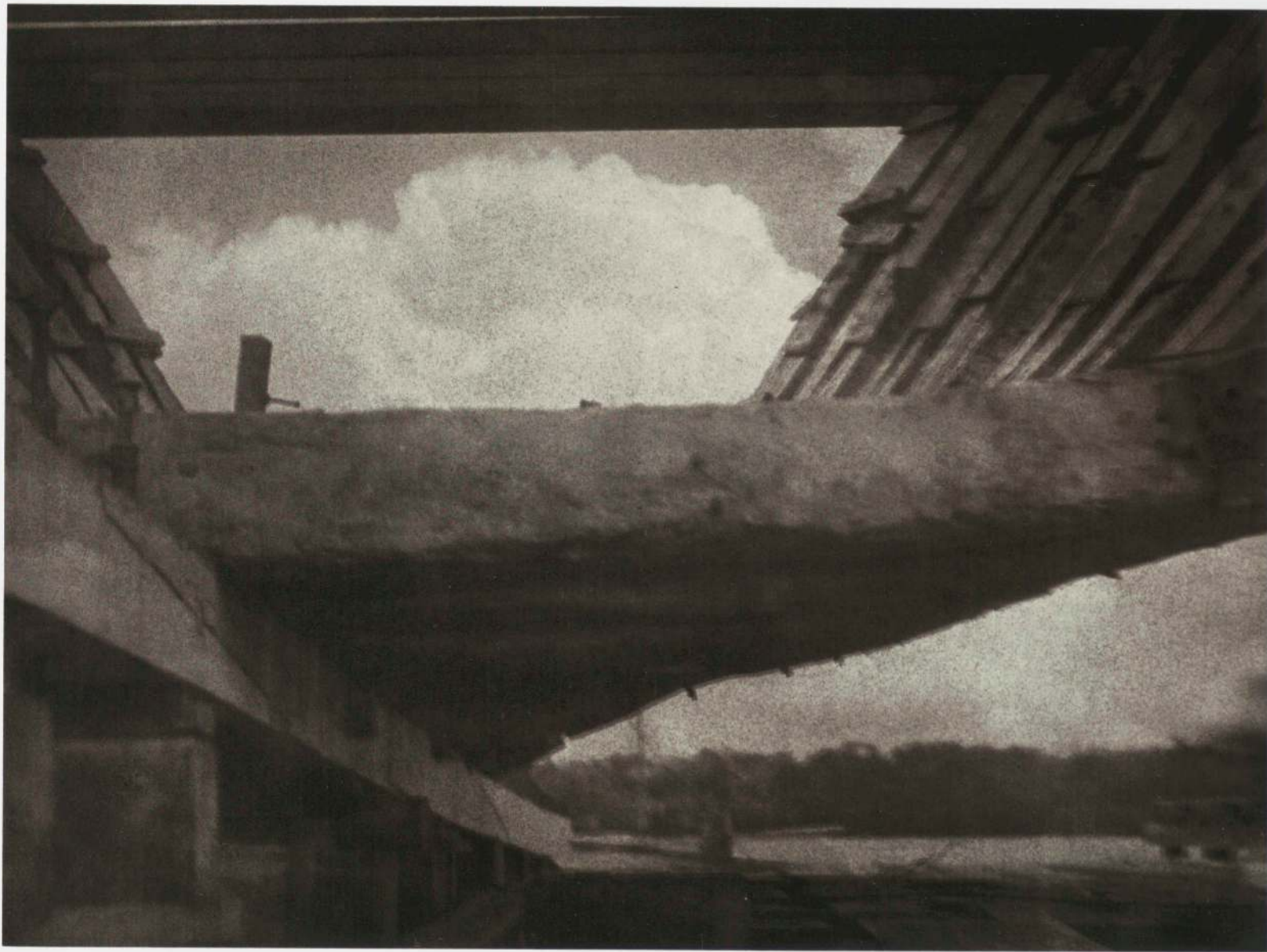
Clarence H. White. *Mrs. Clarence H. White*. 1906





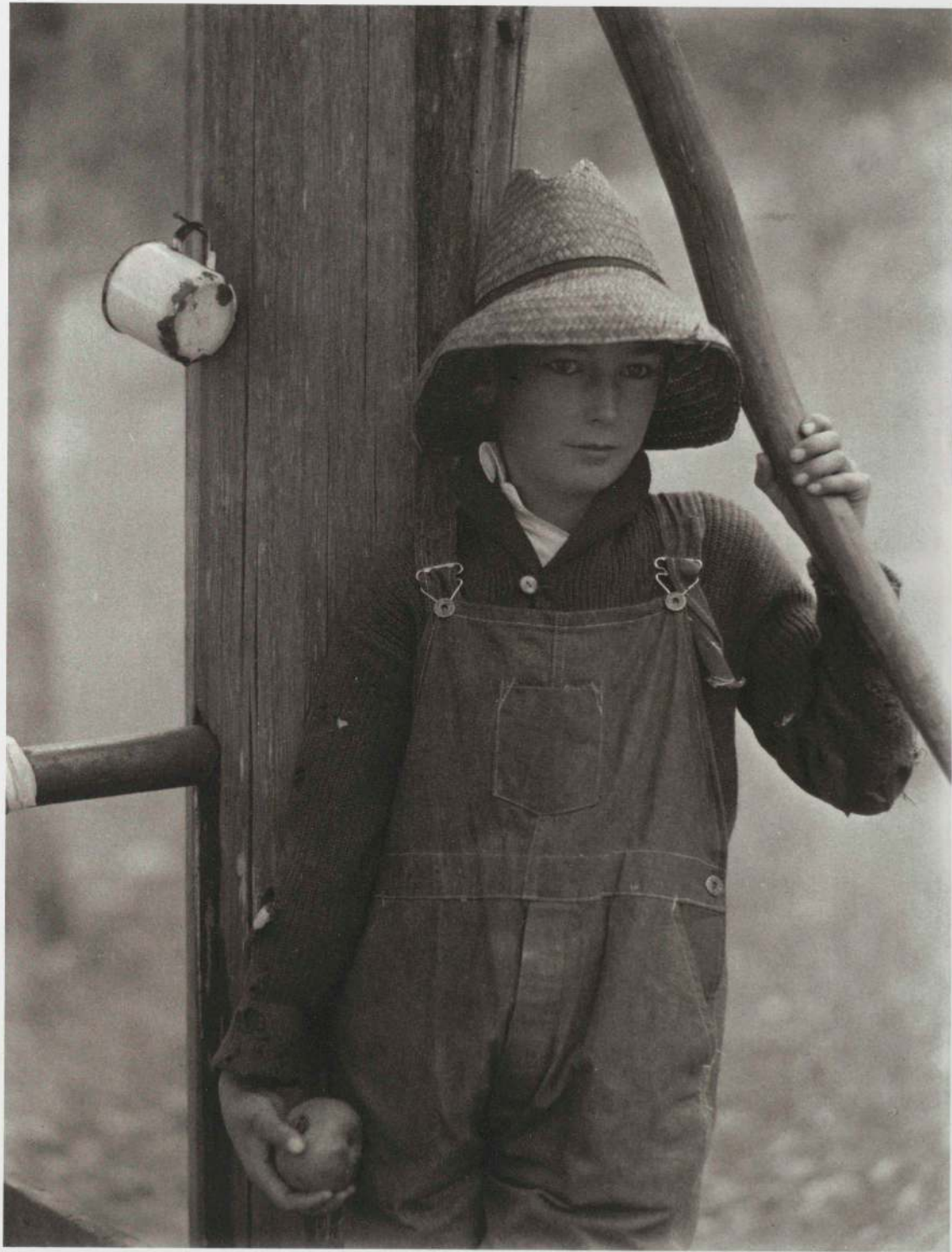
Alvin Langdon Coburn. *Grand Canyon*. 1911



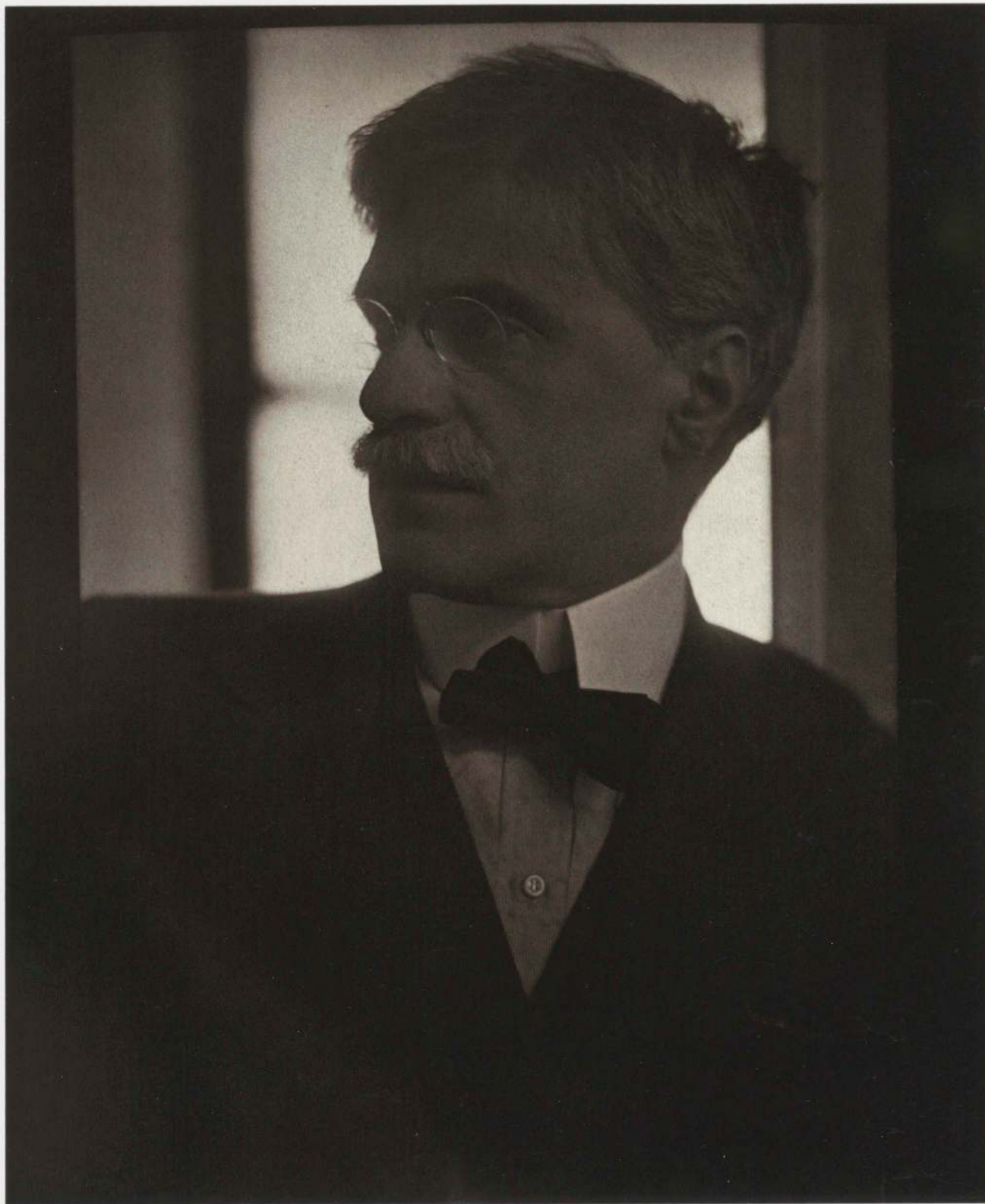


Clarence H. White. *The Skeleton of the Ship, Bath, Maine.* 1917



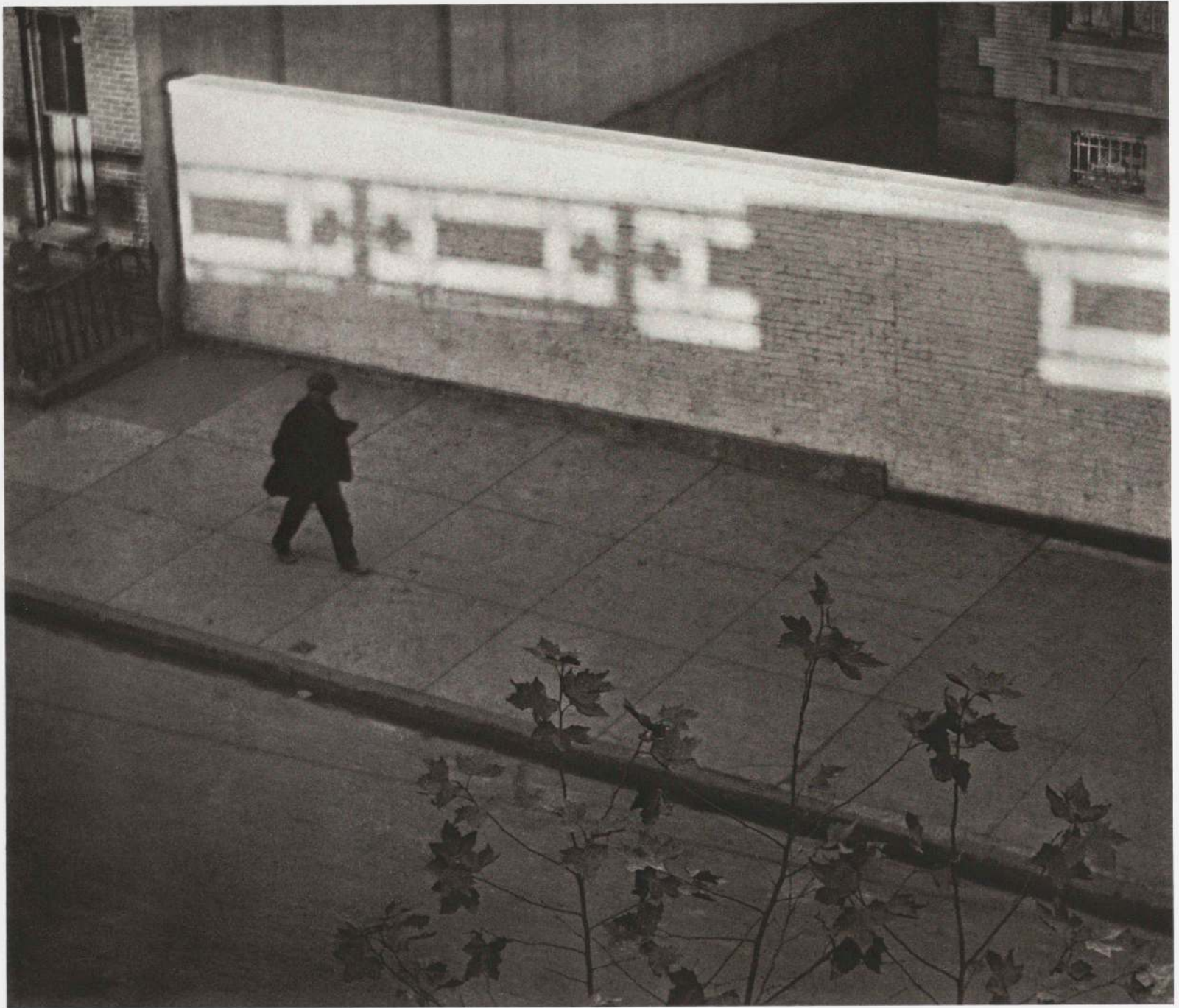


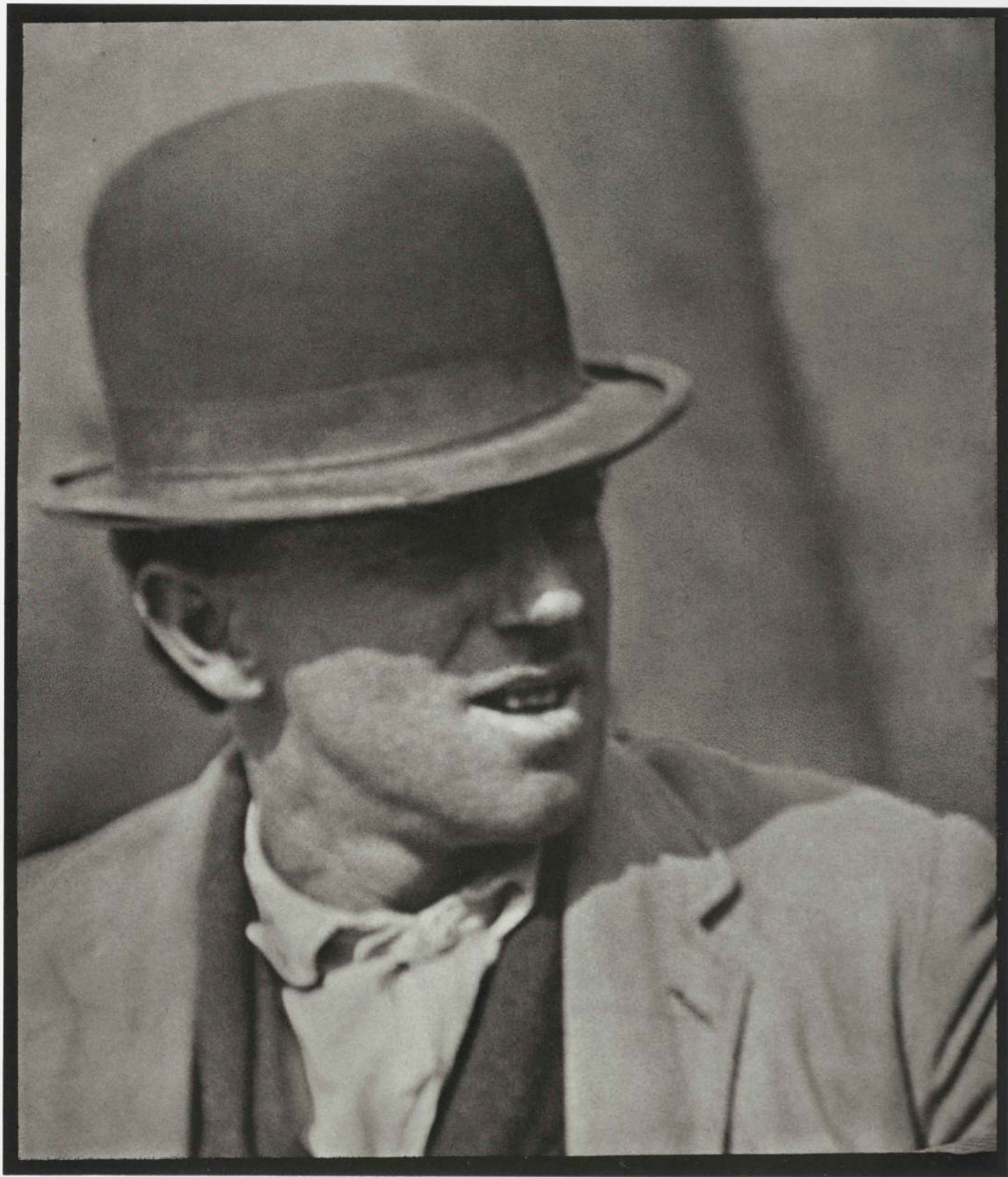
Doris Ulmann. Untitled. c. 1930





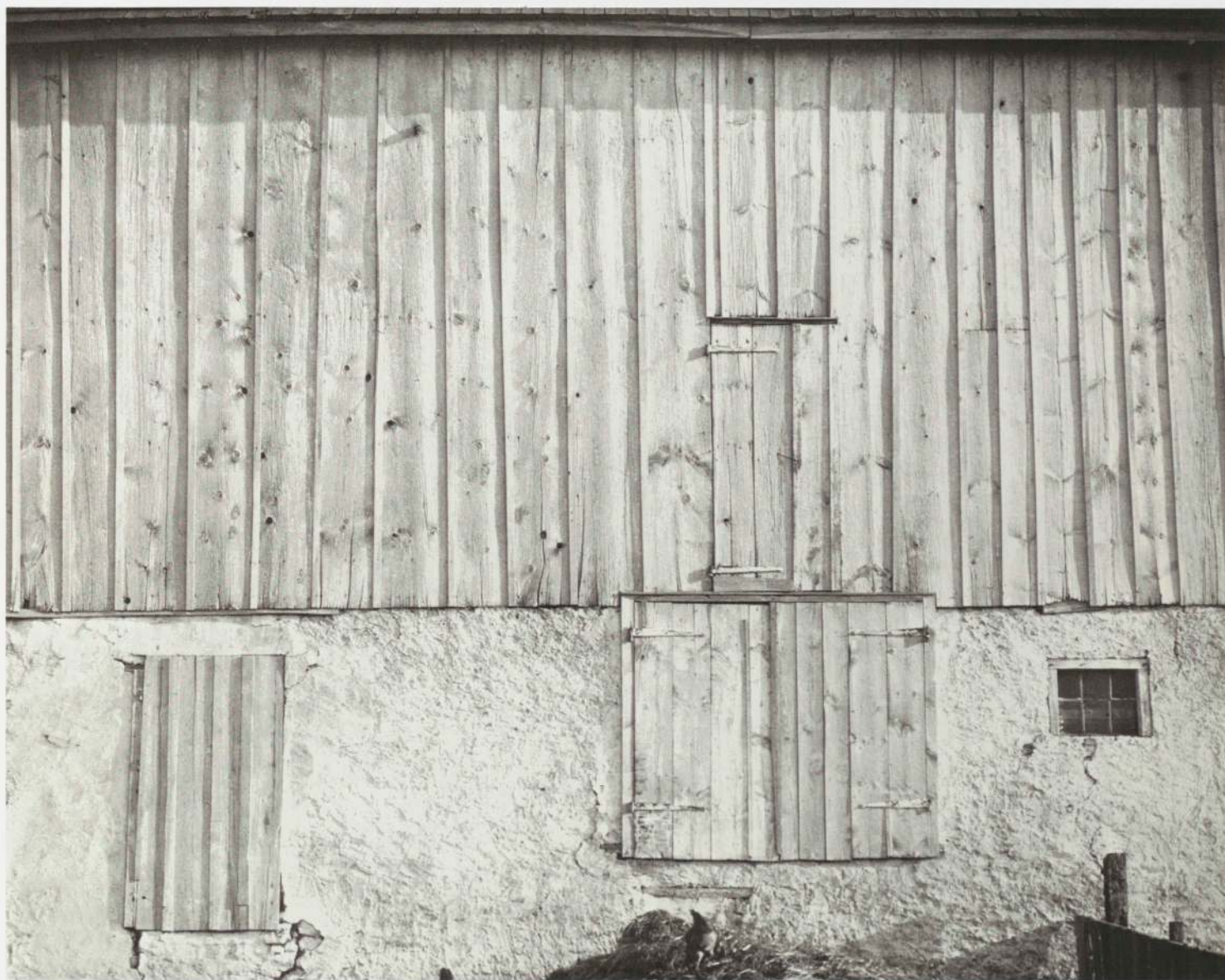
Alfred Stieglitz. *Picasso-Braque Exhibition at "291."* 1915





Paul Strand. Untitled. c. 1915



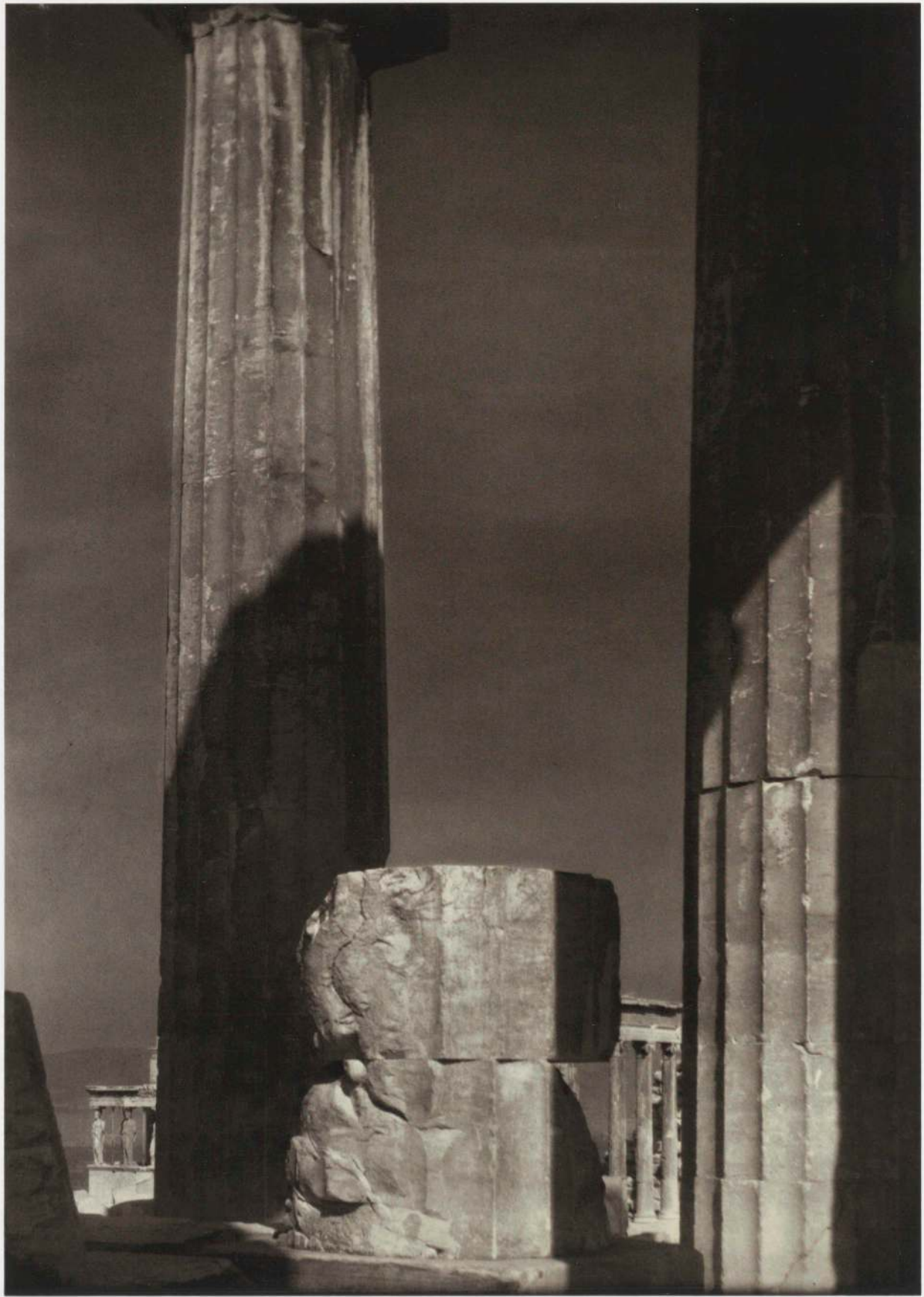


Charles Sheeler. *White Barn, Bucks County, Pennsylvania.* 1914-17



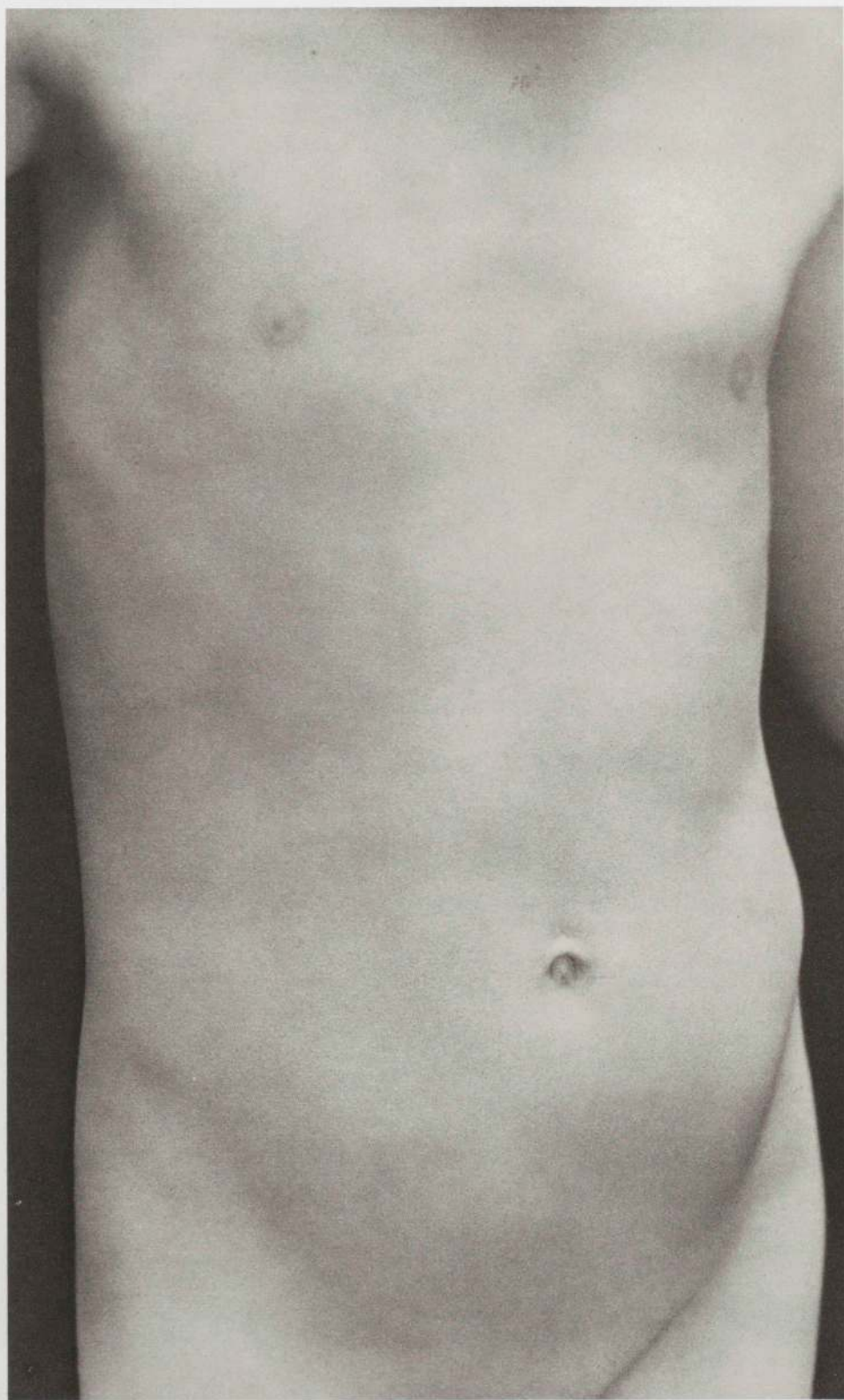


Paul Strand. *Leaves II*. 1929



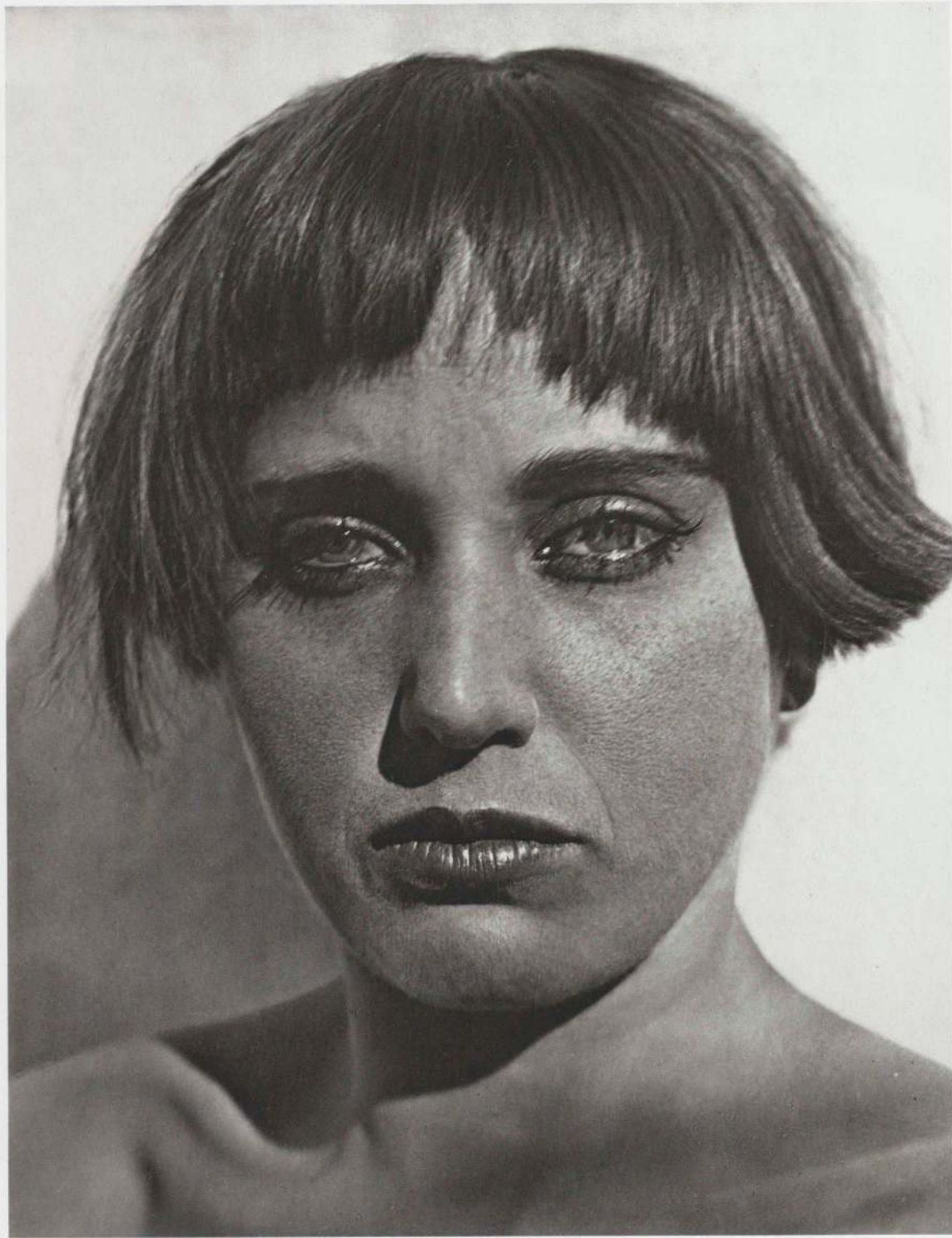


Alfred Stieglitz. *Hands and Thimble*—Georgia O'Keeffe. 1920



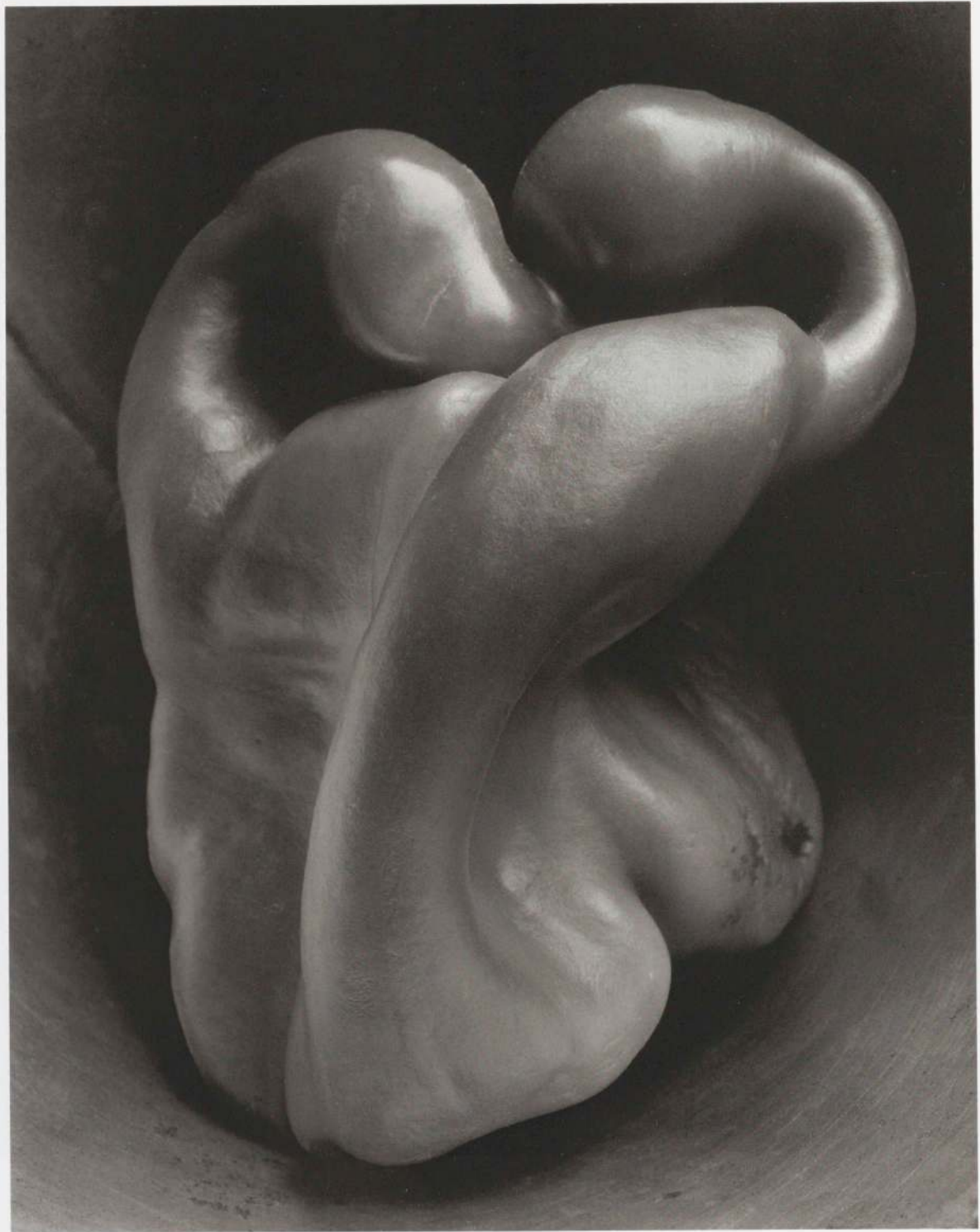


Tina Modotti. *Roses, Mexico*. 1924



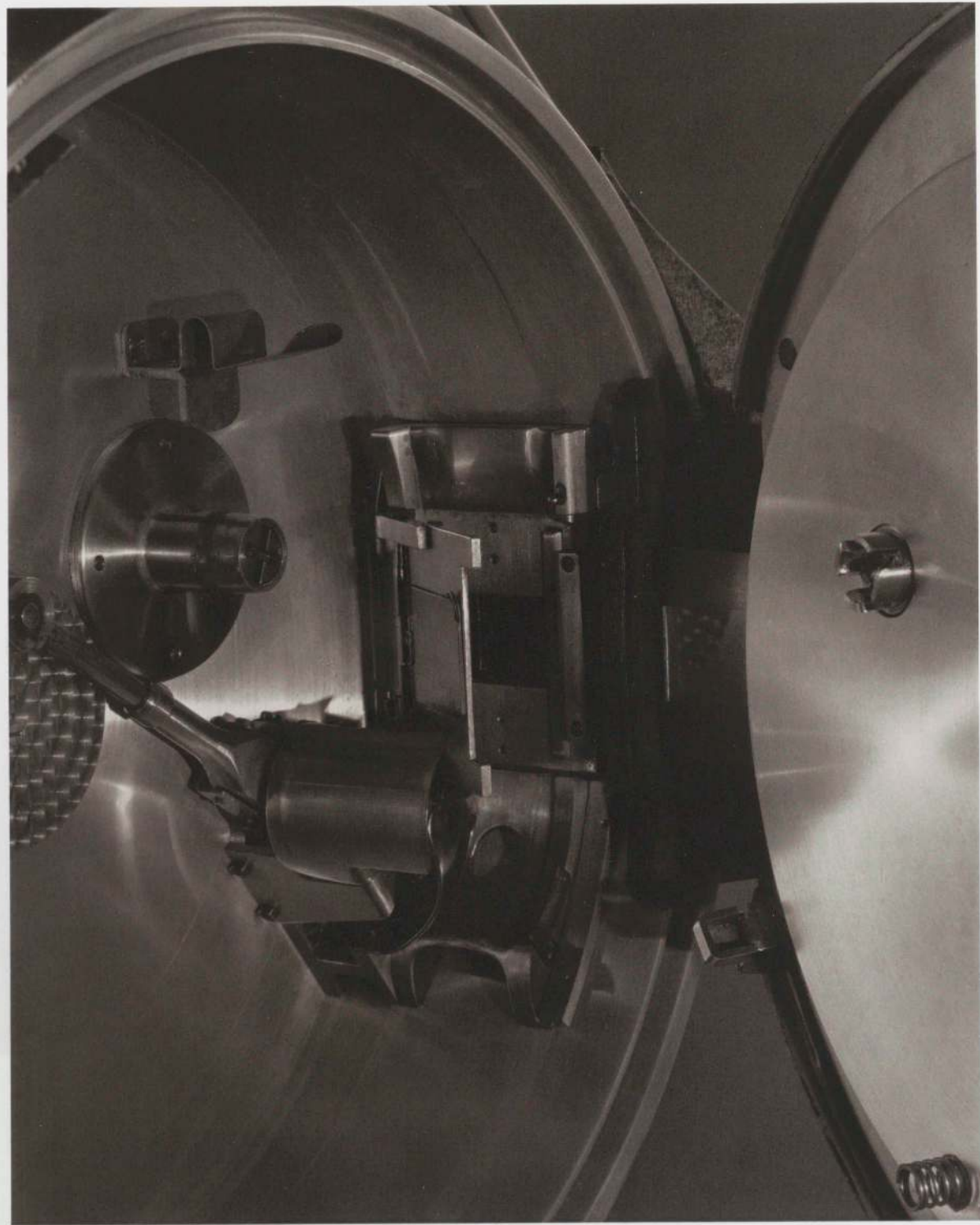


Tina Modotti. *Worker's Hands*. 1926





Imogen Cunningham. *Nude*. 1932





Charles Sheeler. *Cactus and Photographer's Lamp, New York, 1931*





Paul Strand. *Gaston Lachaise*. 1927-28



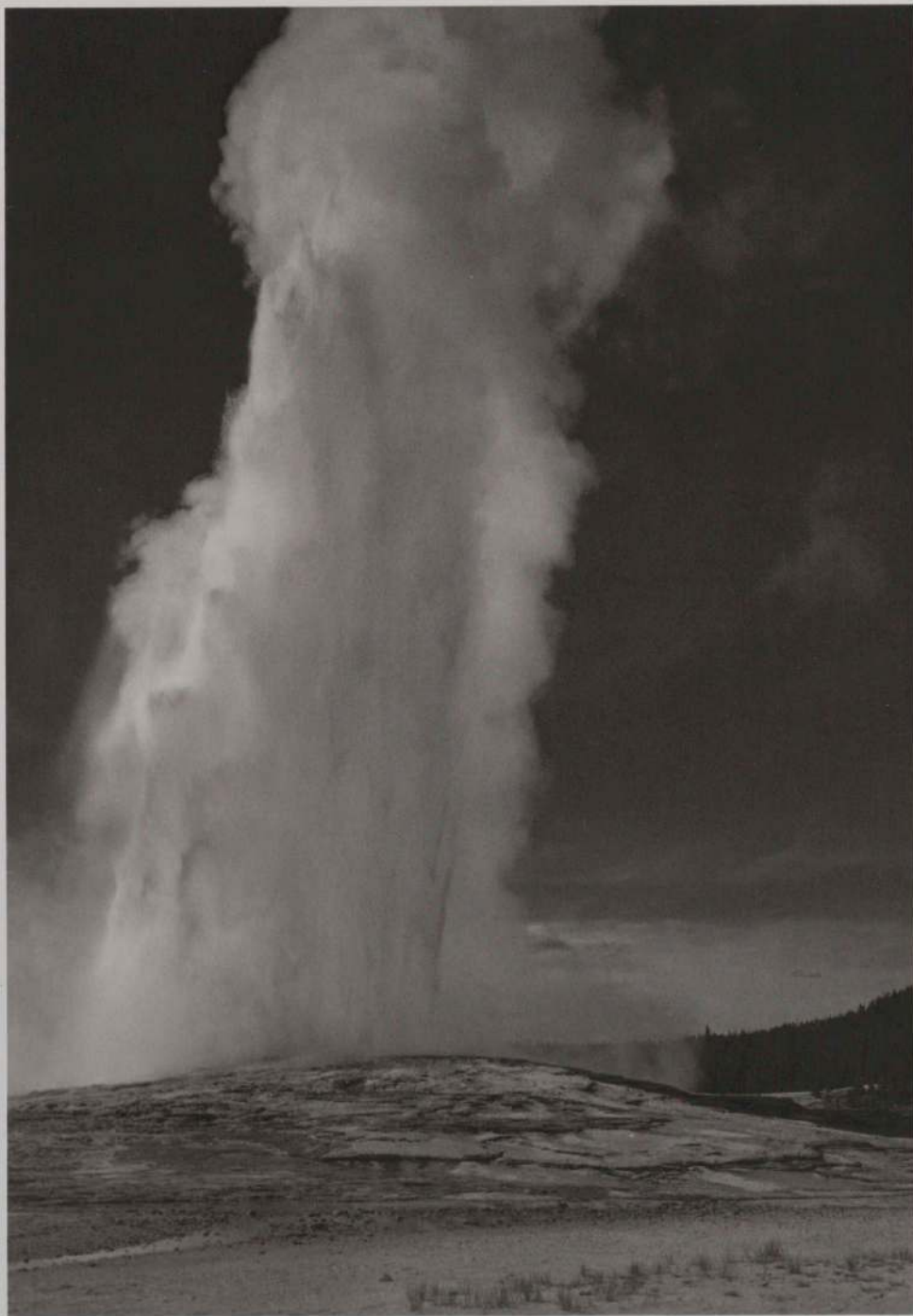


Ansel Adams. *Lake MacDonald, Glacier National Park*. 1942



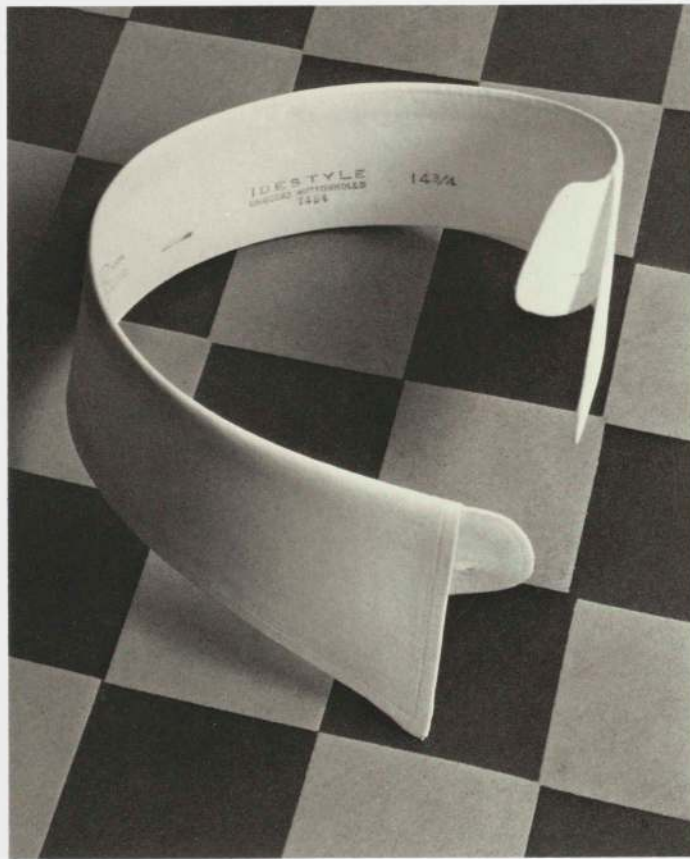


Alfred Stieglitz. *From the Shelton, West*. 1935



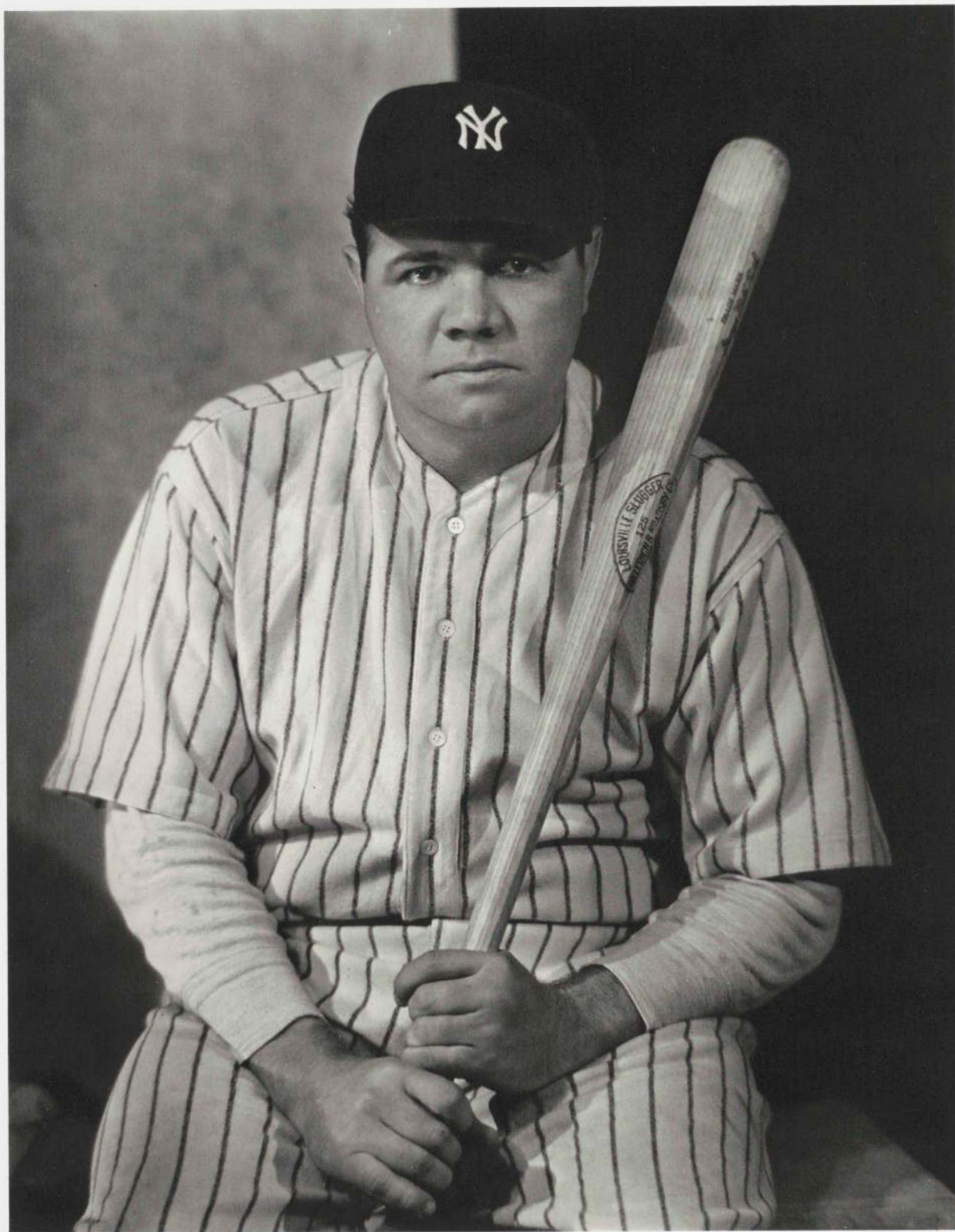


Ansel Adams. *Old Faithful Geyser, Yellowstone National Park*. 1942





Grancel Fitz. *Cellophane*. 1928-29





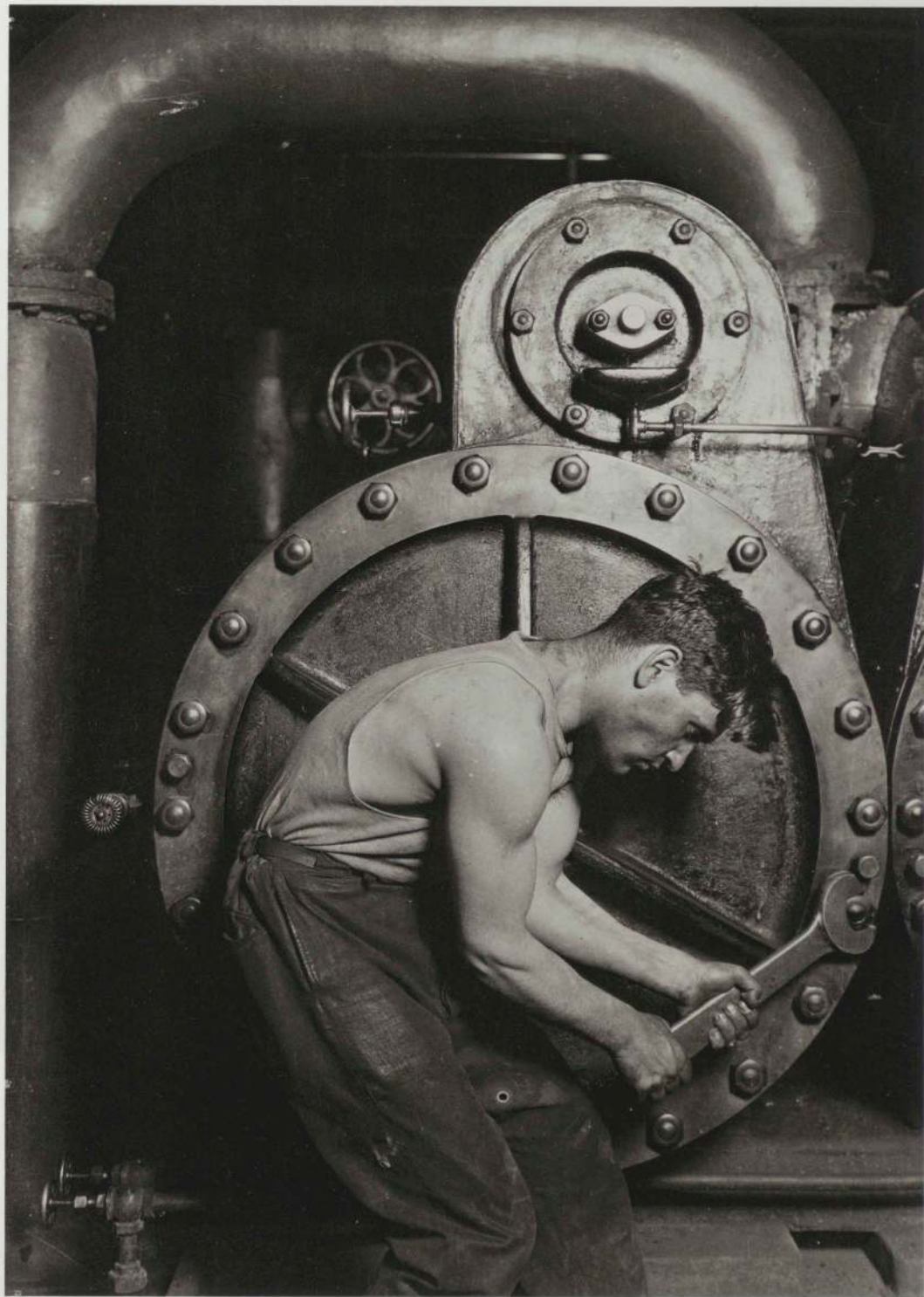
Edward Steichen. *Gloria Swanson*. 1924





Photographer Unknown. *Film Still for "The Common Law."* 1931





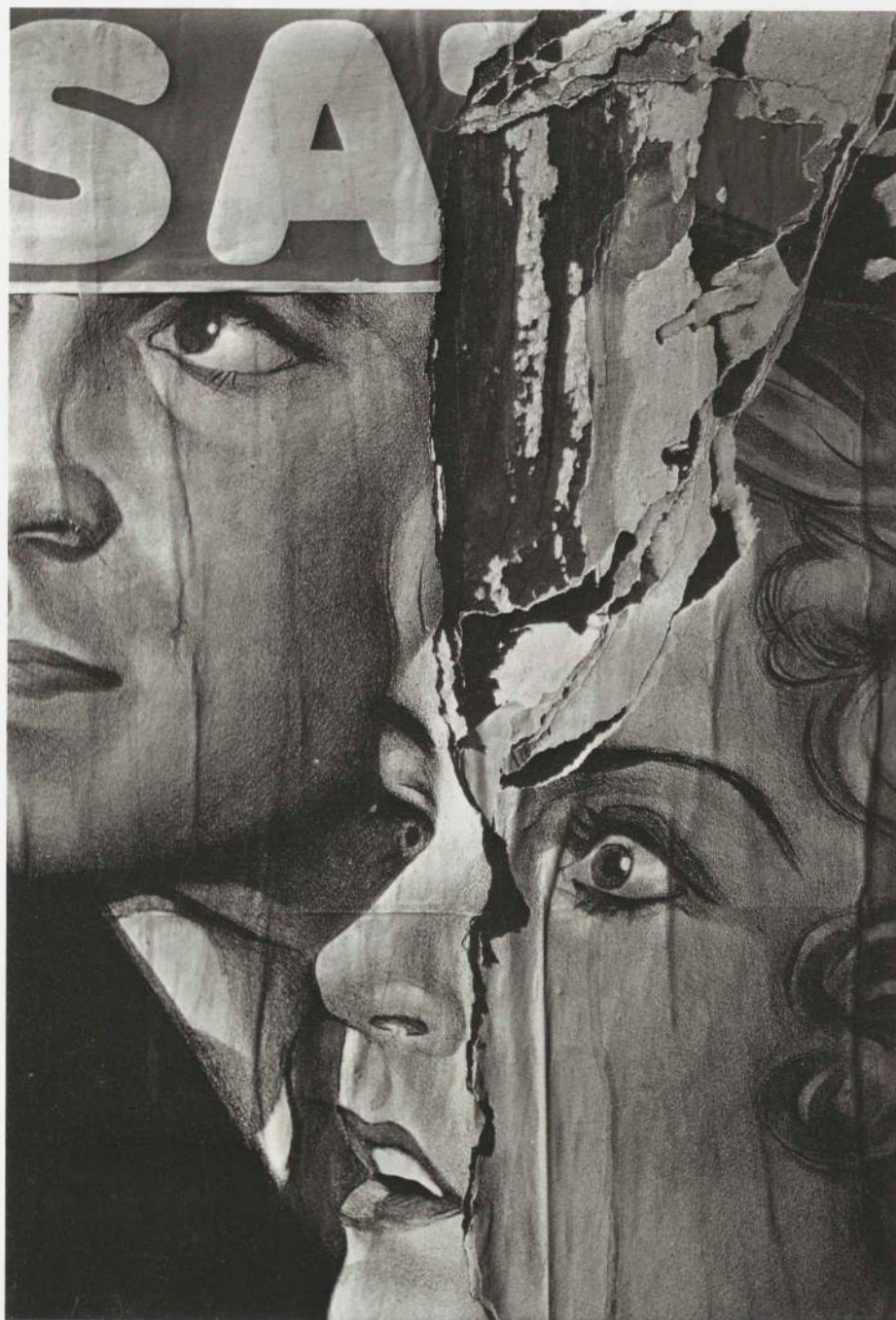
Lewis W. Hine. *Steamfitter*. 1920





James Bartlett Rich. *Stopping Off for Lunch, Route 143, The Ontelaunee Creek, Near Kempton, Berks County, Pennsylvania.* 1931





Walker Evans. *Torn Movie Poster*. 1930





Walker Evans. *Brooklyn Bridge*. 1929





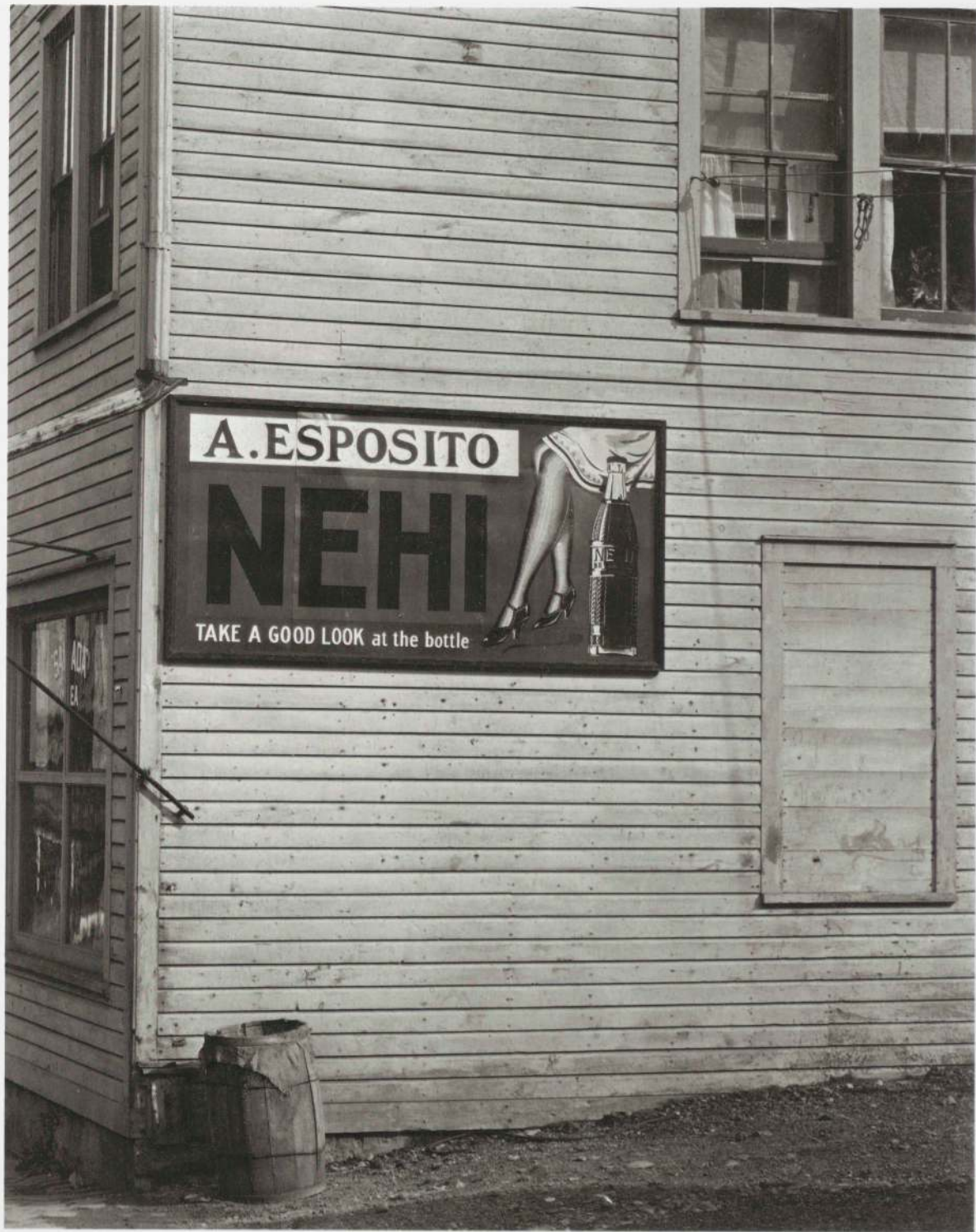
Walker Evans. *City Lunch Counter*. 1929





Ralph Steiner. *American Rural Baroque*. 1930



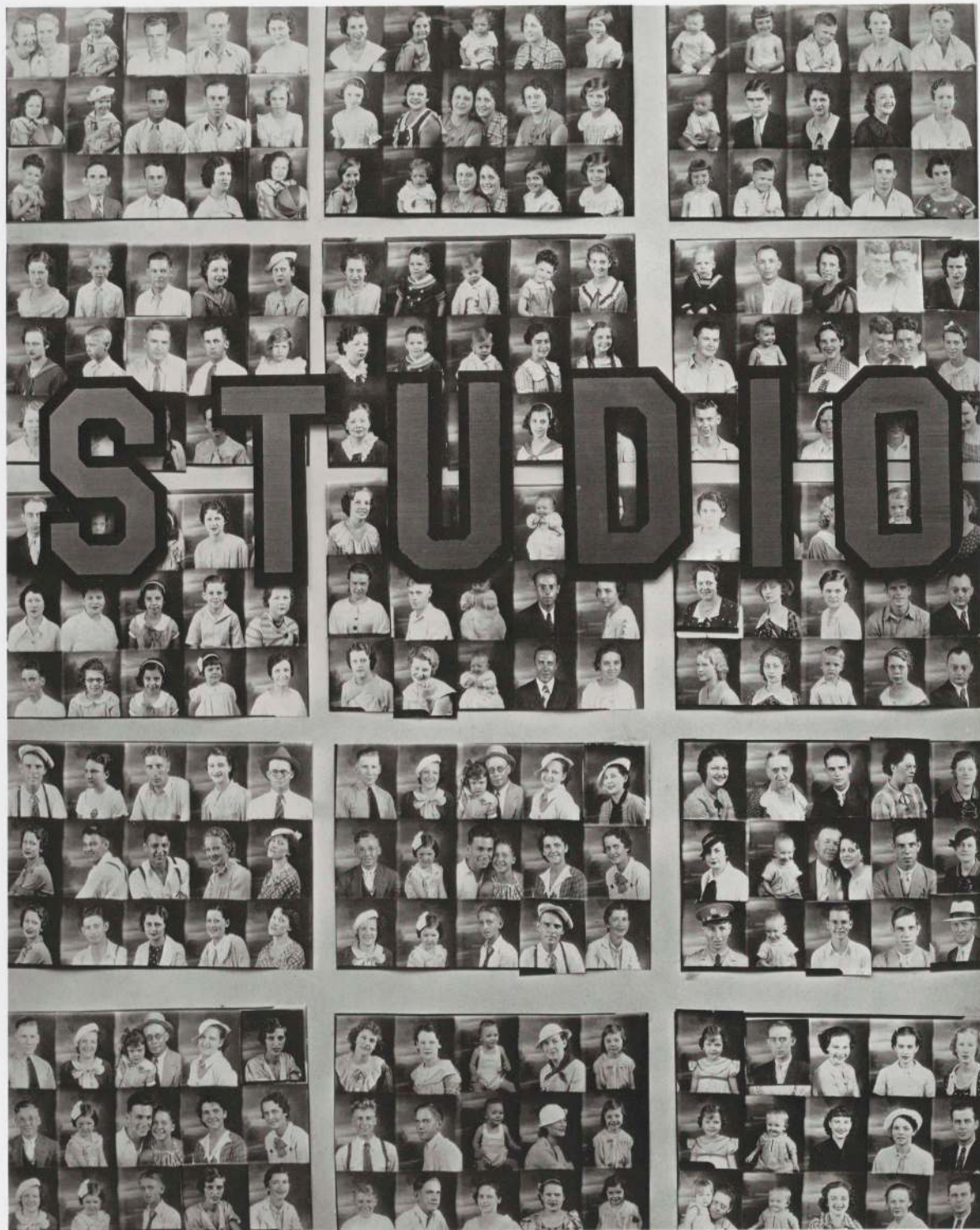


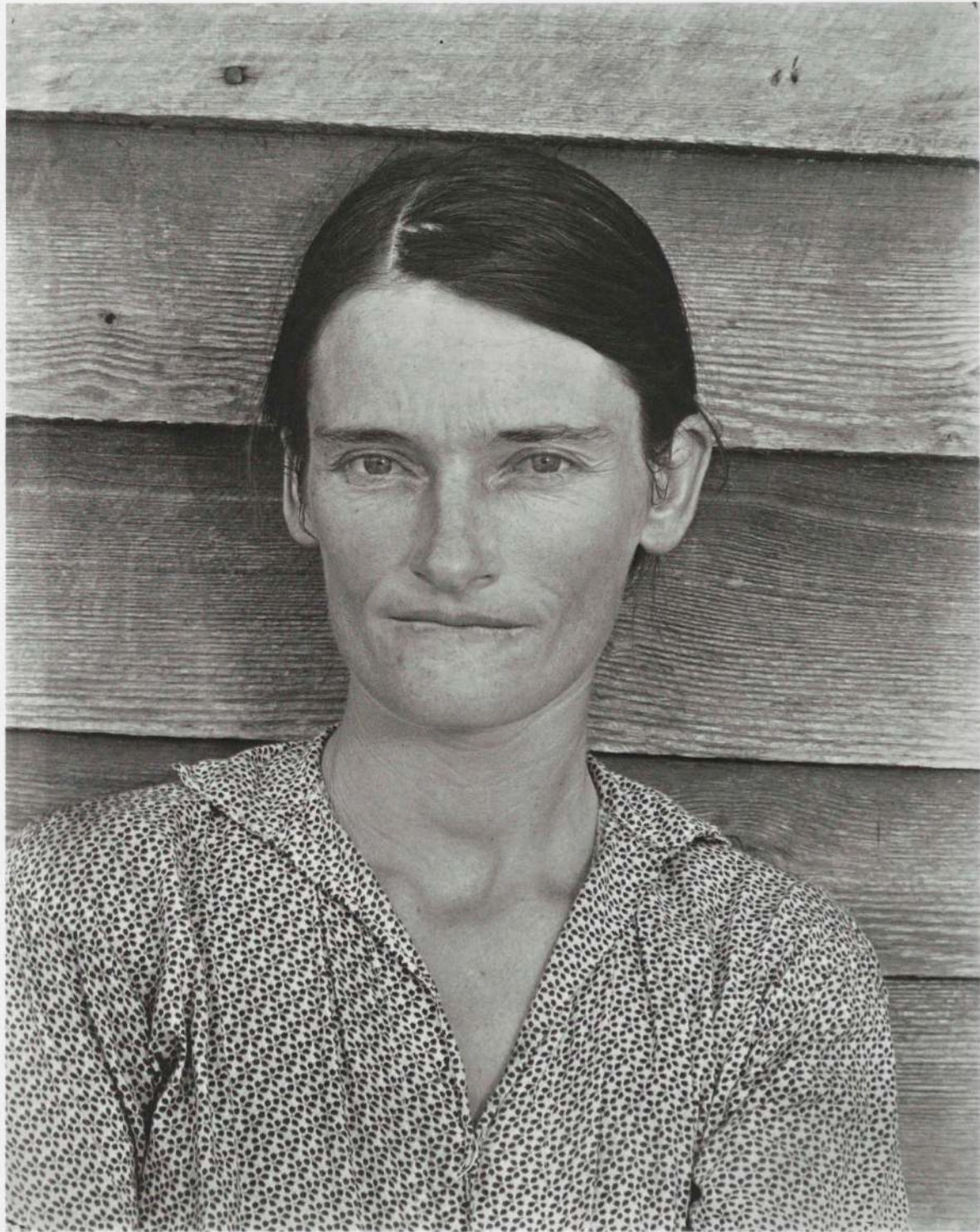
Ralph Steiner. *Sign, Saratoga Springs*. 1929



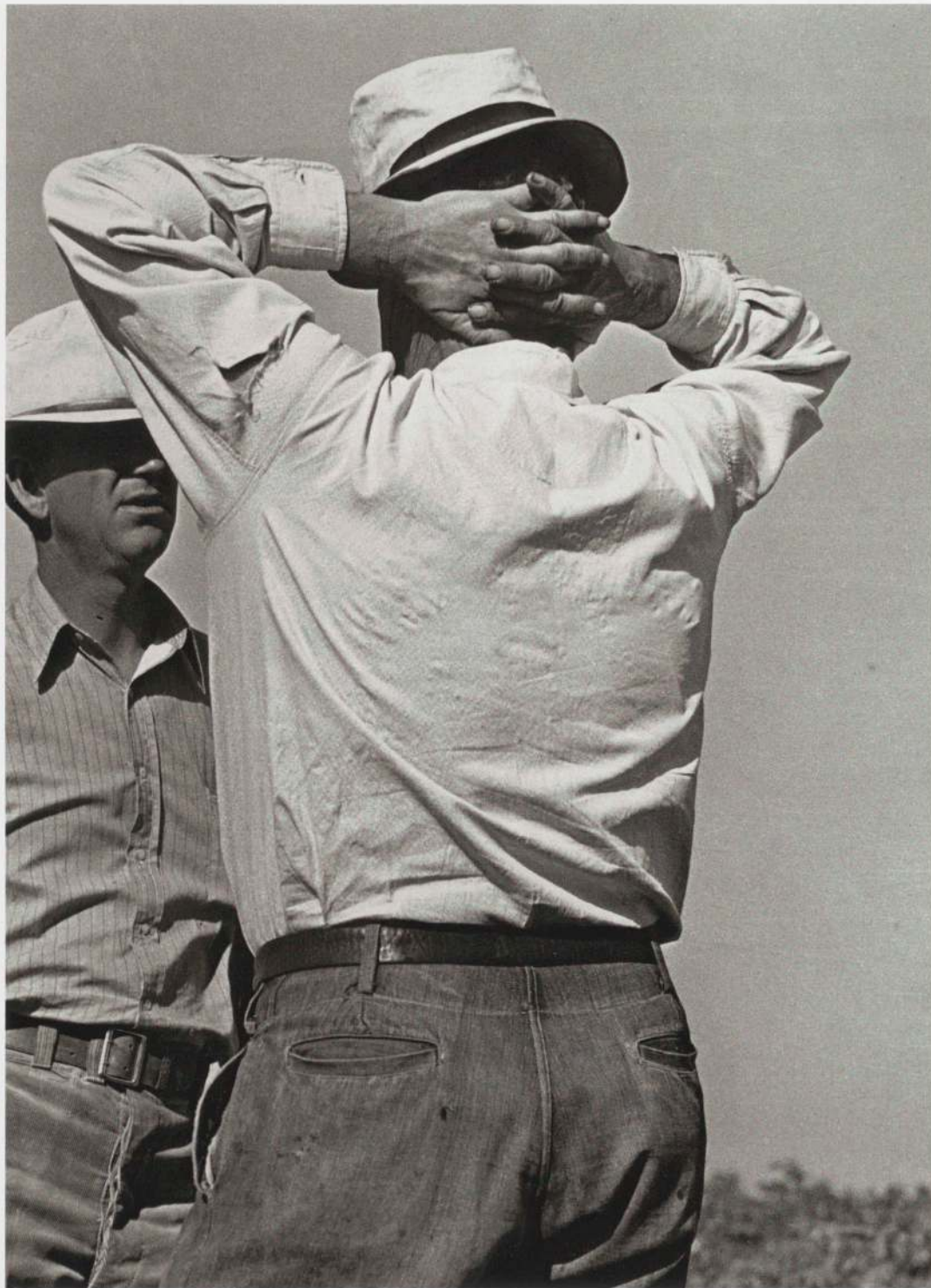


Berenice Abbott. *Zito's Bakery, Bleecker Street, New York. 1937*



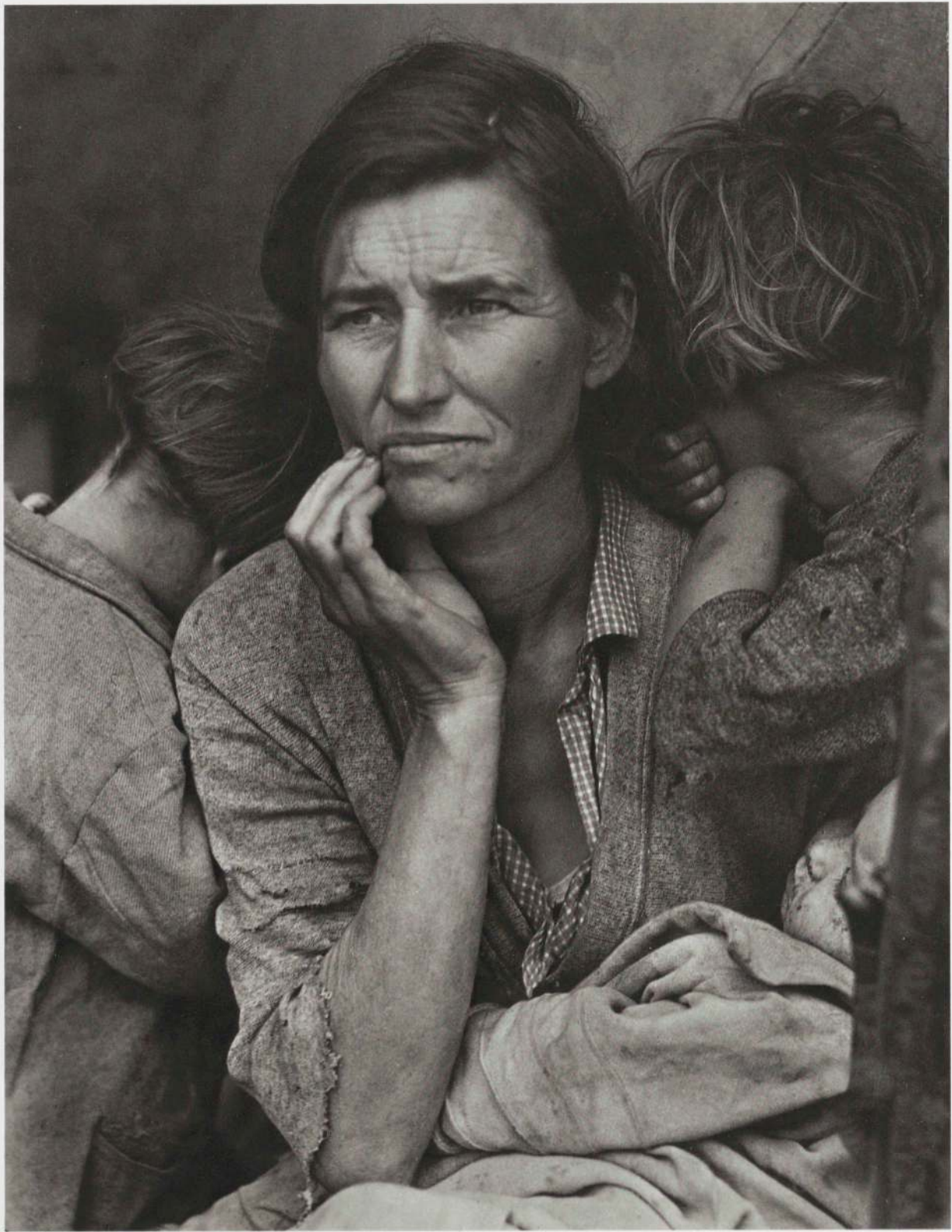


Walker Evans. *Alabama Cotton Tenant Farmer Wife*. 1936



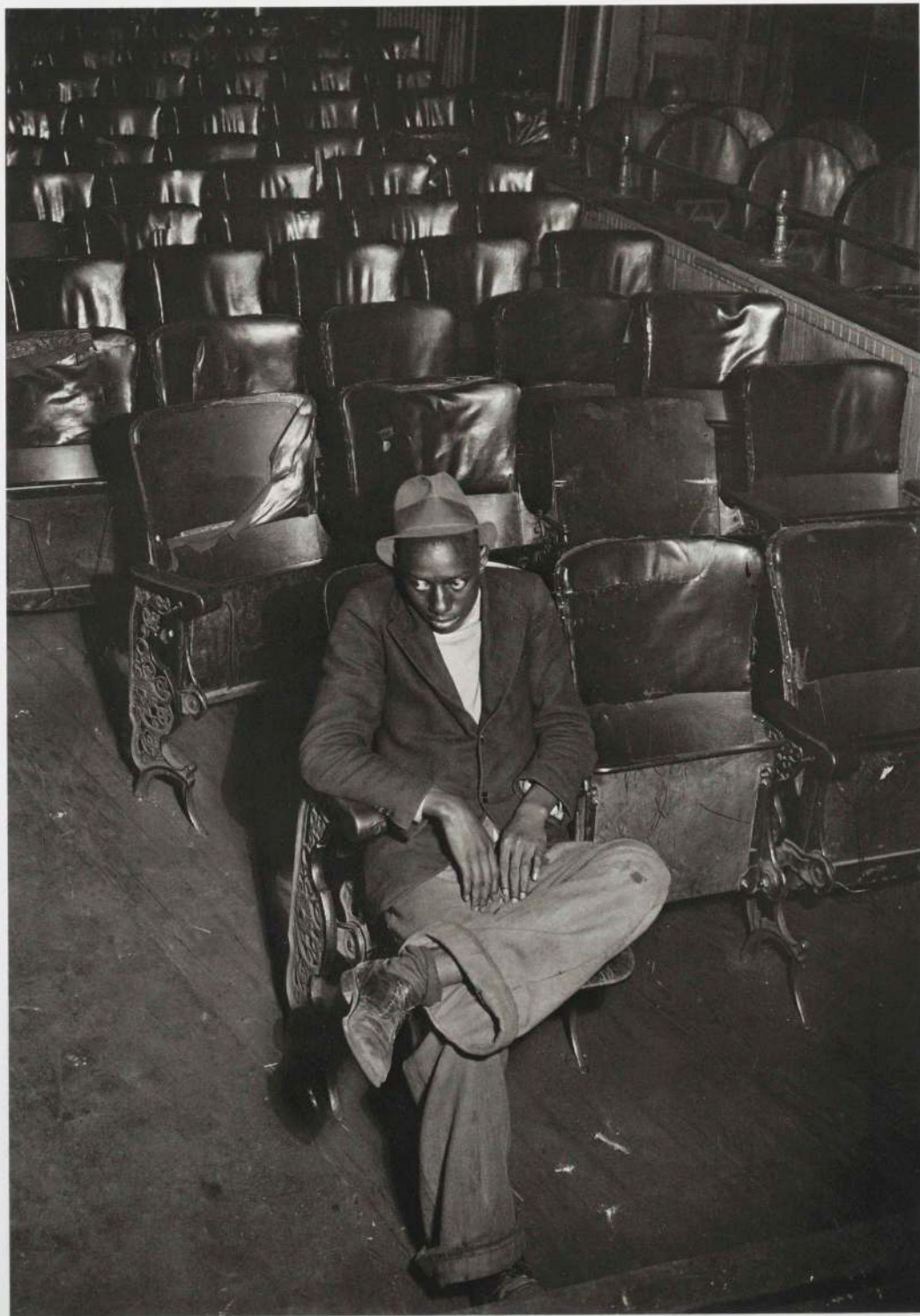


Dorothea Lange. *The Road West, New Mexico*. 1938



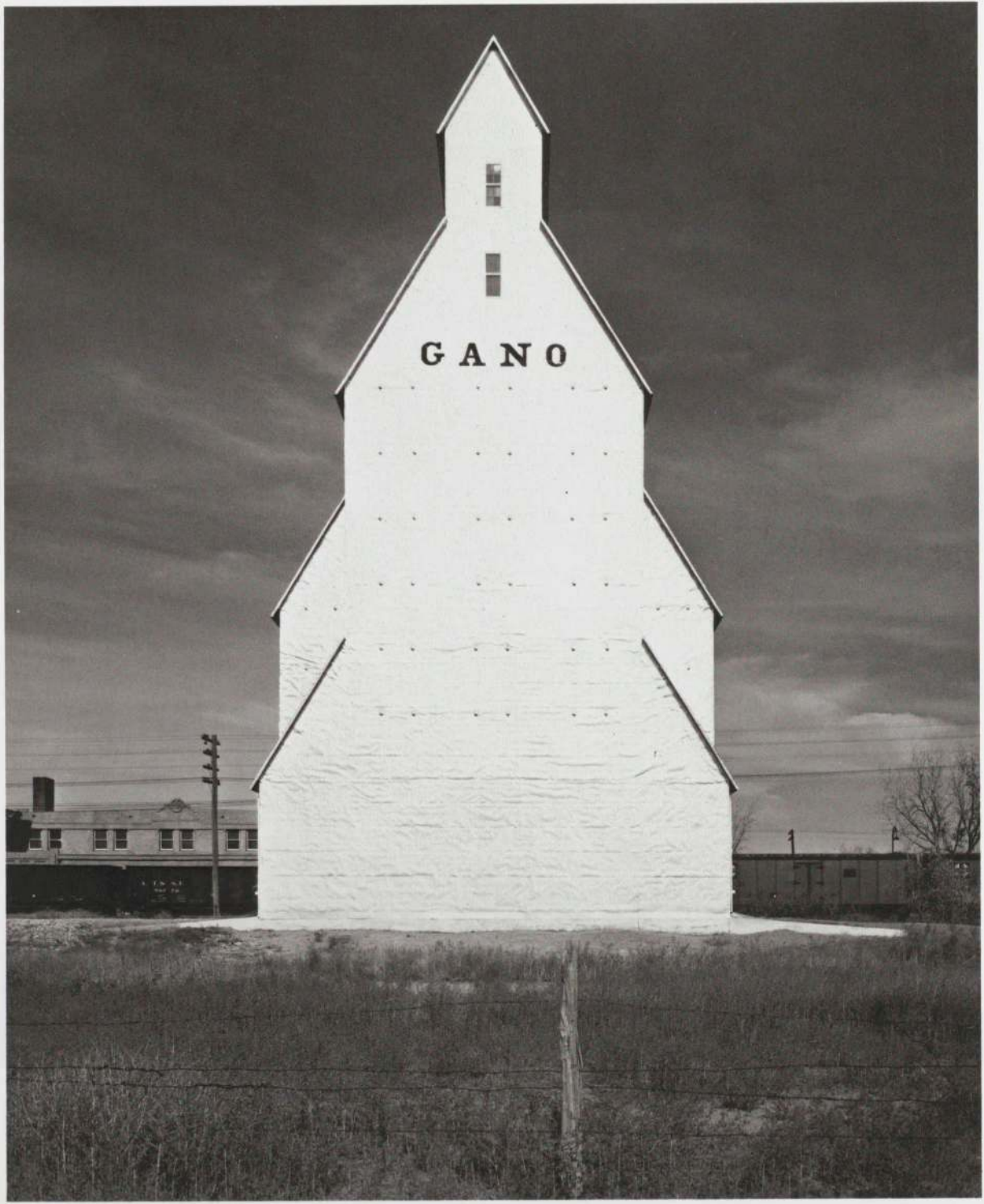


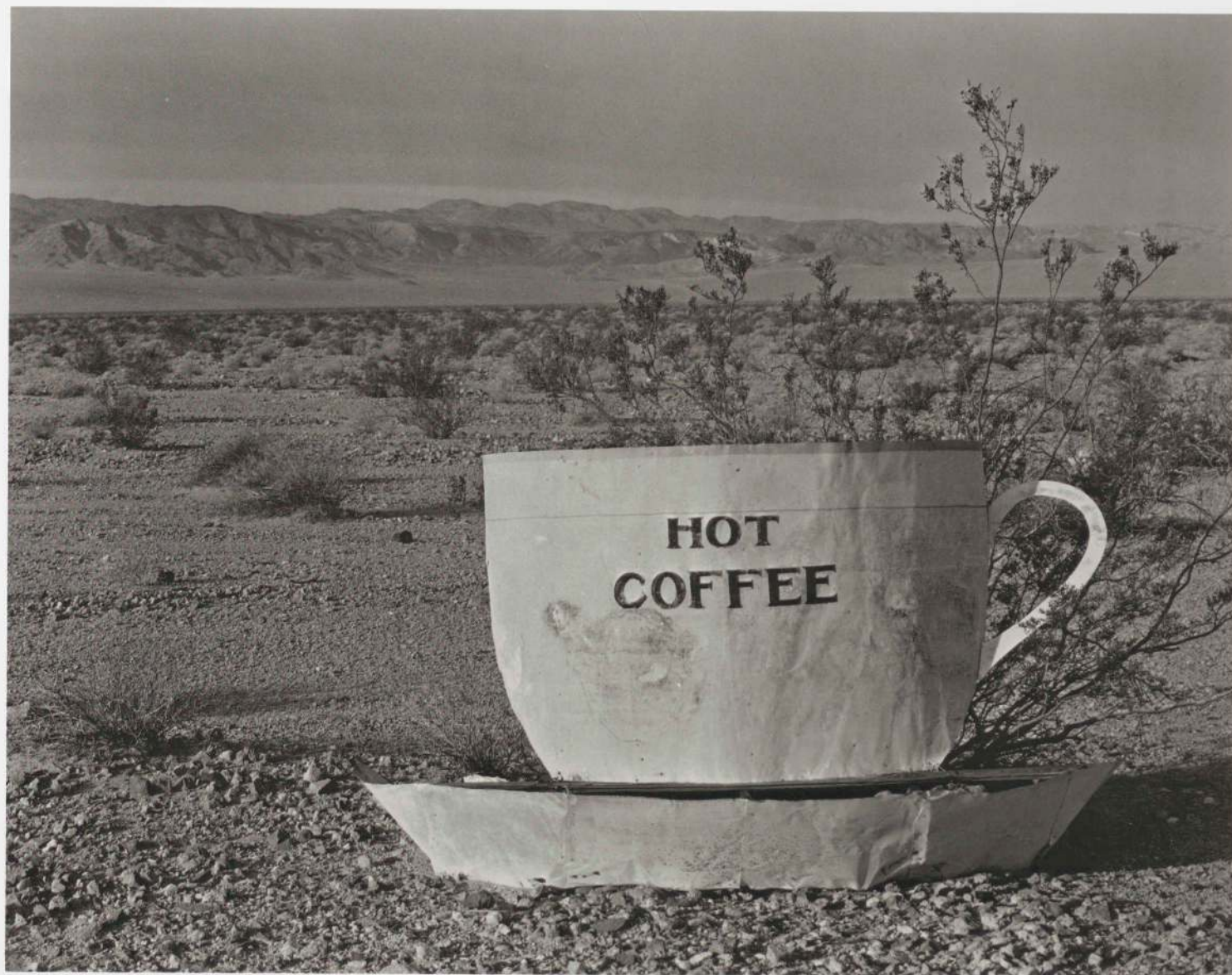
Margaret Bourke-White. *At the Time of the Louisville Flood*. 1937



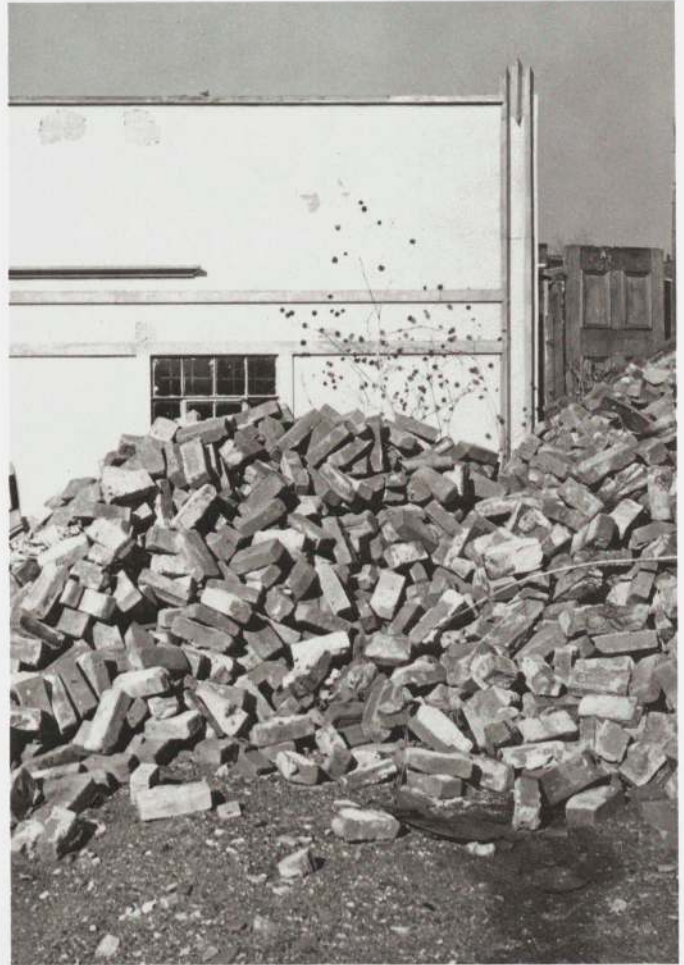


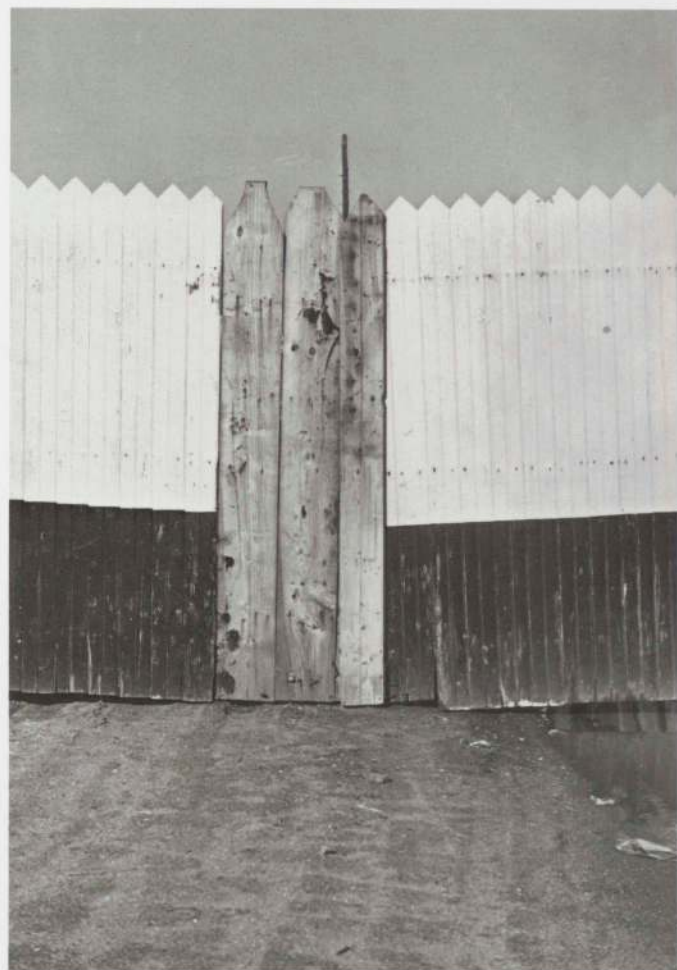
Russell Lee. *Lumberjacks — Saturday Night, Minnesota. 1937*





Edward Weston. *Hot Coffee, Mojave Desert*. 1937









Helen Levitt. *New York*. 1939





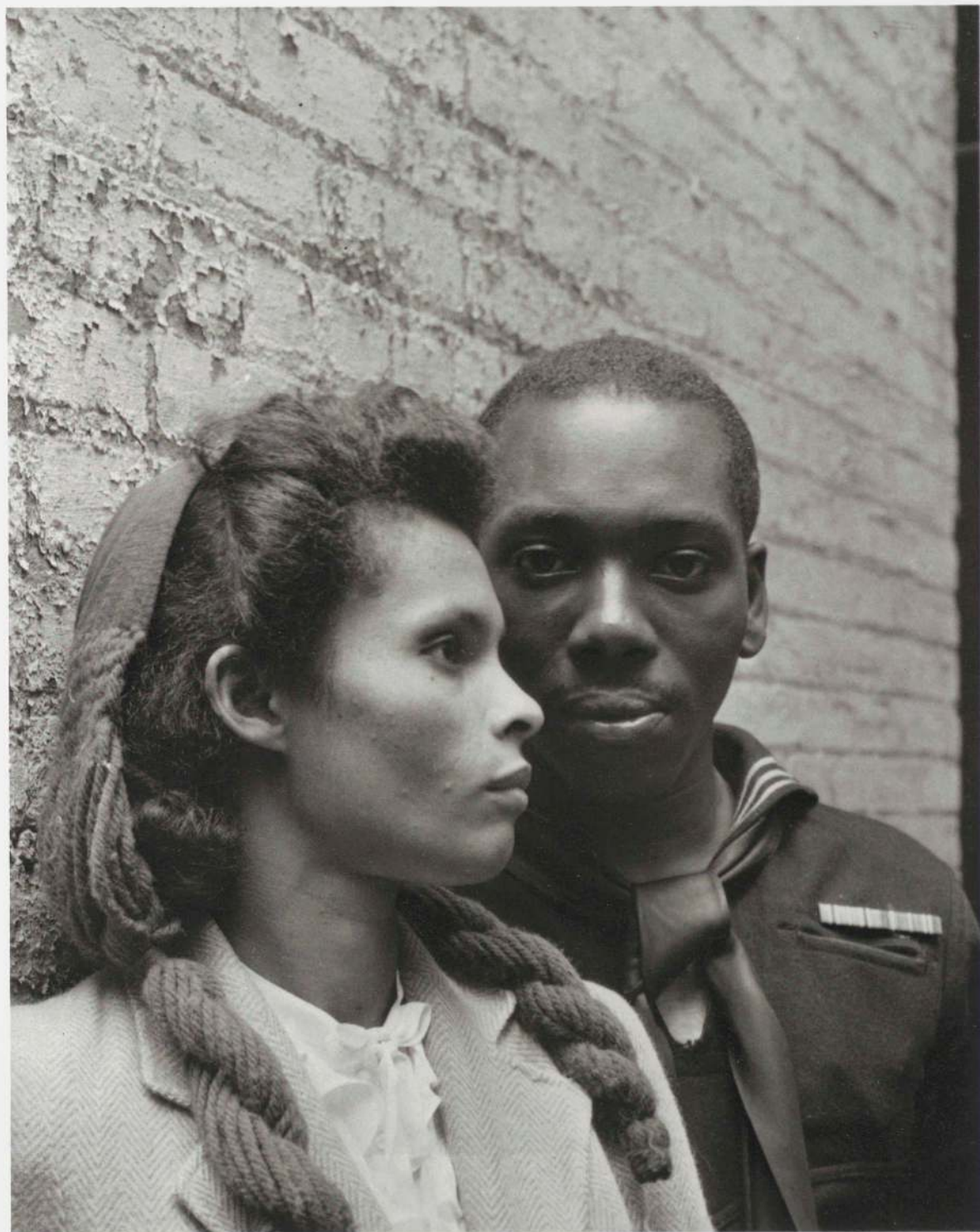
Helen Levitt. *New York*. 1939





Lisette Model. *Coney Island*. 1941





Arnold Newman. *Jacob and Gwen Lawrence*. 1944





Harold Edgerton with Kenneth Germeshausen. *Dangerous Weapon*. 1936





Weegee (Arthur Fellig). *Harry Maxwell Shot in Car*. 1936





U.S. Navy. *Explosion Following Hit on the USS Franklin by Japanese Dive Bomber.* March 19, 1945



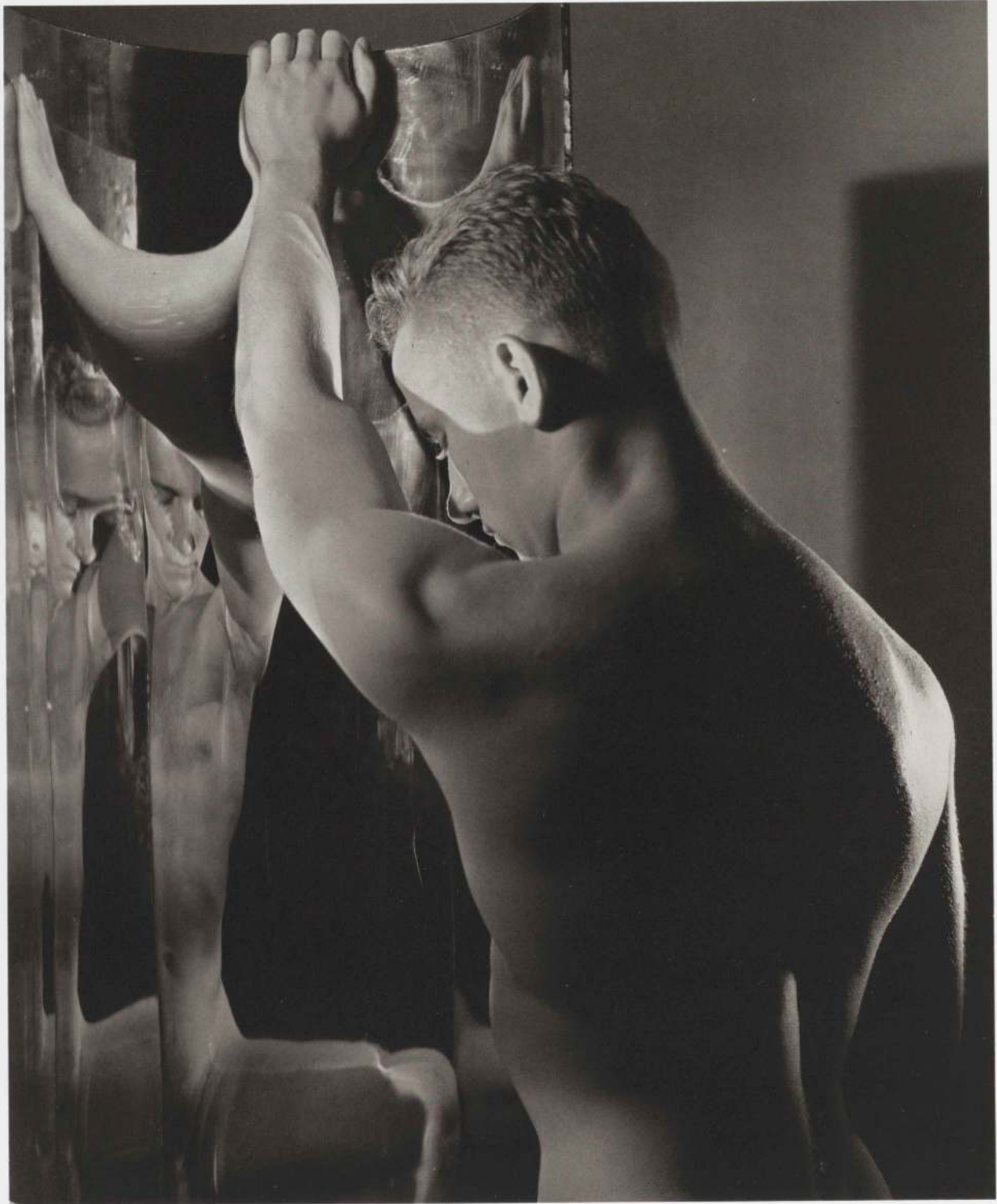


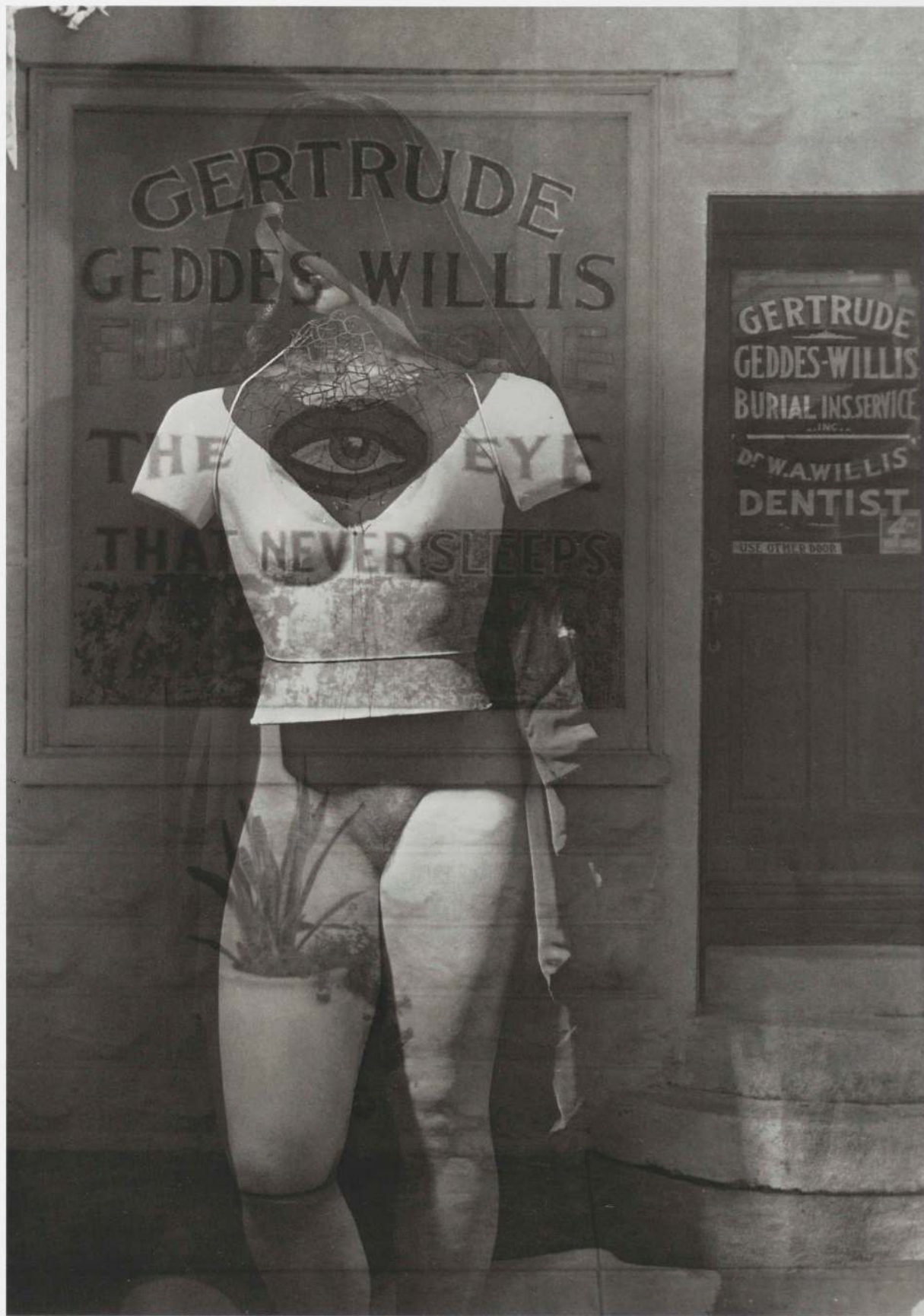
U.S. Army Signal Corps. *Russian Slave Laborer Points Out Former Nazi Guard Who Brutally Beat Prisoners.* April 14, 1945





Harry Callahan. *Chicago*. c. 1950



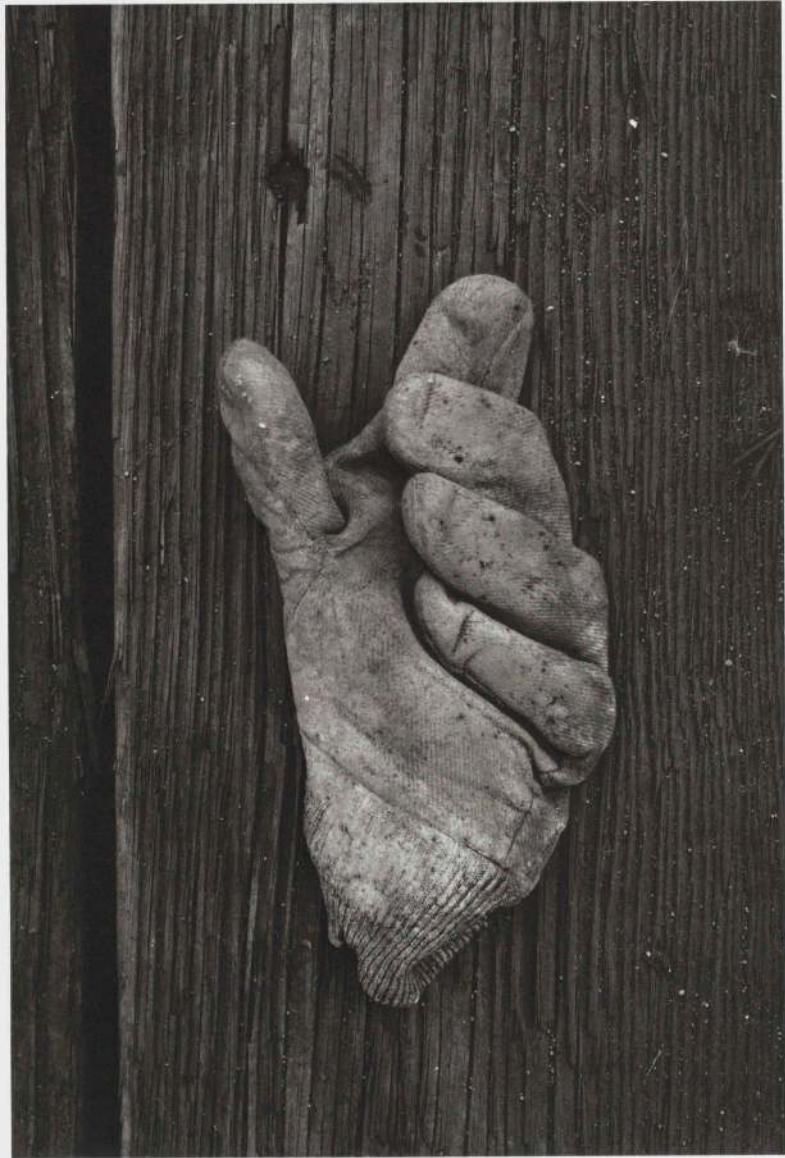


Clarence John Laughlin. *The Eye That Never Sleeps*. 1946





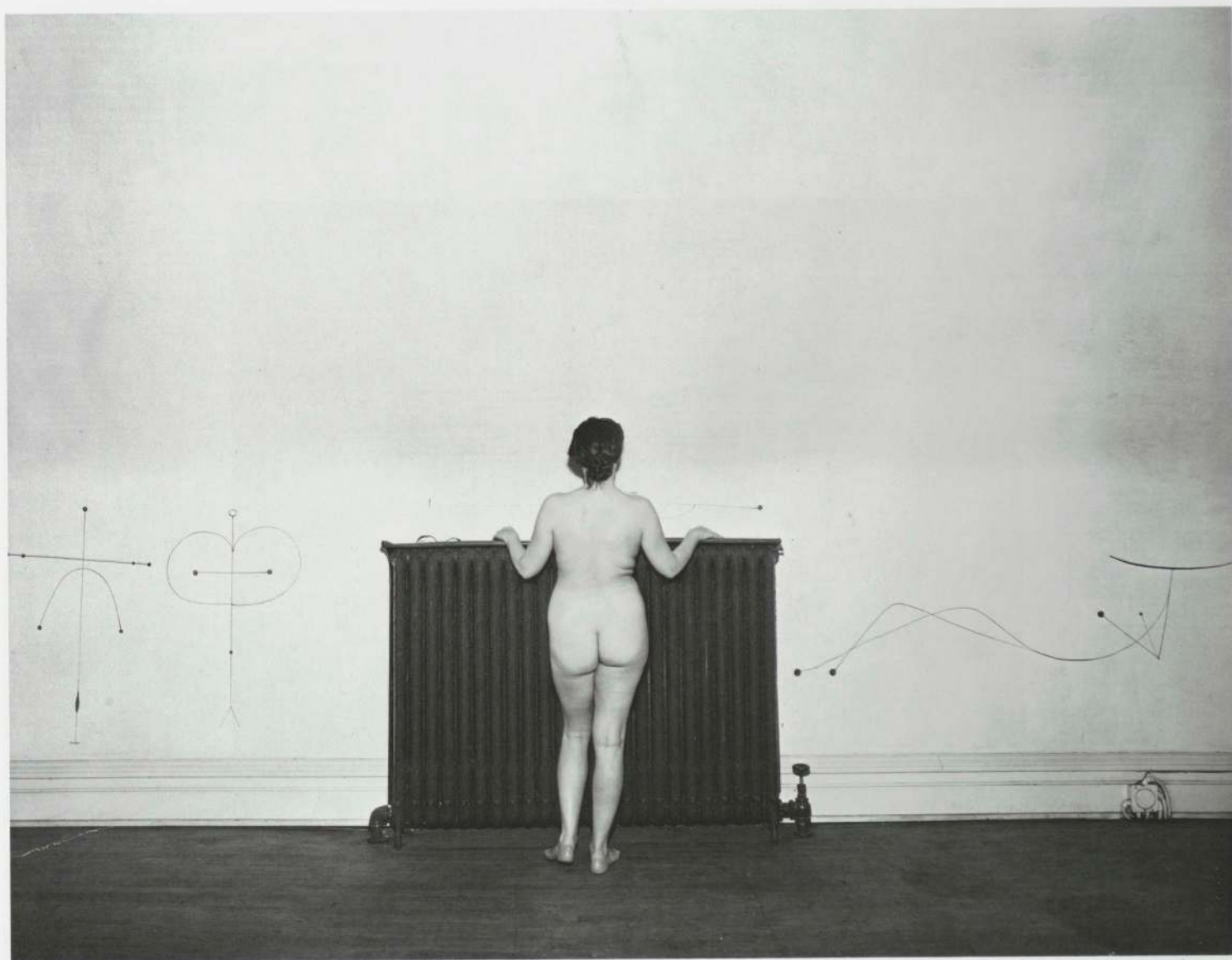
Frederick Sommer. *Max Ernst*. 1946





Clarence John Laughlin. *The Insect-Headed Tombstone*. 1953



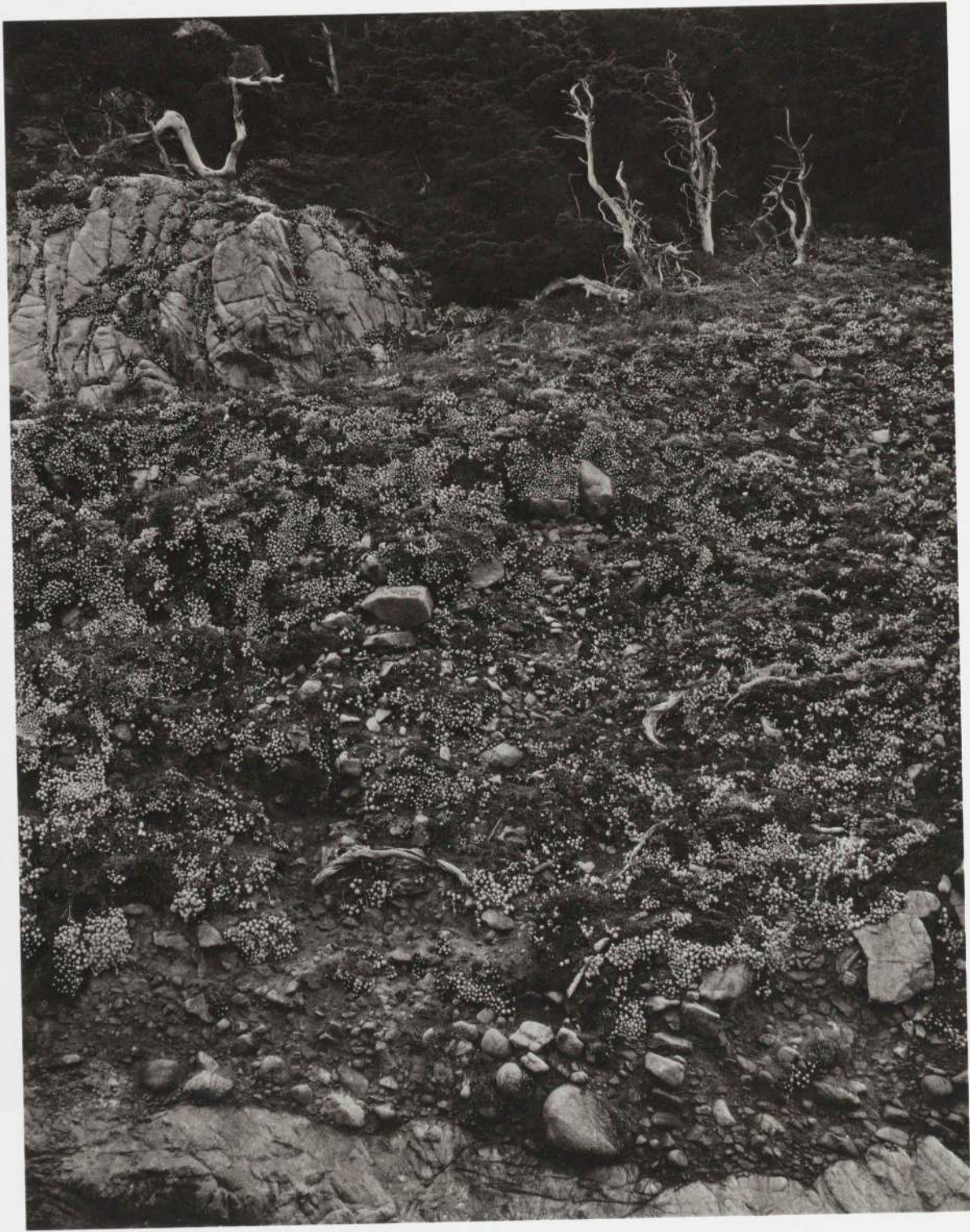


Harry Callahan. *Eleanor*, Chicago. 1949





Harry Callahan. *Collages*. c. 1956



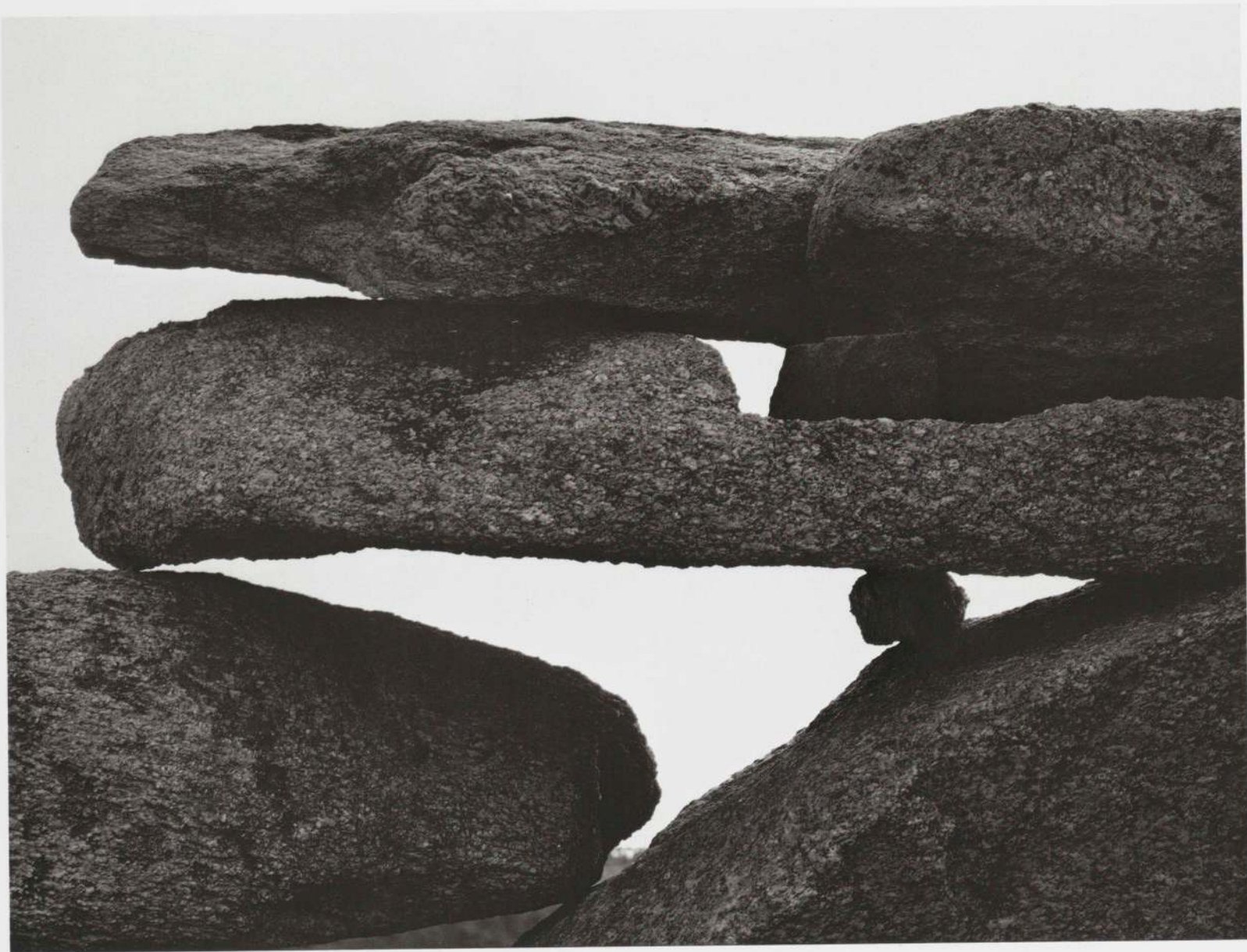


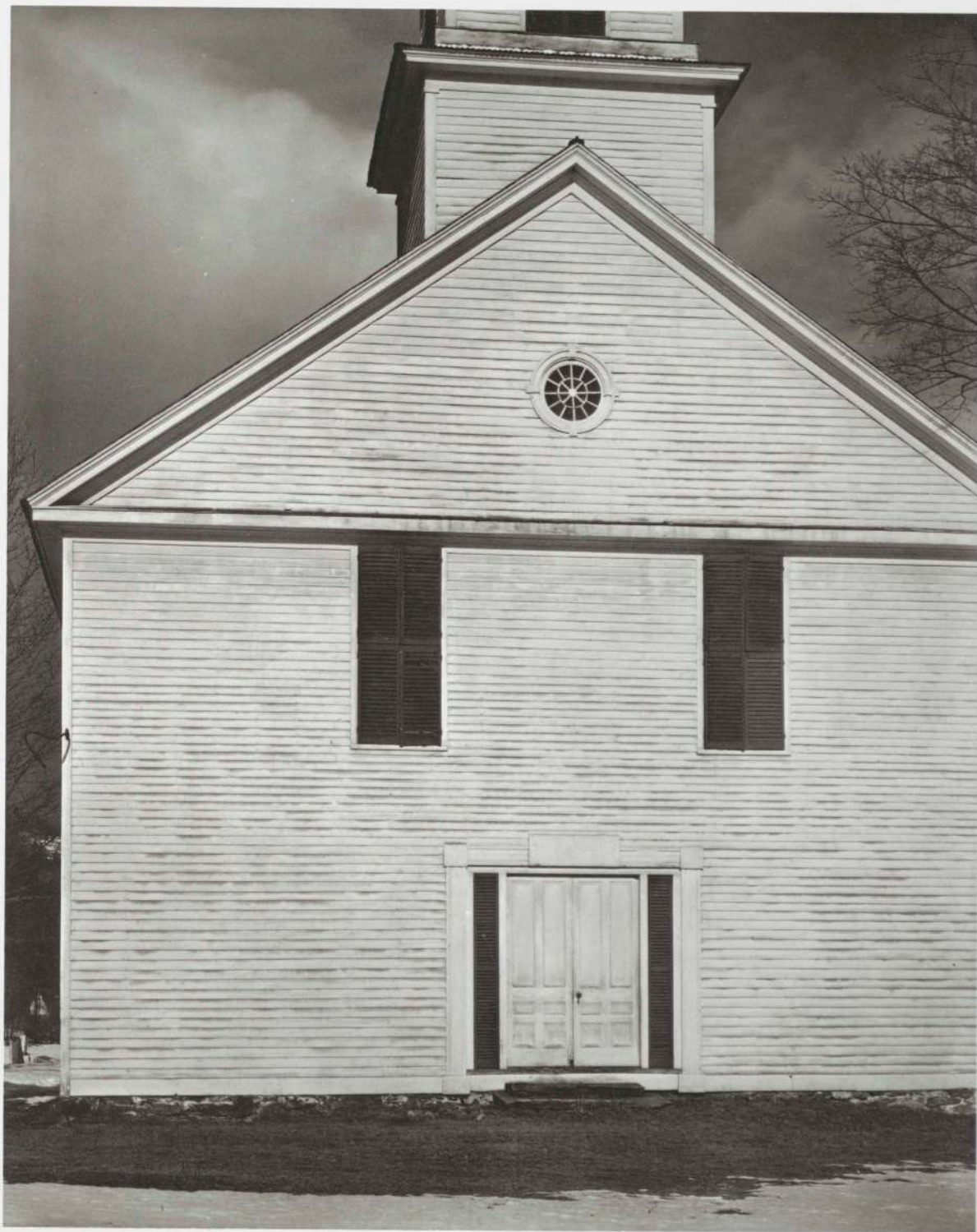
Minor White. *Pacific*. 1947



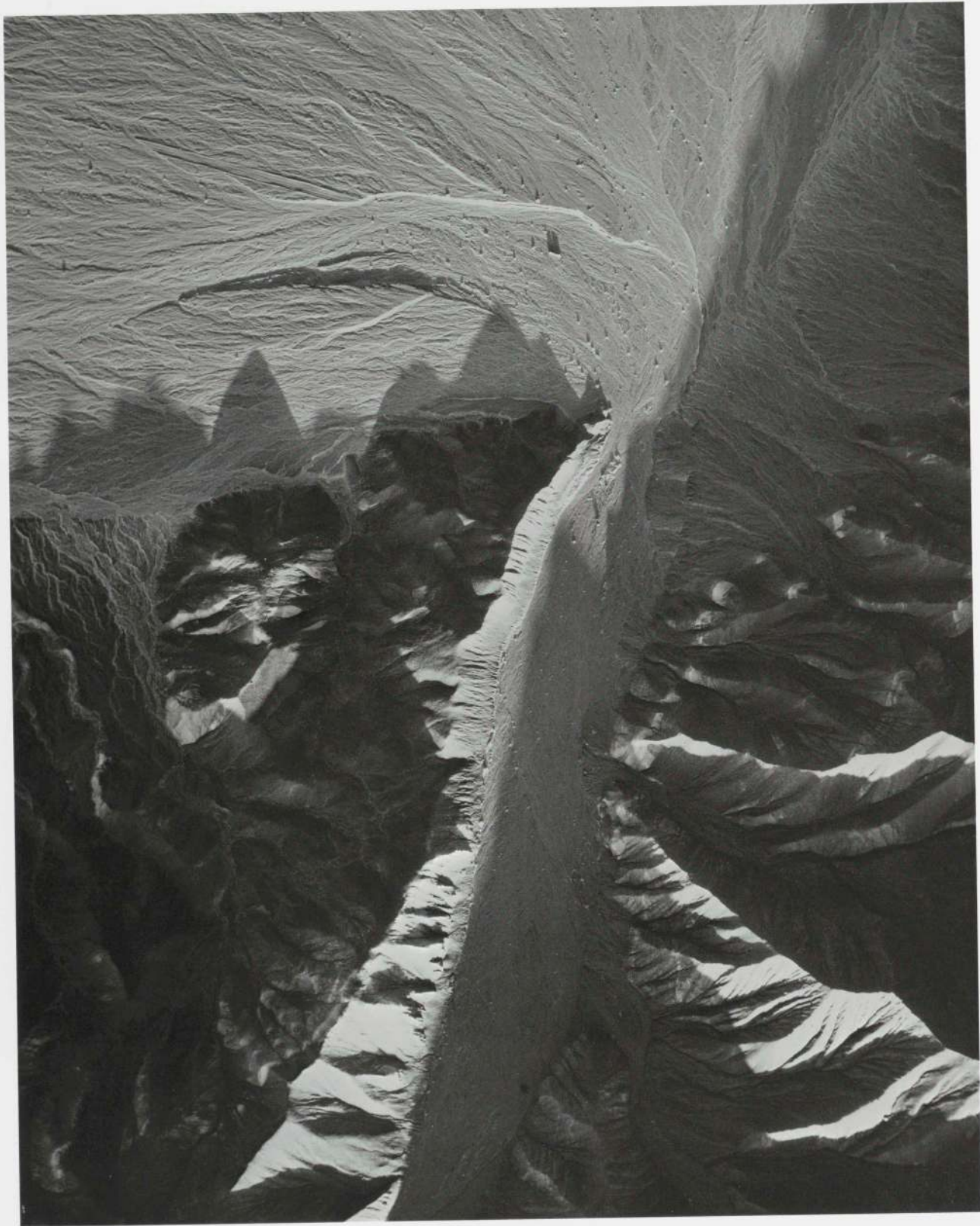


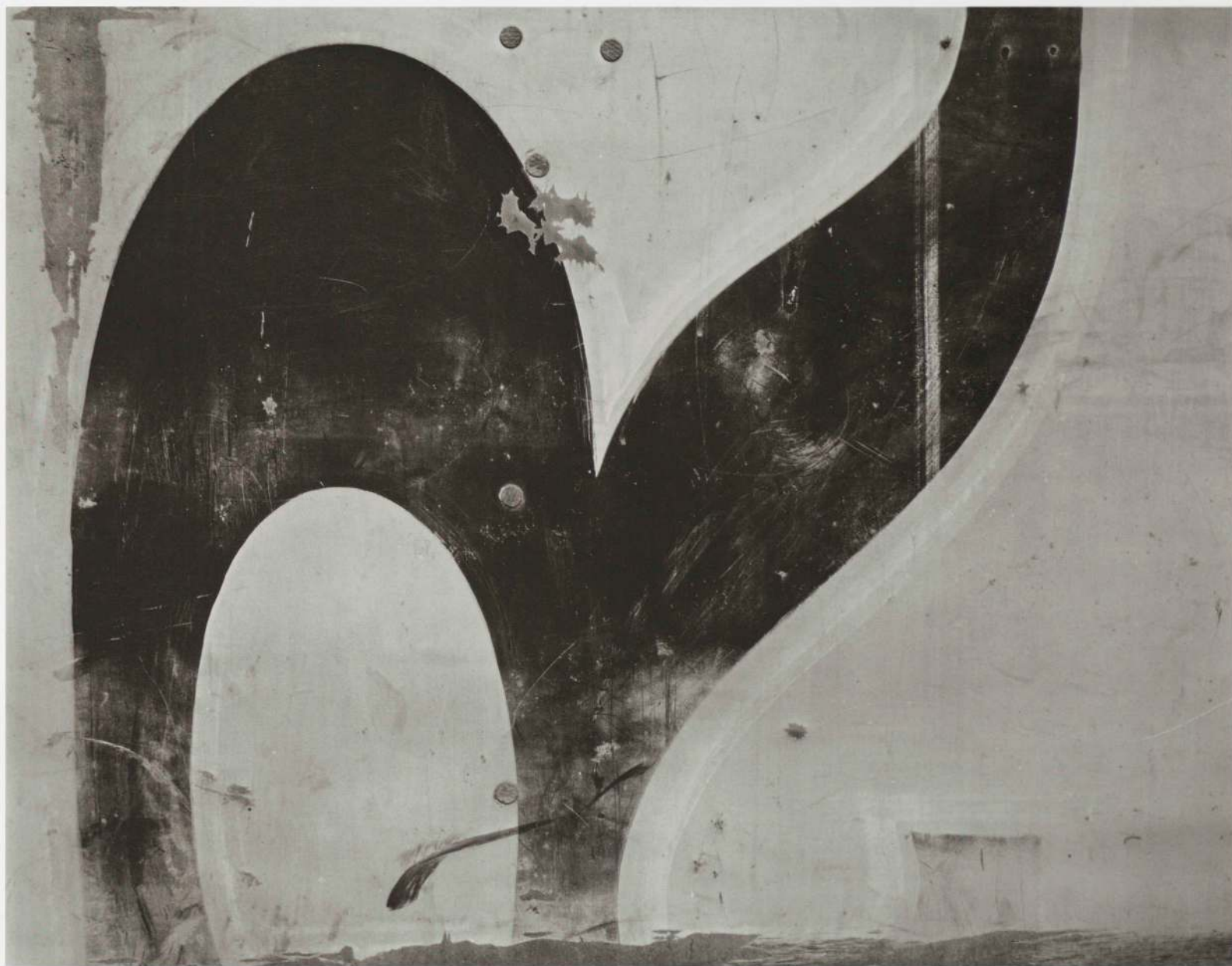
Eliot Porter. *Trees and Pond, Near Sherborn, Massachusetts.* 1957





Paul Strand. *Church*. 1944



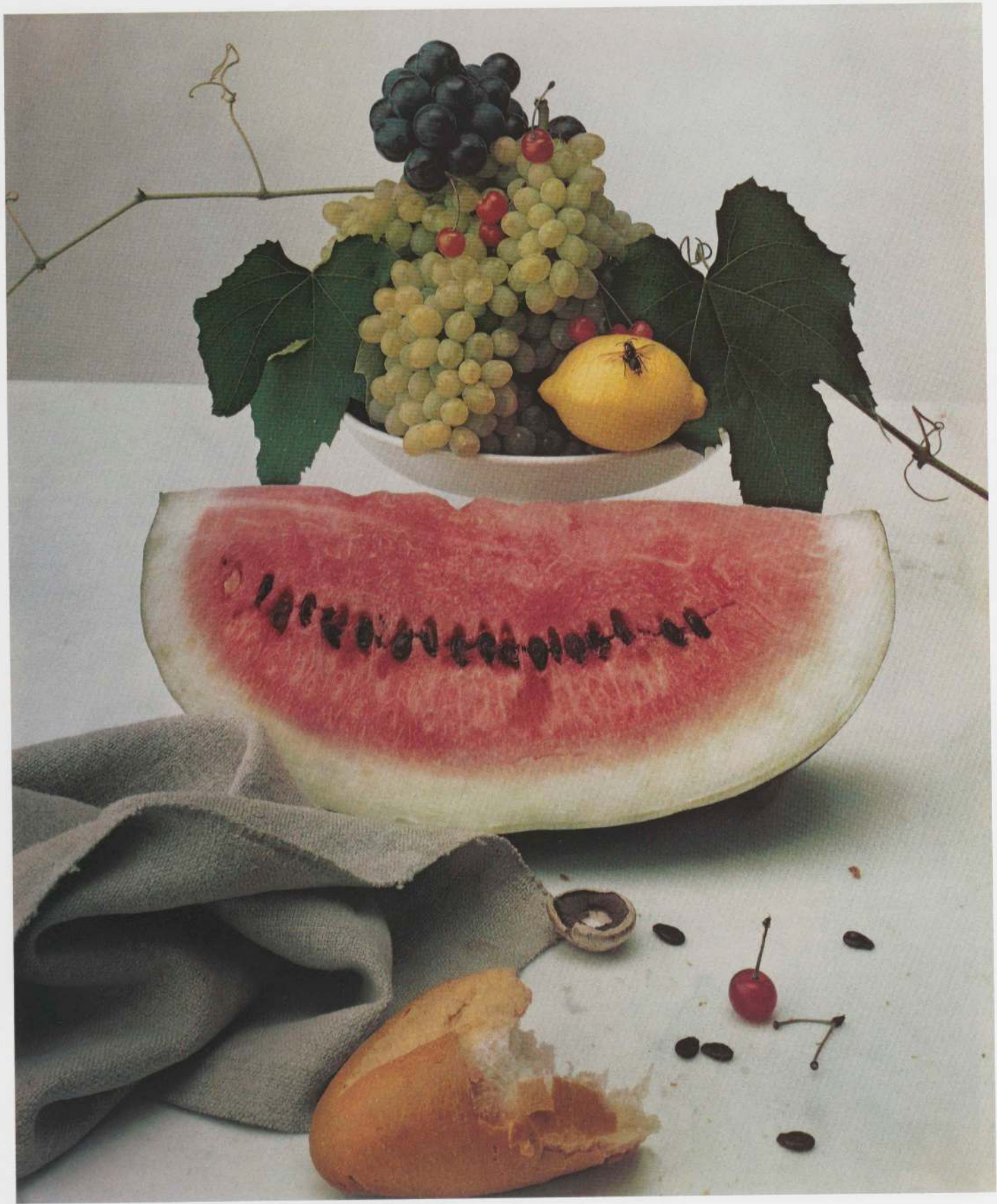


Aaron Siskind. *Chicago*. 1949



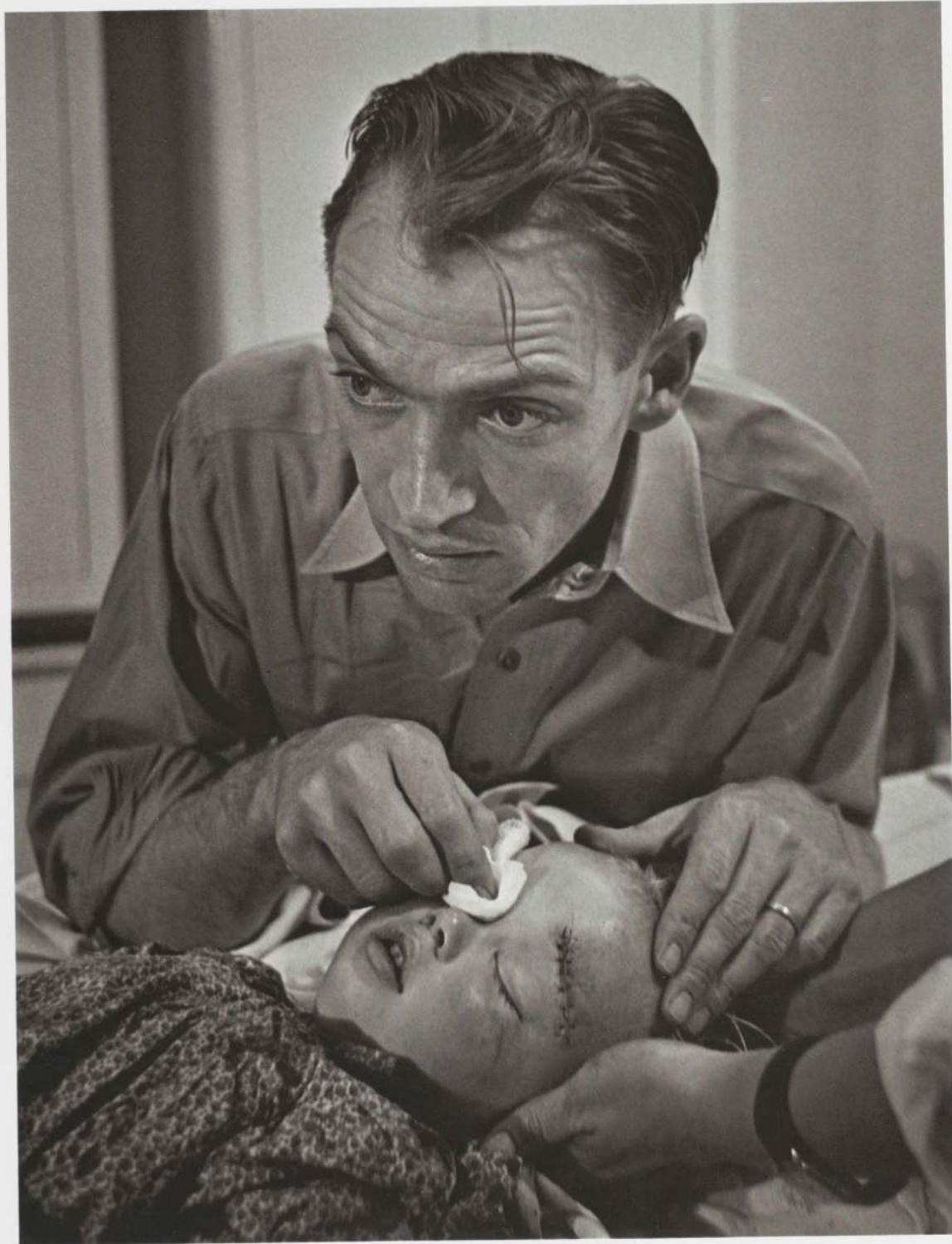


Irving Penn. *George Jean Nathan and H. L. Mencken*. 1947





Irving Penn. *Régine* (Balenciaga Suit). 1950





Charles Harbutt. *Blind Boy*. 1961





Gordon Parks. *Harlem Gang Wars*. 1948





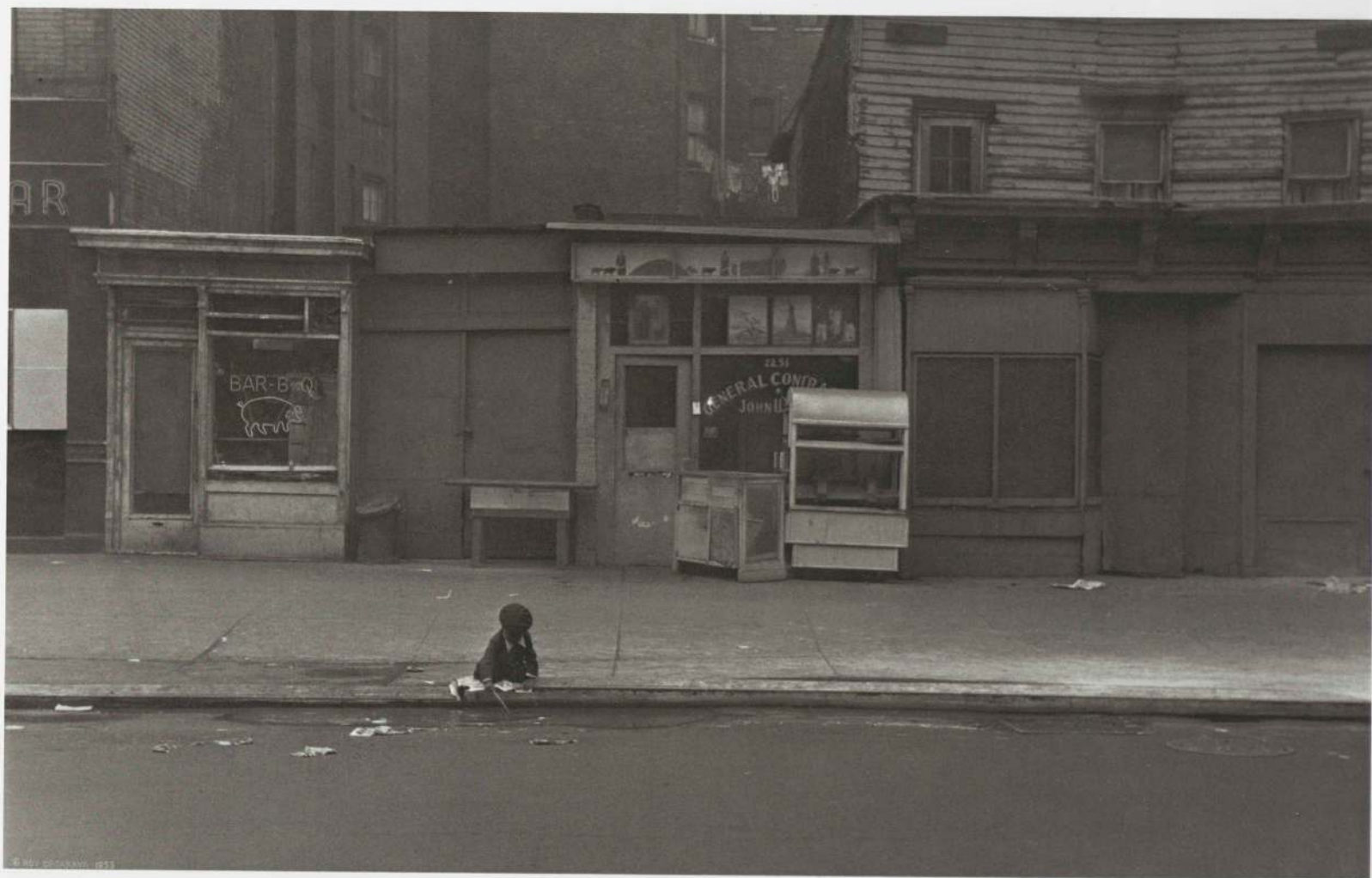
David Douglas Duncan. *Korea*. 1950





Dorothea Lange. *Spring in Berkeley*. 1951





Roy DeCarava. Untitled. 1955





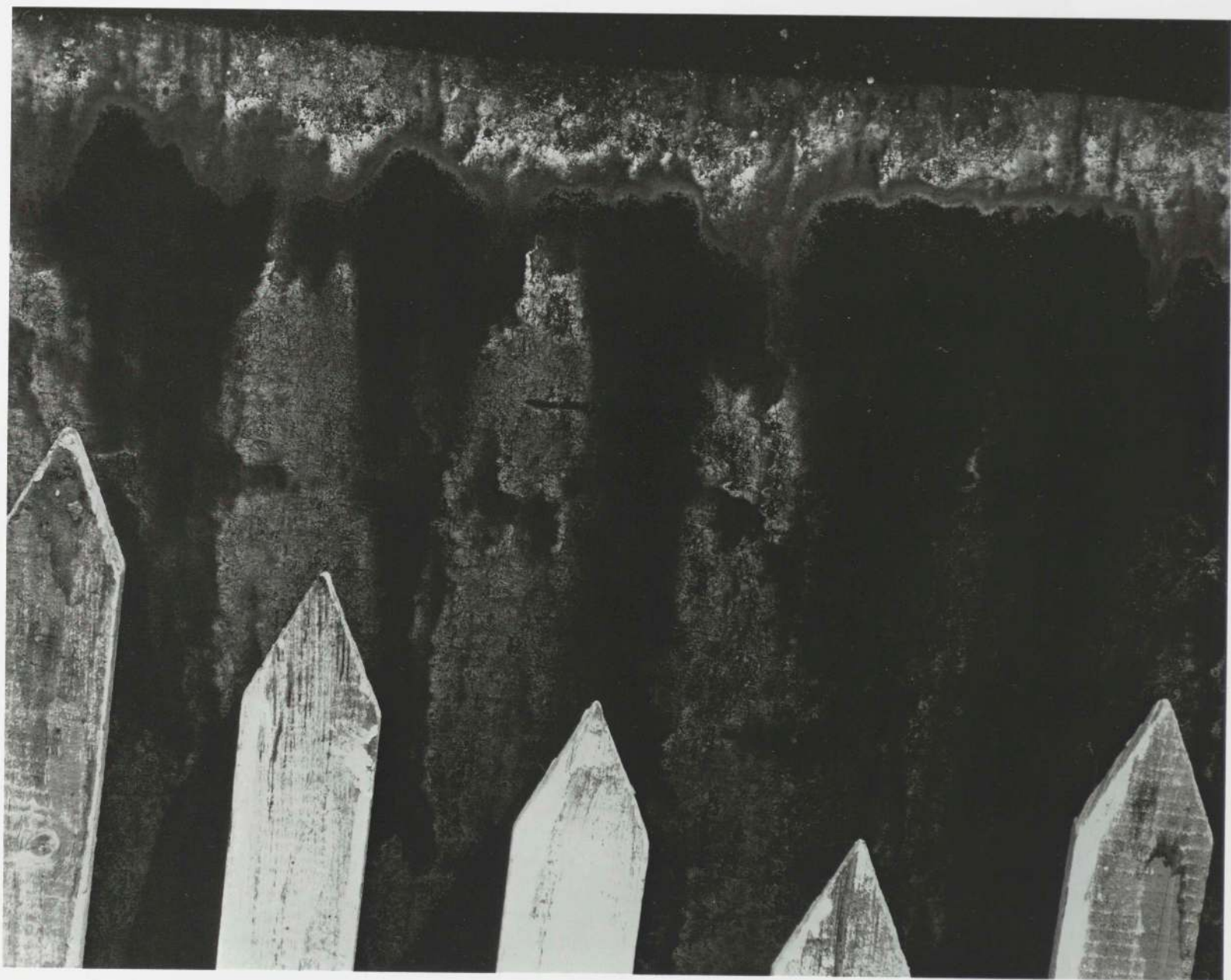
Louis Faurer. *George Barrows in Robert Frank's Loft*. 1947



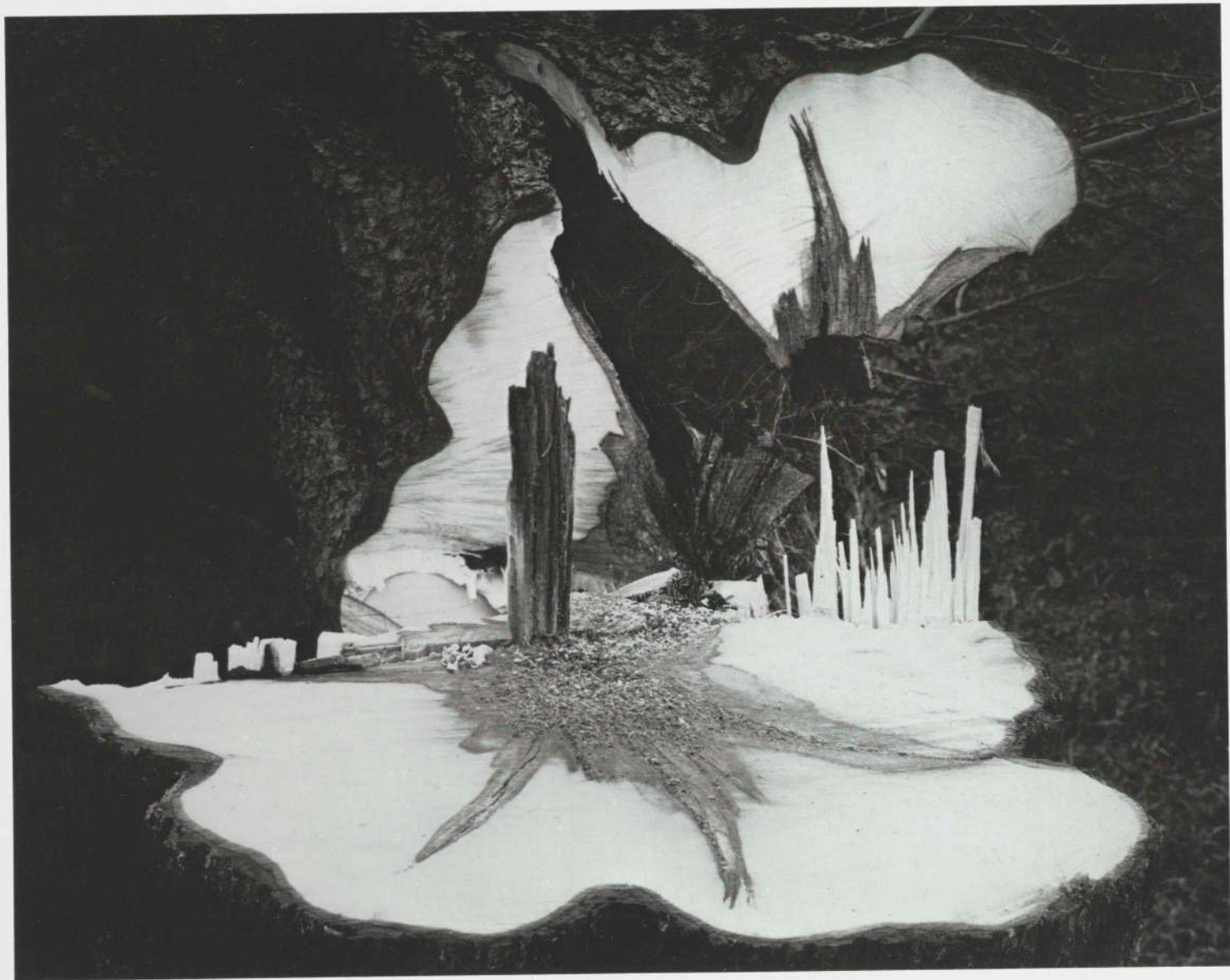


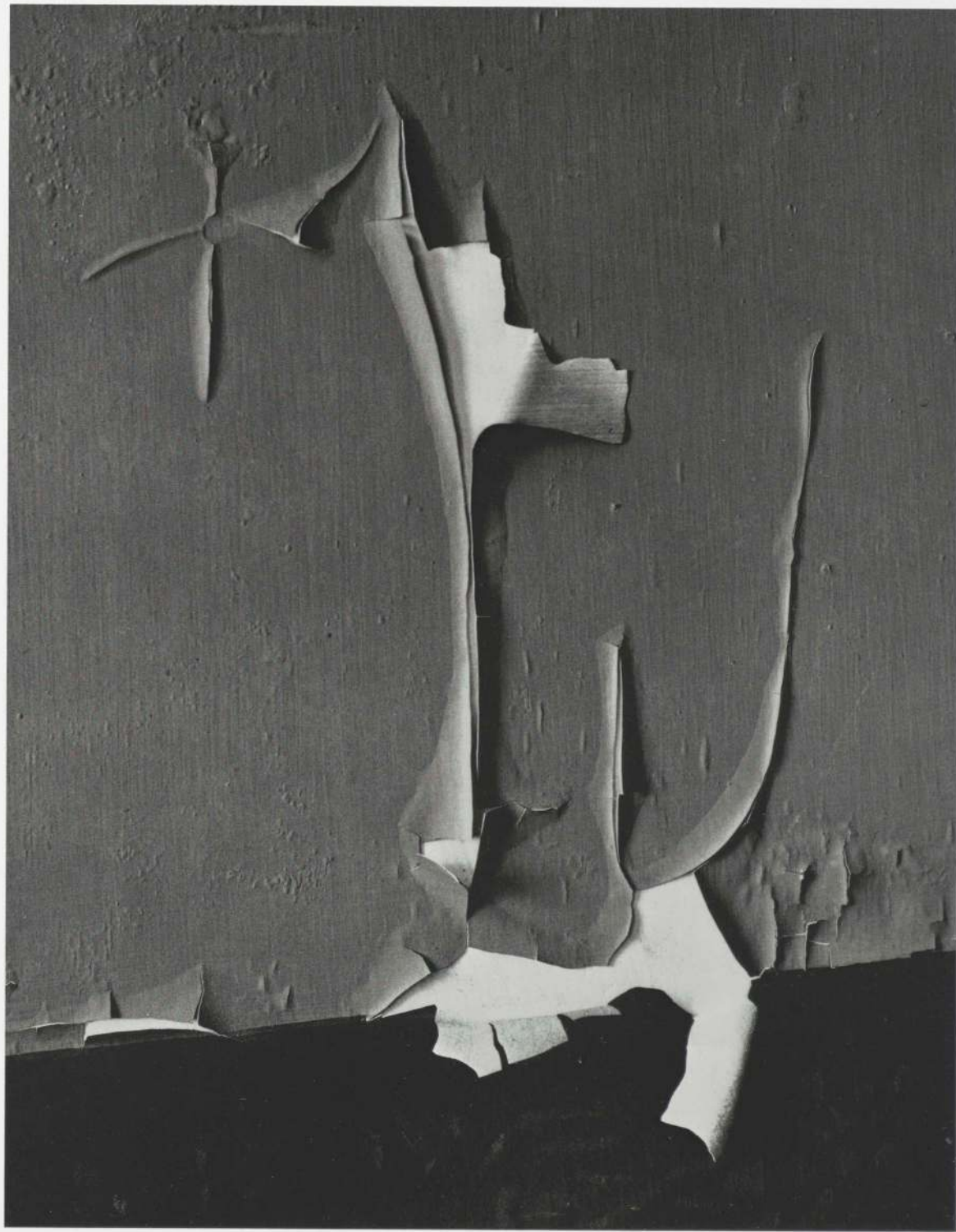
Harry Callahan. *Chicago*. 1950





Walter Chappell. *Number 10*. 1958





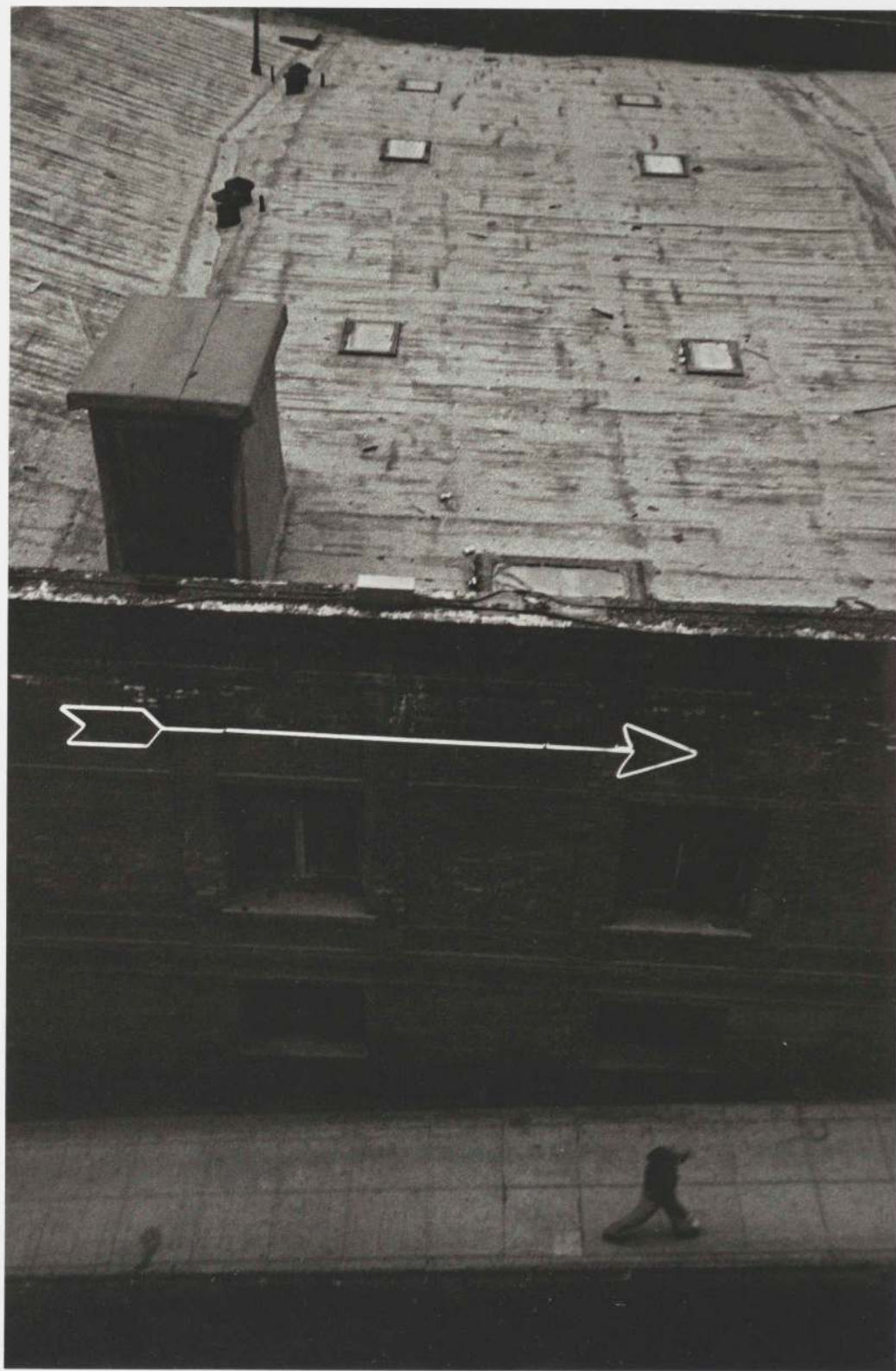
Minor White. *Peeled Paint*. 1959





Robert Frank. *Parade, Hoboken, New Jersey*. 1955





Robert Frank. *Los Angeles*. 1955-56



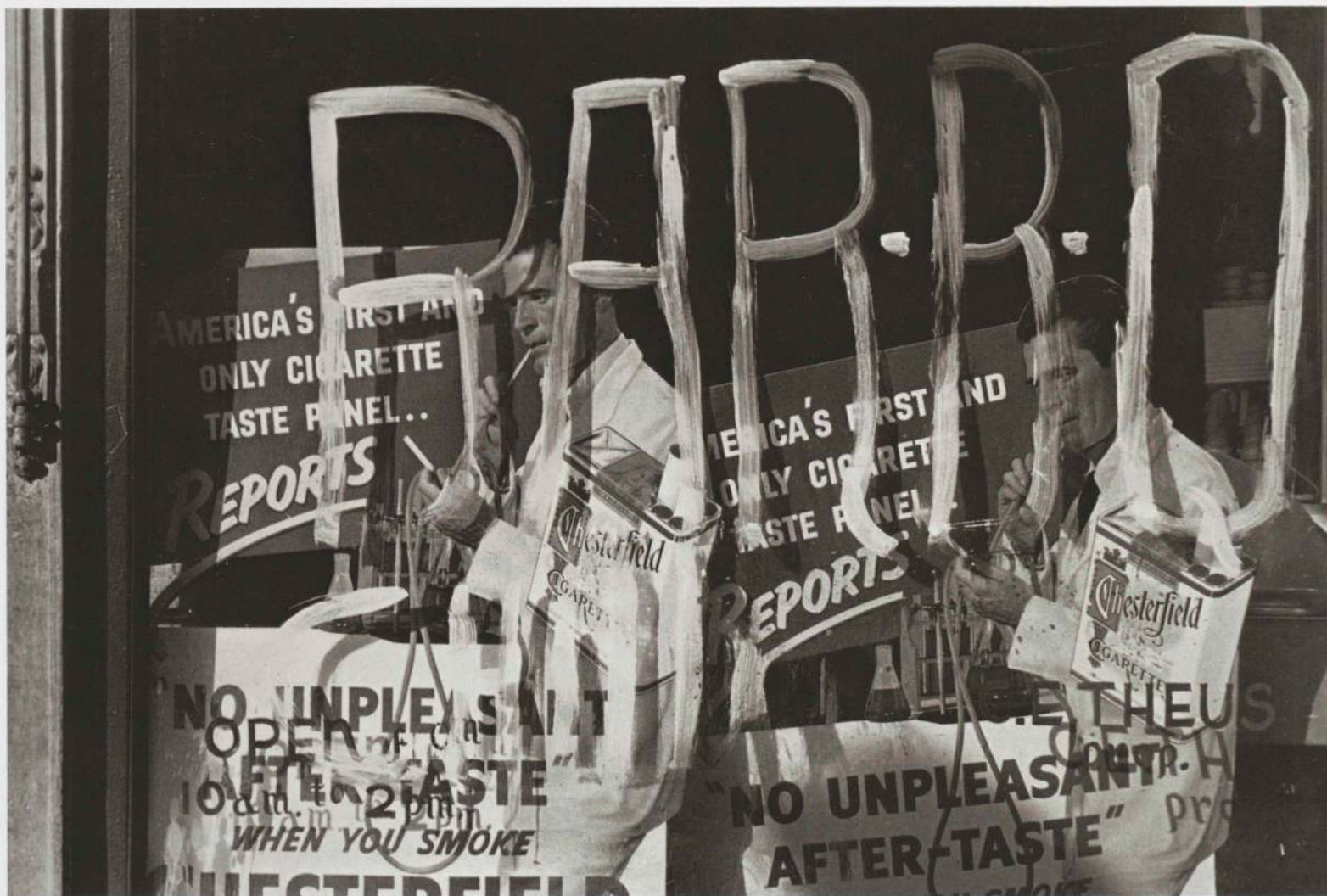


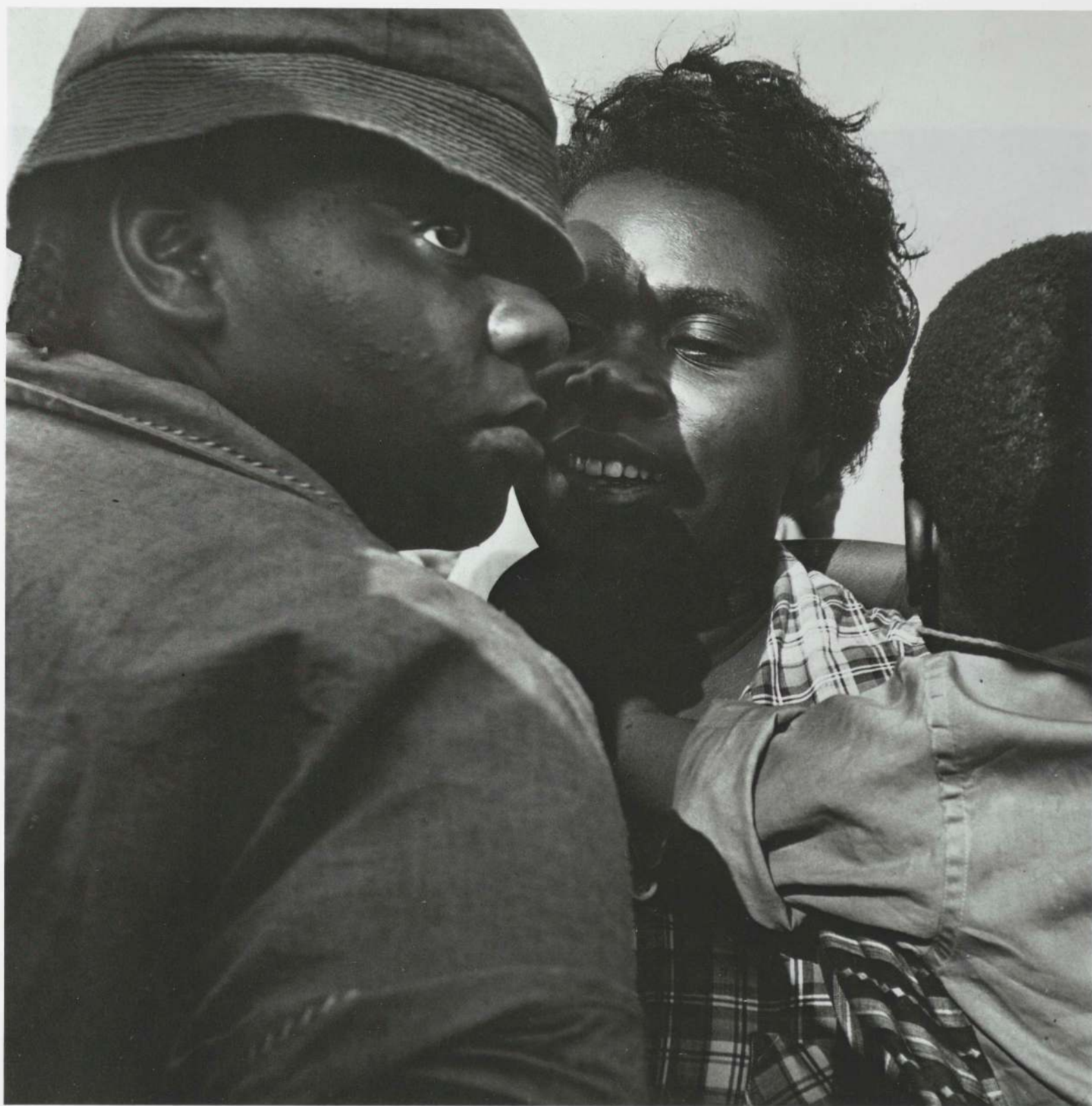
William Klein. *Gun, Gun, Gun, New York, 1955*





Louis Faurer. Untitled. 1950



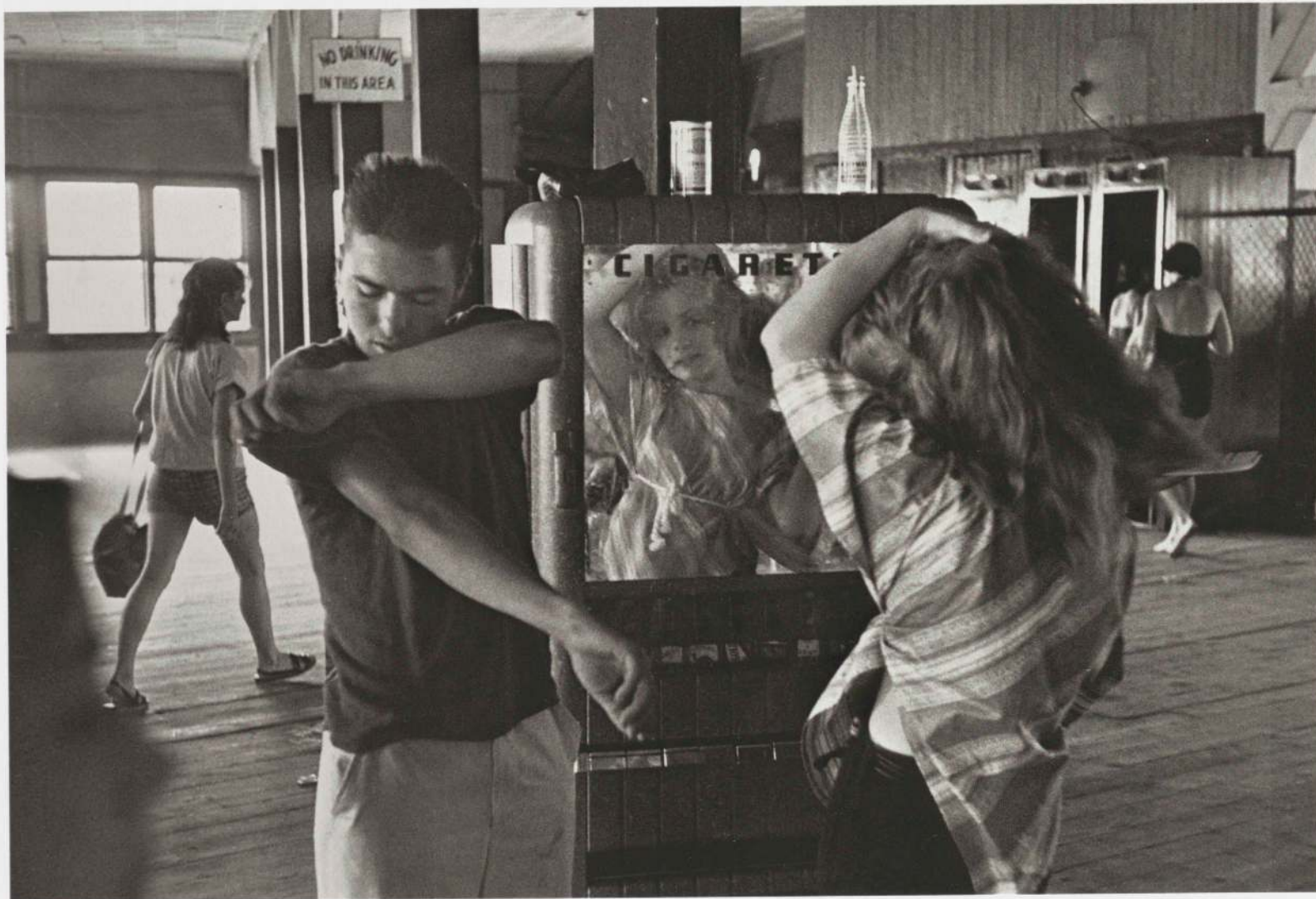


Leon Levinstein. *Coney Island*. 1953 or earlier





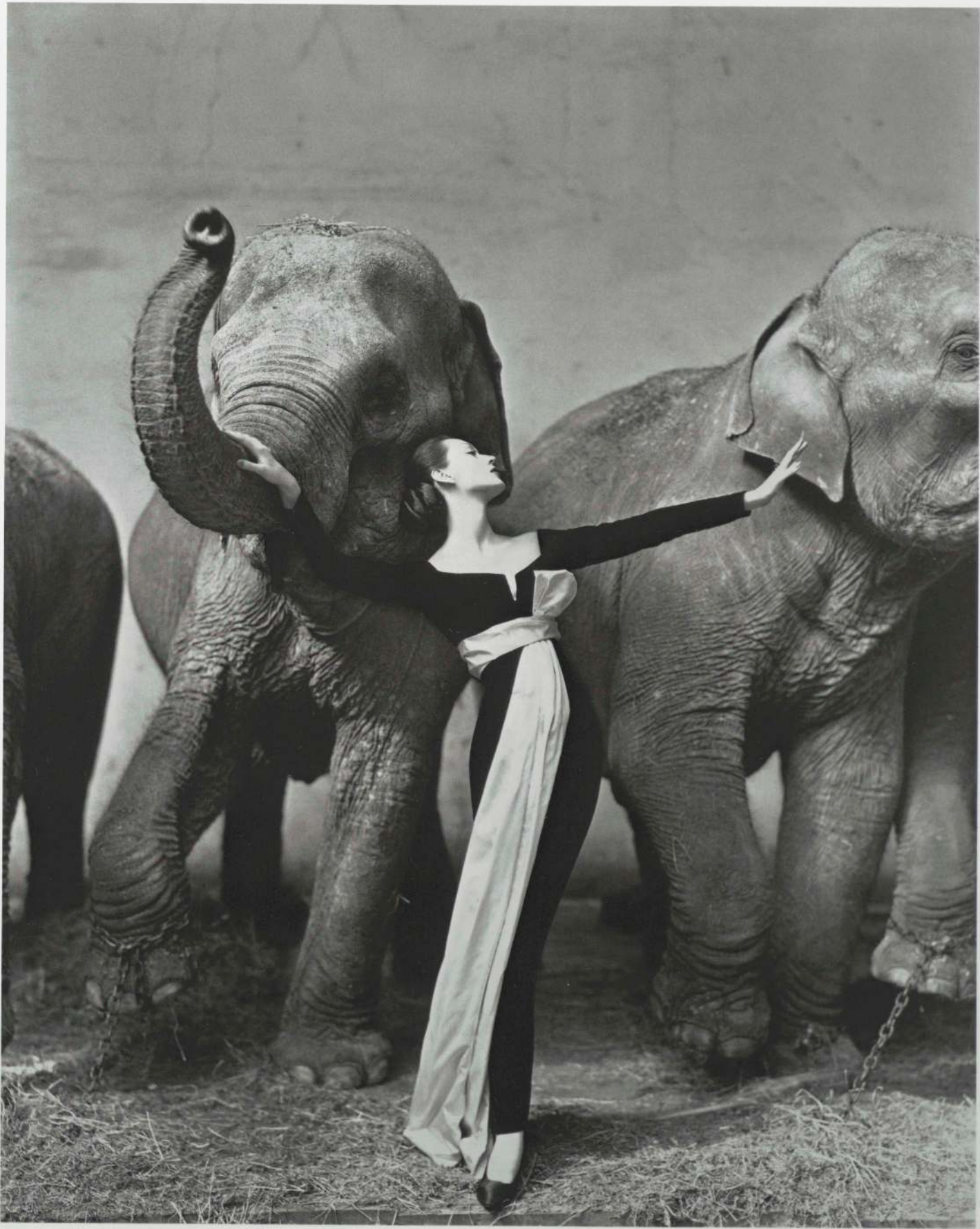
John Swope. *Cap d'Antibes, France*. 1948





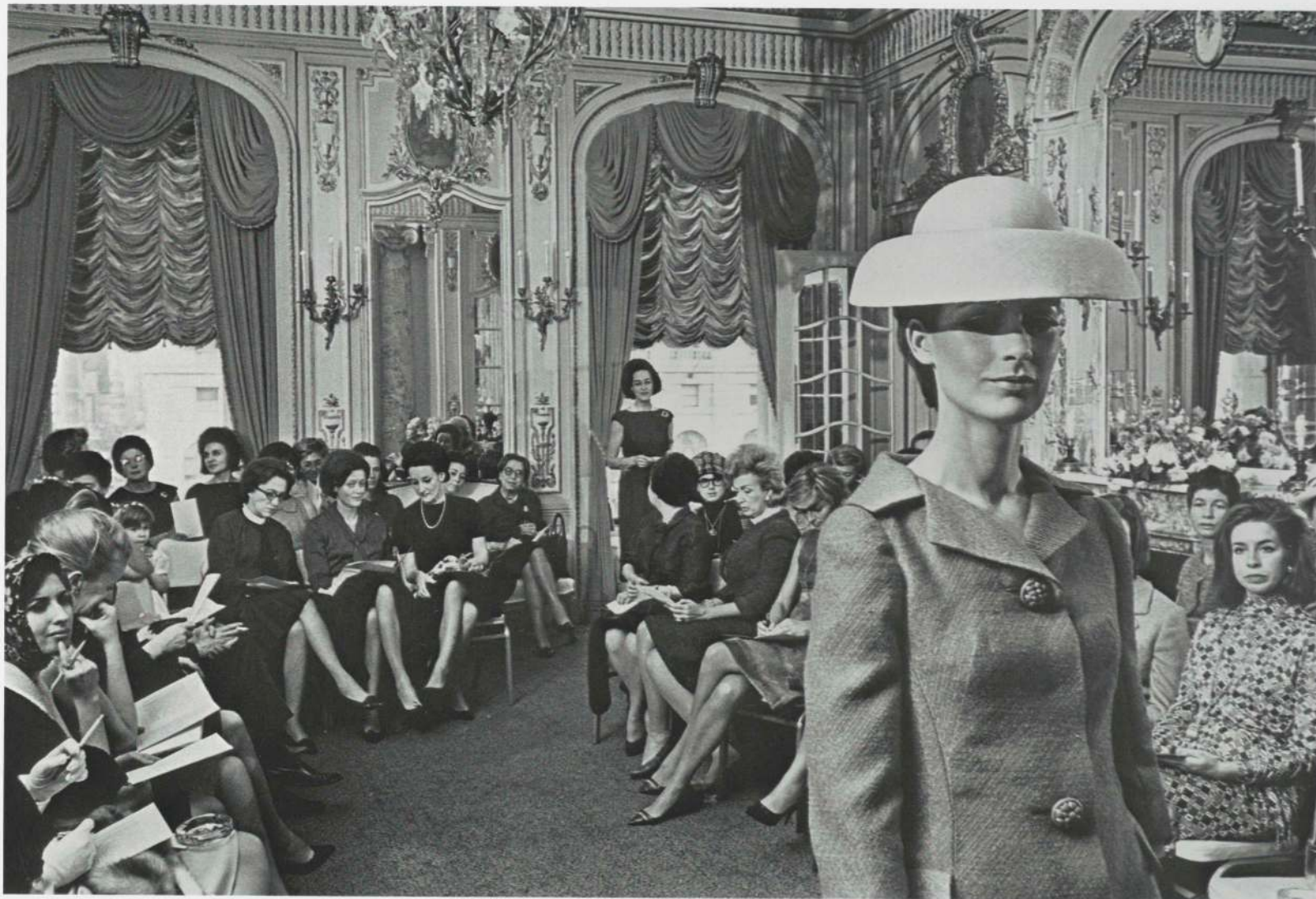
Garry Winogrand. *Los Angeles*. 1964





Richard Avedon. *Dovima with Elephants*. 1955





Elliott Erwitt. *New York*. 1964









Gordon Parks. *Harlem Rally*. 1963





Diane Arbus. *Boy with a Straw Hat Waiting to March in a Pro-War Parade, New York City. 1967*



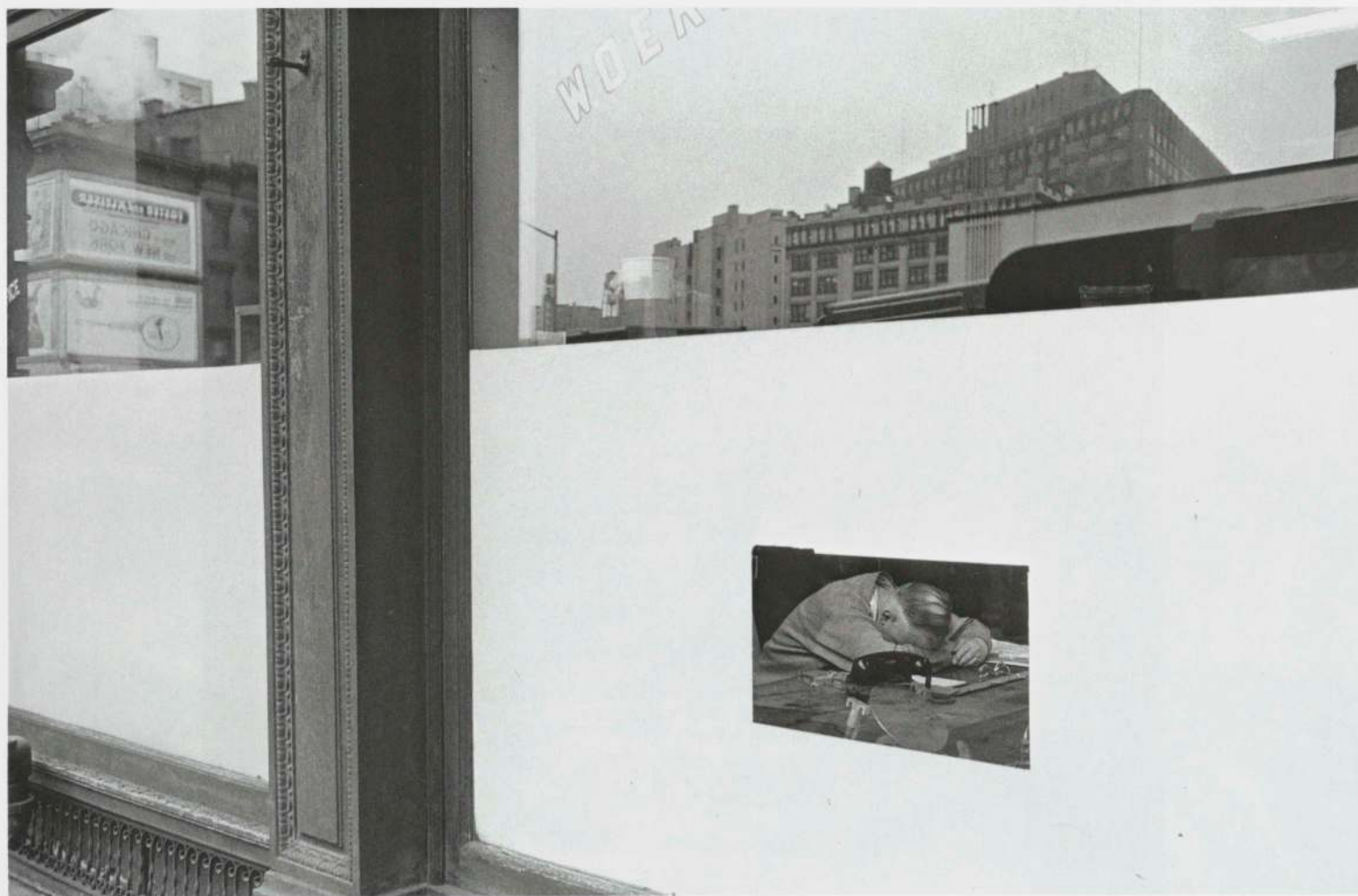


Elliott Erwitt. *Fontainebleau Hotel, Miami Beach.* 1962





Lee Friedlander. *Cincinnati*. 1963





Diane Arbus. *Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New York City.* 1962





Garry Winogrand. *Park Avenue, New York*. 1959





Lee Friedlander. *Galax, Virginia*. 1962

Liste des œuvres

Les reproductions sont rangées par ordre alphabétique d'auteurs et, pour les œuvres d'un même photographe, par ordre chronologique. Les œuvres anonymes sont placées à la fin. Pour les photographes nés hors des États-Unis, le pays d'origine et la date d'arrivée en Amérique sont indiqués après le nom. Les dimensions sont données dans l'ordre suivant : hauteur, puis largeur. Toutes les œuvres reproduites appartiennent aux collections du Museum of Modern Art de New York. Le numéro de la page où figure la reproduction est précisé chaque fois, après les renseignements techniques.

Berenice Abbott

1898-1991

El at Columbus Avenue and Broadway (Le Métro aérien à l'angle de Columbus Avenue et de Broadway), 1929

Épreuve aux sels d'argent, 15,6 x 21,2 cm. Achat
Page 134

Zito's Bakery, Bleecker Street, New York (La Boulangerie Zito dans Bleecker Street, New York), 1937

Épreuve aux sels d'argent, 24,1 x 18,9 cm. Don anonyme
Page 143

Ansel Adams

1902-1984

Lake MacDonald, Glacier National Park, 1942

Épreuve aux sels d'argent, 18 x 24,1 cm. Don de David H. McAlpin
Page 117

Old Faithful Geyser, Yellowstone National Park, 1942

Épreuve aux sels d'argent, 23,6 x 16,4 cm. Don de David H. McAlpin
Page 120

Old Faithful Geyser, Yellowstone National Park, 1942
Épreuve aux sels d'argent, 23 x 16 cm.
Don de David H. McAlpin
Page 121

Aspens, Northern New Mexico (Boqueteau de trembles dans le nord de l'État du Nouveau-Mexique),

1958
Épreuve aux sels d'argent, 36 x 44,6 cm.
Don de Shirley C. Burden
Page 186

Diane Arbus

1923-1971

Child with Toy Hand Grenade in Central Park, New York City (Enfant à la grenade factice dans Central Park, New York), 1962

Épreuve aux sels d'argent, 21,3 x 18,4 cm. Achat
Page 243

Teenage Couple on Hudson Street, New York City (Couple d'adolescents dans Hudson Street, New York),

1963
Épreuve aux sels d'argent, 38,5 x 38,2 cm. Achat
Page 246

Boy with a Straw Hat Waiting to March in a Pro-War Parade, New York City (Jeune homme au chapeau de paille prêt à défilier dans une manifestation en faveur de la guerre, New York), 1967

Épreuve aux sels d'argent, 38 x 37 cm.
Don de l'artiste
Page 237

Richard Avedon

Né en 1923

Dovima with Elephants (Dovima et les éléphants), 1955

Épreuve aux sels d'argent, 48,4 x 38,2 cm. Don de l'artiste
Page 229

Brigitte Bardot, 1959

Épreuve aux sels d'argent, 58,7 x 50,6 cm. Don de l'artiste
Page 230

Ralph Bartholomew

(dates inconnues)

Kodak Advertisement (Réclame pour Kodak), vers 1950

Épreuve aux sels d'argent, 39,2 x 49,5 cm. Don de John C. Waddell
Page 233

Ernest J. Bellocq

1873-1949

Sans titre, vers 1912
Épreuve aux sels d'argent sur papier au jour, tirée par Lee Friedlander en 1966-1969, 24 x 19,6 cm.

Fonds M. et Mme John Spencer
Page 71

Henry Hamilton Bennett

1843-1908

Layton Art Gallery, Milwaukee, Wisconsin, vers 1890

Épreuve à l'albumine, 43 x 55,3 cm.
Don du H.H. Bennett Studio
Page 65

Panorama from the Overhanging Cliff, Wisconsin Dells (Vue panoramique prise d'un escarpement en surplomb dans les Wisconsin Dells),

1897-1898
Épreuve aux sels d'argent sur papier au jour, 43,2 x 148,6 cm.
Don du H.H. Bennett Studio
Pages 58-59

Margaret Bourke-White

1904-1971

At the Time of the Louisville Flood (A l'époque de l'inondation de Louisville), 1937

Épreuve aux sels d'argent, 24,7 x 33,4 cm. Don de l'artiste
Page 149

John G. Bullock

1854-1939

Sans titre, vers 1910
Épreuve au platine, 15,5 x 19,8 cm.
Don de la succession John Emlen Bullock
Page 86

Rudy Burckhardt

Né en Suisse en 1914, installé aux États-Unis en 1935

Double page d'un album inédit « An Afternoon in Astoria » (Une après-midi à Astoria), 1940

Quatre épreuves aux sels d'argent, 16,4 x 11,4 cm chacune. Don anonyme
Pages 154 et 155

Harry Callahan

Né en 1912

Detroit, 1943
Épreuve aux sels d'argent, 8,9 x 11,5 cm. Achat
Page 182

Eleanor, vers 1947

Épreuve aux sels d'argent, 11,6 x 8,5 cm. Acquis avec le concours de la Joseph G. Mayer Foundation et du National Endowment for the Arts
Page 180

Eleanor, Chicago, 1949

Épreuve aux sels d'argent, 19,1 x 24,3 cm. Achat
Page 181

Chicago, vers 1950

Épreuve aux sels d'argent, 19,4 x 24,3 cm. Achat
Page 173

Chicago, 1950

Épreuve aux sels d'argent, 23,3 x 34,8 cm. Achat
Page 209

Collages, vers 1956

Épreuve aux sels d'argent, 19,5 x 24,6 cm. Acquis avec le concours de Shirley C. Burden et du National Endowment for the Arts
Page 183

Paul Caponigro

Né en 1932

Sans titre, 1957

Épreuve aux sels d'argent, 19,3 x 24,3 cm. Achat
Page 212

Walter Chappell

Né en 1925

Number 10 (Numéro 10), 1958

Épreuve aux sels d'argent, 26,4 x 33,5 cm. Don de l'artiste
Page 211

Alvin Langdon Coburn

1882-1966

Le Grand Canyon, 1911

Épreuve au platine, 41 x 31,6 cm.
Fonds David H. McAlpin
Page 91

Ted Croner

Né en 1922

Sans titre, 1947-1949

Épreuve aux sels d'argent, 40,3 x 40 cm. Fonds The Family of Man
Page 218

Imogen Cunningham

1883-1976

Nude (Nu), 1932Épreuve aux sels d'argent,
16,8 x 23,9 cm. Don d'Albert
M. Bender

Page 111

Charles H. Currier

1851-1938

*Kitchen in the Vicinity of Boston,
Massachusetts (Cuisine dans la
région de Boston)*, vers 1900Épreuve aux sels d'argent,
19,6 x 25 cm. Don d'Ernst Halberstadt
Page 70**Edward S. Curtis**

1868-1954

*Watching the Dancers - Hopi
(En regardant la danse chez
les Hopi)*, 1906Photogravure extraite de *The North
American Indian*, 38,4 x 28,7 cm.
Don de Jean-Anthony du Lac
Page 60**Louise Dahl-Wolfe**

Née en 1895

Nashville, 1932Épreuve aux sels d'argent,
32,7 x 23,1 cm. Don de l'artiste
Page 150**Bruce Davidson**

Né en 1933

*Sans titre, extrait de la série
des Adolescents*, 1959Épreuve aux sels d'argent,
17,1 x 25,4 cm. Achat
Page 226**Roy DeCarava**

Né en 1919

Sans titre, 1955Épreuve aux sels d'argent,
20,6 x 34,3 cm. Fonds John
Parkinson III
Page 205*Self-Portrait (Autoportrait)*, 1956Épreuve aux sels d'argent,
25,7 x 34,7 cm. Achat
Page 206**Baron Adolf De Meyer**

1868-1946

Né en Allemagne, installé aux
États-Unis en 1914*Green and Silver Leaves
(Feuilles vertes et argent)*, 1925Épreuve aux sels d'argent,
24,1 x 19 cm. Don d'Anne Ehrenkranz
en hommage à Samuel J. Wagstaff, Jr.
Page 126**David Douglas Duncan**

Né en 1916

Korea (Corée), 1950Épreuve aux sels d'argent,
34,1 x 23,2 cm. Don de l'artiste
Page 201**Harold Edgerton**

1903-1990

En collaboration avec Kenneth
Germeshausen*Dangerous Weapon**(Arme dangereuse)*, 1936
Épreuve aux sels d'argent,
25,1 x 32,9 cm. Don de l'artiste
Page 165**Philip Elliott**

1903-1985

Bar-B-Q (Barbecue),1952 ou plus tôt
Épreuve aux sels d'argent,
22,3 x 33,2 cm. Don de Virginia
Cuthbert Elliott
Page 222**Elliott Erwitt**

Né en 1928

Fontainebleau Hotel, Miami Beach,1962
Épreuve aux sels d'argent,
33,9 x 48,8 cm. Don de l'artiste
Page 239*New York*, 1964Épreuve aux sels d'argent,
33,5 x 49,4 cm. Don de l'artiste
Page 231**Walker Evans**

1903-1975

Brooklyn Bridge, 1929Épreuve aux sels d'argent,
22,4 x 13,8 cm. Fonds M. et Mme
John Spencer
Page 135*City Lunch Counter**(Au Comptoir du restaurant)*, 1929
Épreuve aux sels d'argent,
10,8 x 16,2 cm. Don de l'artiste
Page 137*Torn Movie Poster**(Affiche de cinéma lacérée)*, 1930
Épreuve aux sels d'argent,
16,2 x 11,2 cm. Achat
Page 133*Maine Pump**(Pompe dans le Maine)*, 1933
Épreuve aux sels d'argent,
20 x 14,5 cm. Don de l'artiste
Page 138*Graveyard, Houses, and Steel Mill,
Bethlehem, Pennsylvania**(Cimetière, maisons et aciérie à
Bethlehem, Pennsylvanie)*, 1935
Épreuve aux sels d'argent,
19,5 x 24,3 cm. Don de la Farm
Security Administration
Page 140*Houses and Billboards in Atlanta**(Maisons et panneaux d'affichage
à Atlanta)*, 1936
Épreuve aux sels d'argent,
16,5 x 23,2 cm. Achat
Page 142*Penny Picture Display, Savannah,
Georgia (Vitrine d'un photographe,
Savannah, Georgie)*, 1936Épreuve aux sels d'argent,
22 x 17,7 cm. Don de Willard
Van Dyke
Page 144*Alabama Cotton Tenant Farmer
Wife (Femme de cultivateur de coton
dans l'Alabama)*, 1936Épreuve aux sels d'argent,
24,4 x 19,5 cm. Don de l'artiste
Page 145*Subway Portrait**(Portrait dans le métro)*, 1938-1941
Épreuve aux sels d'argent,
9,7 x 13,4 cm. Achat
Page 156**Louis Faurer**

Né en 1916

*George Barrows in Robert Frank's
Loft (George Barrows chez Robert
Frank)*, 1947Épreuve aux sels d'argent,
32,1 x 21,6 cm. The Ben Schultz
Memorial Collection, don de l'artiste
Page 207*Sans titre*, 1950Épreuve aux sels d'argent,
22,9 x 34,1 cm. Fonds John
Parkinson III
Page 221**Grancel Fitz**

1894-1963

Cellophane, 1928-1929Épreuve aux sels d'argent,
23,3 x 19,3 cm. Fonds John
Parkinson III
Page 123**Robert Frank**Né en Suisse en 1924, installé aux
États-Unis en 1947*Street Line, New York**(Bande peinte, New York)*, 1951
Épreuve aux sels d'argent,
32,5 x 21,8 cm. Achat
Page 208*Parade, Valencia**(Défilé à Valence)*, 1952
Épreuve aux sels d'argent,
43,3 x 63,5 cm. Achat
Page 204*US Number 61, Texas**(La Nationale 61 au Texas)*, 1955
Épreuve aux sels d'argent,
32,2 x 21,4 cm. Achat
Frontispiece*Parade, Hoboken, New Jersey**(Défilé à Hoboken, New Jersey)*,
1955
Épreuve aux sels d'argent,
20,6 x 31,2 cm. Achat
Page 215*Los Angeles*, 1955-1956Épreuve aux sels d'argent,
33,1 x 21,7 cm. Achat
Page 217*Reno, Nevada*, 1956Épreuve aux sels d'argent,
21,2 x 32,5 cm. Achat
Page 216**Lee Friedlander**

Né en 1934

Galax, Virginie, 1962Épreuve aux sels d'argent,
14,9 x 22,5 cm. Don de Mme Armand
P. Bartos
Page 247*Cincinnati*, 1963Épreuve aux sels d'argent,
22,8 x 15,2 cm. Achat
Page 241*New York City*, 1964Épreuve aux sels d'argent,
16,2 x 24,8 cm. Achat
Page 242

William A. Garnett

Né en 1916

Dry Wash with Alluvium, Death Valley, California (Dépôt alluvial dans la vallée de la Mort), 1957
Épreuve aux sels d'argent, 50 x 39,4 cm. Don de l'artiste
Page 190

Arnold Genthe

1869-1942

Né en Allemagne, installé aux États-Unis en 1895.

Chinatown, San Francisco (Le Quartier chinois à San Francisco), 1896-1906
Épreuve aux sels d'argent, 19,8 x 33,8 cm. Don de l'artiste
Page 72

Laura Gilpin

1891-1979

Ghost Rock (Rocher dans la brume), 1919
Épreuve au platine, 24,5 x 19,2 cm. Acquis avec le concours de Mme John D. Rockefeller III et du National Endowment for the Arts
Page 94

L.S. Glover

(dates inconnues)

In the Heart of the Copper Country, Calumet, Michigan (Au cœur du pays du cuivre, Calumet, Michigan), 1905
Épreuve aux sels d'argent, 17,8 x 143,7 cm. Fonds Lois et Bruce Zenkel
Pages 68-69

John Gutmann

Né en Allemagne en 1905, installé aux États-Unis en 1933.

Jitterbug, New Orleans (Danser le jitterbug à La Nouvelle-Orléans), 1937
Épreuve aux sels d'argent, 22 x 19,3 cm. Fonds Barbara Ferry Hooker
Page 160

Charles Harbutt

Né en 1935

Blind Boy (Jeune aveugle), 1961
Épreuve aux sels d'argent, 22,6 x 33,8 cm. Don de l'artiste
Page 197

Lewis W. Hine

1874-1940

Coalbreakers, Pennsylvania (Broyeurs de charbon en Pennsylvanie), 1910-1911
Épreuve aux sels d'argent, 11,6 x 17 cm. Don de John C. Waddell
Page 74

Steamfitter (Monteur en tuyaux à vapeur), 1920
Épreuve aux sels d'argent, 24,2 x 17,8 cm. Achat
Page 129

Charles Hoff

Mort en 1975

Rocky Marciano et Ezzard Charles, 1954
Épreuve aux sels d'argent, 19,2 x 24 cm. Fonds The Family of Man
Page 228

Clifton Johnson

1865-1940

Barred Door, Rocky Hill Meeting House (Porte condamnée dans le temple de Rocky Hill), vers 1910
Épreuve aux sels d'argent, 17,1 x 12 cm. Achat
Page 63

Frances Benjamin Johnston

1864-1952

Stairway of Treasurer's Residence, Students at Work, The Hampton Institute, Hampton, Virginia (L'Escalier de la résidence du trésorier, étudiants au travail, Hampton Institute à Hampton, Virginie), 1899-1900
Épreuve au platine, extraite du *Hampton Album*, 19 x 24 cm. Don de Lincoln Kirstein
Page 67

Simpson Kalisher

Né en 1926

Sans titre, 1961
Épreuve aux sels d'argent, 34 x 23,3 cm. Achat
Page 238

Gertrude Käsebier

1852-1934

The Manger (La Crèche), 1899
Épreuve au platine, 32,4 x 24,1 cm. Don de Mme Hermine M. Turner
Page 84

*The Road to Rome**(La Route de Rome)*, 1903Épreuve au platine, 21 x 33,7 cm. Don de Mme Hermine M. Turner
Page 88**André Kertész**

1894-1985

Né en Hongrie, installé aux États-Unis en 1936

Railroad Station, Poughkeepsie, New York (La Gare de Poughkeepsie dans l'État de New York), 1937
Épreuve aux sels d'argent, 24 x 19,6 cm. Don de l'artiste
Page 158

Darius Kinsey

1869-1945

Felling a Fir Tree, 51 Feet in Circumference (Abattage d'un sapin de 15,5 m de circonférence), 1906
Épreuve aux sels d'argent, 34 x 26,4 cm. Don anonyme
Page 75

Irwin Klein

1933-1974

Minneapolis Fire (L'Incendie de Minneapolis), 1962
Épreuve aux sels d'argent, 23,2 x 34,3 cm. Achat
Page 224

William Klein

Né en 1928

Gun, Gun, Gun, New York (Pistolet, pistolet, pistolet, New York), 1955
Épreuve aux sels d'argent, 24,2 x 33,8 cm. Fonds The Fellows of Photography
Page 219

Moscow Beach (Plage à Moscou),

1959

Épreuve aux sels d'argent, 39 x 49,3 cm. Achat
Page 224**Dorothea Lange**

1895-1965

Street Demonstration, San Francisco (Manifestation à San Francisco), 1933
Épreuve aux sels d'argent, 43,1 x 23,4 cm. Achat
Page 136

Migrant Mother, Nipomo, California (Mère réfugiée à Nipomo, Californie),

1936

Épreuve aux sels d'argent, 31,9 x 25,2 cm. Achat
Page 148*Back (Dos)*,

1938

Épreuve aux sels d'argent tirée par James Welcher en 1965, 32 x 22,6 cm. Achat
Page 146*The Road West, New Mexico (La Route de l'Ouest au Nouveau-Mexique)*,

1938

Épreuve aux sels d'argent, 24,5 x 33,2 cm. Don de l'artiste
Page 147*San Francisco*, vers 1942Épreuve aux sels d'argent tirée par James Welcher en 1965, 26,5 x 25 cm. Achat
Page 170*Spring in Berkeley (Printemps à Berkeley)*,

1951

Épreuve aux sels d'argent, 20,1 x 25,5 cm. Achat
Page 203**Clarence John Laughlin**

1905-1985

The Eye that Never Sleeps (L'Œil qui ne dort jamais), 1946
Épreuve aux sels d'argent, 31,4 x 22,2 cm. Achat
Page 175

The Insect-Headed Tombstone (La Tombe à tête d'insecte),

1953

Épreuve aux sels d'argent, 34,6 x 27,7 cm. Fonds John Parkinson III
Page 179**Russell Lee**

1903-1986

Lumberjacks - Saturday Night, Minnesota (Bûcherons ; samedi soir dans le Minnesota), 1937
Épreuve aux sels d'argent, 18,6 x 24,1 cm. Don de la Farm Security Administration
Page 151

Leon Levinstein

1913-1988

Coney Island, 1953 ou plus tôt
Épreuve aux sels d'argent, 35,2 x 34,8 cm. Achat
Page 223

Helen Levitt

Née en 1913

New York, 1939
Épreuve aux sels d'argent, 17,8 x 21 cm.
The Ben Schultz Memorial Collection,
don de l'artiste
Page 157

New York, 1939
Épreuve aux sels d'argent,
16,6 x 22,6 cm. Don de James Thrall
Soby
Page 159

Jerome Liebling

Né en 1924

*Boy and Car, New York City
(Le Garçon et l'automobile à
New York)*, 1948
Épreuve aux sels d'argent,
25,4 x 25,4 cm. Fonds Mme Charles
Liebman
Page 202

Edwin Hale Lincoln

1848-1938

Thistle (Chardon), 1893-1907
Épreuve au platine, 33,2 x 25,7 cm.
Achat
Page 66

O. Winston Link

Né en 1911

*Hot Shot East Bound at Lager, West
Virginia (Le Rapide en direction de
l'Est à Lager, Virginie-Occidentale)*,
1956
Épreuve aux sels d'argent,
27 x 34,3 cm. Achat
Page 232

George Platt Lynes

1907-1955

*Marc Blitzstein, Orson Welles
et Lehman Engle*, 1937
Épreuve aux sels d'argent,
26,7 x 33 cm. Don de l'artiste
Page 164

Self-Analysis (Auto-analyse),
vers 1940
Épreuve aux sels d'argent,
23 x 18,9 cm. Don anonyme
Page 174

Gjon Mili

1904-1984

Né en Albanie, installé aux
États-Unis en 1923

Cafe Society, New York, 1943-1947
Épreuve aux sels d'argent,
50,1 x 38,8 cm. Achat
Page 168

Lisette Model

1906-1983

Née en Autriche, installée aux
États-Unis en 1938

Coney Island, 1941
Épreuve aux sels d'argent, 34,2 x 28 cm.
Fonds d'acquisition des photographies
Page 161

Tina Modotti

1896-1942

Née en Italie, installée aux
États-Unis en 1913

Roses, Mexico (Roses au Mexique),
1924
Épreuve au platine, 18,7 x 21,6 cm.
Don d'Edward Weston
Page 107

Worker's Hands (Mains d'ouvrier),
1926
Épreuve aux sels d'argent,
18,8 x 21,6 cm. Don anonyme
Page 109

**Arthur S. Mole et
John D. Thomas**

(dates inconnues)

*The Human U.S. Shield: 30,000
Officers and Men, Camp Custer,
Battle Creek, Michigan (Le Bouclier
américain humain, 30 000 officiers
et soldats au Camp Custer,
Battle Creek, Michigan)*, 1918
Épreuve aux sels d'argent,
32,5 x 26,2 cm. Don de Ronald
A. Kurtz
Page 79

Charles Moore

Né en 1931

Birmingham, Alabama, 1963
Épreuve aux sels d'argent,
16,3 x 24,5 cm. Fonds d'acquisition
anonyme
Page 234

Barbara Morgan

1900-1992

*Merce Cunningham - Totem
Ancestor (Merce Cunningham
dansant « Totem Ancestor »)*, 1942
Épreuve aux sels d'argent,
46,9 x 33,9 cm. Don de Harriette et
Noel Levine en hommage à Richard
E. Oldenburg
Page 162

Wright Morris

Né en 1910

*Gano Grain Elevator, Western
Kansas (Silo à céréales dans l'ouest
du Kansas)*, 1939
Épreuve aux sels d'argent,
24,1 x 19,7 cm. Achat
Page 152

Nickolas Muray

1892-1965

Né en Hongrie, installé aux
États-Unis en 1913

Babe Ruth (George Herman Ruth),
vers 1927
Épreuve aux sels d'argent,
33,8 x 26,7 cm. Don de Mme Nickolas
Muray
Page 124

Arnold Newmann

Né en 1918

Jacob et Gwen Lawrence, 1944
Épreuve aux sels d'argent,
24,4 x 19,4 cm. Achat
Page 163

Paul Outerbridge

1896-1959

Ide Collar (Col Ide), 1922
Épreuve au platine, 11,4 x 9,2 cm.
Don de l'artiste
Page 122

Gordon Parks

Né en 1912

*Harlem Gang Wars (La Guerre
des gangs à Harlem)*, 1948
Épreuve aux sels d'argent,
27,9 x 26,6 cm. Don de l'artiste en
hommage à Edward Steichen
Page 199

*Harlem Rally
(Rassemblement à Harlem)*, 1963
Épreuve aux sels d'argent,
33,2 x 49 cm. Don de l'artiste en
hommage à Edward Steichen
Page 235

Irving Penn

Né en 1917

*George Jean Nathan et
H.L. Mencken*, 1947
Épreuve aux sels d'argent,
50 x 39,5 cm. Don de l'artiste
Page 193

*Régine - Balenciaga Suit
(Régine - Tailleur, Balenciaga)*,
1950
Épreuve aux sels d'argent,
18,7 x 18,7 cm. Don de l'artiste
Page 195

*Still Life with Watermelon
(Nature morte à la pastèque)*, 1947
Épreuve au transfert hydrotypique,
61 x 50,5 cm. Don de l'artiste
Page 194

Eliot Porter

1901-1990

*Trees and Pond, Near Sherbon,
Massachusetts (Arbre et étang près
de Sherbon, Massachusetts)*, 1957
Épreuve au transfert hydrotypique,
27,3 x 20,9 cm. Don de David
H. McAlpin
Page 187

William B. Post

1857-1925

Aspens, vers 1905
Épreuve au platine, 18,8 x 23,2 cm.
Fonds The Family of Man
Page 57

William H. Rau

1855-1920

*Picturesque Susquehanna Near
Laceyville (La Susquehanna
pittoresque près de Laceyville)*,
1891-1892
Épreuve à l'albumine, 43,5 x 52 cm.
Fonds David H. McAlpin
Page 64

Robert Rauschenberg

Né en 1925

Sans titre, 1949
Épreuve aux sels d'argent,
25,8 x 24,4 cm. Fonds Nelson
A. Rockefeller
Page 210

James Bartlett Rich

1866-1942

Stopping off for Lunch, Route 143, The Ontelaunee Creek, Near Kempton, Berks County, Pennsylvania (La Halte du déjeuner sur la Route 143, The Ontelaunee Creek, près de Kempton, dans le Berks County en Pennsylvanie), 1931
Épreuve aux sels d'argent, 12,7 x 20,3 cm. Don de David H. McAlpin, par échange
Page 131

Jacob Riis

1849-1914

Né au Danemark, installé aux États-Unis en 1870

Bandits' Roost, 59 1/2 Mulberry Street (Repaire de bandits au 59 1/2 Mulberry Street), vers 1888
Épreuve aux sels d'argent tirée par Rolf Petersen en 1957, 48,6 x 39,4 cm. Tirée avec l'autorisation du Museum of the City of New York
Page 73

George H. Seeley

1880-1955

Winter Landscape (Paysage d'hiver), 1909
Épreuve à la gomme bichromatée, 44 x 54 cm. Fonds David H. McAlpin et acquisition
Page 90

Charles Sheeler

1883-1965

Stair Well (Cage d'escalier), 1914-1917
Épreuve aux sels d'argent, 24,2 x 16,8 cm. Don de l'artiste
Page 102

White Barn, Bucks County, Pennsylvania (La Grange blanche dans le Bucks County en Pennsylvanie), 1914-1917
Épreuve aux sels d'argent, 191,1 x 24,2 cm. Don de l'artiste
Page 101

Cactus and Photographer's Lamp, New York (Cactus et lampe du photographe à New York), 1931
Épreuve aux sels d'argent, 24,1 x 16,8 cm. Don de Samuel M. Kootz
Page 113

Aaron Siskind

1903-1991

Gloucester, 1944
Épreuve aux sels d'argent, 17,8 x 12 cm. Don de Robert et Joyce Menschel
Page 178

Chicago, 1949
Épreuve aux sels d'argent, 35,6 x 45,3 cm. Don de Robert et Joyce Menschel
Page 191

Martha's Vineyard, 1954
Épreuve aux sels d'argent, 31,7 x 42 cm. Achat
Page 188

Charles Norman Sladen

1858-1949

Né en Grande-Bretagne, installé aux États-Unis en 1876

Page d'un album inédit intitulé « July 1913 » (Juillet 1913), réalisé dans l'île de Great Chebeague (Maine), 1913
Épreuves aux sels d'argent rehaussées d'encre, 30,7 x 54,2 cm. Acquisition financée par la Richardson Foundation
Page 77

Erwin E. Smith

1886-1947

Mounting a Bronco (En montant sur un cheval à demi-sauvage), vers 1910
Épreuve aux sels d'argent, 28,1 x 37 cm. Fonds The Family of Man
Page 61

W. Eugene Smith

1918-1978

Welsh Miners (Mineurs gallois), 1950
Épreuve aux sels d'argent, 26,7 x 32,6 cm. Achat
Page 200

Sans titre, extrait de la série Country Doctor (Médecin de campagne), 1948
Épreuve aux sels d'argent, 33,9 x 25,9 cm. Achat
Page 196

Frederick Sommer

Né en Italie en 1905, installé aux États-Unis en 1931

Max Ernst, 1946
Épreuve aux sels d'argent, 19 x 24,1 cm. Don de Nelson A. Rockefeller
Page 177

Moon Culminations

(Les apogées de la Lune), 1951
Épreuve aux sels d'argent, 24,4 x 19,3 cm. Don de l'artiste
Page 176

Edward Steichen

1879-1973

Né au Luxembourg, installé aux États-Unis en 1881

Self-Portrait, Milwaukee (Autoportrait dans le Milwaukee), 1898
Épreuve au platine, 19,6 x 9,8 cm. Don de l'artiste
Page 82

Moonrise - Mamaroneck, New York (Lever de lune à Mamaroneck, dans l'État de New York), 1904
Épreuve au platine et au ferrocyanure, 38,9 x 48,2 cm. Don de l'artiste
Page 81

Midnight - Rodin's Balzac (Minuit - Le « Balzac » de Rodin), 1908
Épreuve au pigment sur collotype, teintée à la main, 30 x 36,2 cm. Don de l'artiste
Page 85

Alfred Stieglitz, 1909-1910
Épreuve au platine, 28,7 x 24 cm. Don de l'artiste
Page 96

Pillars of the Parthenon (Les Colonnes du Parthénon), 1921
Épreuve au platine, 48,7 x 34,4 cm. Don de l'artiste
Page 104

Gloria Swanson, 1924
Épreuve aux sels d'argent tirée par Rolf Petersen en 1961, 42,1 x 34,2 cm. Don de l'artiste
Page 125

Ralph Steiner

1899-1986

Sign, Saratoga Springs (Affiche à Saratoga Springs), 1929
Épreuve aux sels d'argent, 24,5 x 19,9 cm. Don de l'artiste
Page 141

American Rural Baroque (Baroque rural américain), 1930
Épreuve aux sels d'argent, 19,2 x 24,3 cm. Don de l'artiste
Page 139

Alfred Stieglitz

1864-1946

Le « Flatiron » à New York, 1903
Photogravure sur vélin, 32,8 x 16,9 cm. Achat
Page 83

Le « Mauretania », 1910
Photogravure, 34 x 25,9 cm. Achat
Page 92

Exposition Picasso-Braque à la galerie 291, 1915
Épreuve au platine, 19 x 23,8 cm. Don de Charles Sheeler
Page 97

Hands and Thimble - Georgia O'Keeffe (Mains et dé à coudre - Georgia O'Keeffe), 1920
Épreuve au platine, 24,9 x 20,2 cm. Don de David H. McAlpin
Page 105

Apples and Gable, Lake George (Pommes et pignon, lac George), 1922
Épreuve aux sels d'argent, 11,6 x 9,1 cm. Don anonyme
Page 114

From the Shelton, West (Vue prise du « Shelton », vers l'ouest), 1935
Épreuve aux sels d'argent, 24,3 x 19 cm. The Alfred Stieglitz Collection, don de Georgia O'Keeffe
Page 118

From the Shelton, West (Vue prise du « Shelton », vers l'ouest), 1935
Épreuve aux sels d'argent, 24,5 x 19,1 cm. The Alfred Stieglitz Collection, don de Georgia O'Keeffe
Page 119

Paul Strand

1890-1976

Sans titre, 1915
Épreuve au platine, 25,7 x 30,4 cm. Don de l'artiste
Page 98

Sans titre, vers 1915
Épreuve au platine, 28,2 x 24,3 cm. Don de l'artiste
Page 99

Akeley Motion Picture Camera (Caméra Akeley), 1923
Épreuve aux sels d'argent, 24,5 x 19,5 cm. Don de l'artiste
Page 112

Gaston Lachaise, 1927-1928
Épreuve aux sels d'argent, 24,4 x 19,5 cm. Fonds John Parkinson III
Page 115

Leaves II (Feuilles II), 1929
Épreuve au platine, 24,5 x 19,8 cm.
Don de Georgia O'Keeffe
Page 103

Church (Église), 1944
Épreuve aux sels d'argent,
24,2 x 19,3 cm. Don de Mme Armand
P. Bartos
Page 189

John Swope
Mort en 1979

Cap d'Antibes, France, 1948
Épreuve aux sels d'argent,
26,7 x 34,4 cm. Don de l'artiste
Page 225

John Szarkowski
Né en 1925

*Column Capital, Guaranty
Building, Buffalo (Chapiteau de
colonne, immeuble Guaranty
à Buffalo)*, 1952
Épreuve aux sels d'argent,
25,5 x 33,4 cm. Achat
Page 192

Doris Ulmann
1882-1934

Sans titre, vers 1930
Épreuve au platine, 20,6 x 15,7 cm.
Achat
Page 95

James Van Der Zee
1886-1983

*Baptism Celebration to Maria
Warma Mercado (Festivités du
baptême, pour Maria Warma
Mercado)*, 23 avril 1927
Épreuve aux sels d'argent,
19,2 x 24,1 cm. Don de Harriette
et Noel Levine
Page 128

Adam Clark Vroman
1856-1916

« *Pueblo of Zuni* » – *Sacred Shrine
of Taäyallona* (« *Village des Zuni* »
– *Site sacré de Taäyallona*), 1899
Épreuve au platine, 15 x 20,3 cm.
Acquisition par échange
Page 62

Weegee (Arthur Fellig)
1899-1968
Né en Autriche, installé aux
États-Unis en 1909

*Harry Maxwell Shot in Car
(Harry Maxwell tué par balle dans
sa voiture)*, 1936
Épreuve aux sels d'argent,
35,4 x 26,6 cm. Don de l'artiste
Page 167

*Brooklyn School Children See
Gambler Murdered in Street
(Des écoliers de Brooklyn regardent
le corps d'un joueur assassiné dans
la rue)*, 1941
Épreuve aux sels d'argent,
26,2 x 33,5 cm. Don anonyme
Page 166

Dan Weiner
1919-1959

El Morocco, New York, 1955
Épreuve aux sels d'argent, 23,1 x 34 cm.
Fonds The Family of Man
Page 198

*Shoppers Glimpse a Movie Star at
Grand Central Station, New York
(Des passants aperçoivent une
vedette de cinéma à la gare Grand
Central à New York)*, 1953
Épreuve aux sels d'argent,
23,4 x 34,1 cm. Don de Sandra Weiner
Page 220

Edward Weston
1886-1958

Nahui Olin, 1924
Épreuve aux sels d'argent,
22,9 x 17,7 cm. Achat
Page 108

Torso of Neil (Le Buste de Neil),
1925
Épreuve au platine et palladium,
23,2 x 14 cm. Achat
Page 106

Pepper No. 30 (Poivron n° 30), 1930
Épreuve aux sels d'argent, 24 x 19 cm.
Don de David H. McAlpin
Page 110

Les Dunes de l'Océan, 1936
Épreuve aux sels d'argent, 19 x 24,3 cm.
Don de David H. McAlpin
Page 116

*Hot Coffee, Mojave Desert
(Café chaud, désert de Mojave)*, 1937
Épreuve aux sels d'argent,
19 x 24,2 cm. Achat
Page 153

*North Shore, Point Lobos,
California (Le Rivage Nord,
Point Lobos, Californie)*, 1946
Épreuve aux sels d'argent,
19,1 x 24,1 cm. Achat
Page 184

Clarence H. White
1871-1925

Mme Clarence H. White, 1906
Épreuve au platine, 24,8 x 19,7 cm.
Fonds John Parkinson III
Page 89

*New England Street (Une rue en
Nouvelle-Angleterre)*, 1907
Épreuve au platine, 24,1 x 15,8 cm.
Don de M. et Mme Clarence
H. White, Jr.
Page 87

*The Skeleton of the Ship, Bath,
Maine (La Charpente du navire,
Bath, Maine)*, 1917
Épreuve au platine et à la gomme
bichromatée, 24,4 x 32,5 cm.
Don de M. et Mme Clarence
H. White, Jr.
Page 93

Minor White
1908-1976

Pacific (Pacifique), 1947
Épreuve aux sels d'argent,
16,8 x 20,8 cm. Don de David
H. McAlpin
Page 185

Peeled Paint (Peinture écaillée), 1959
Épreuve aux sels d'argent,
24,1 x 18,7 cm. Don de Robert
M. Doty
Page 213

Garry Winogrand
1928-1984

Park Avenue, New York, 1959
Épreuve aux sels d'argent,
56,7 x 37,8 cm. Don de l'artiste
Page 245

Los Angeles, 1964
Épreuve aux sels d'argent,
22,9 x 34 cm. Achat
Page 227

Dallas, 1964
Épreuve aux sels d'argent,
22,7 x 34 cm. Acquisition financée
par l'International Program
Page 240

Willard Worden
(dates inconnues)

Market Street, San Francisco,
18 avril 1906
Épreuve aux sels d'argent, 18,5 x 24 cm.
Fonds David H. McAlpin
Page 76

**Armée américaine
(U.S. Army Signal Corps)**

*Russian Slave Laborer Points out
Former Nazi Guard Who Brutally
Beat Prisoners (Un travailleur forcé
russe désigne un ancien garde nazi
qui brutalisait les prisonniers)*,
14 avril 1945
Épreuve aux sels d'argent,
19,7 x 24,3 cm. Fonds d'acquisition
anonyme
Page 171

**Armée américaine, marine
(U.S. Navy)**

*Explosion Following Hit on the USS
Franklin by Japanese Dive Bomber
(Explosion après l'attaque du
« Franklin » par un bombardier
japonais)*, 19 mars 1945
Épreuve aux sels d'argent,
27,1 x 34,2 cm. Don d'Edward Steichen
Page 169

Anonyme

*Seventh Avenue, 42nd and 43rd
Streets, New York City, View
Facing North Along West Side of
Seventh Avenue, Showing Sidewalk
Condition (VII^e Avenue entre les 42^e
et 43^e Rues à New York, vue prise
sur le côté ouest de la VII^e Avenue en
direction du nord, montrant l'état
du trottoir)*, 1914
Épreuve aux sels d'argent, 19 x 24 cm.
Don de Barbara Foshay-Miller
Page 78

Anonyme

Coronado Beach, California,
vers 1930
Épreuve aux sels d'argent, 10,7 x 6 cm.
Fonds Lois et Bruce Zenkel
Page 130

Anonyme

*Photo publicitaire pour le film
« The Common Law », 1931*
Épreuve aux sels d'argent,
26,7 x 34,7 cm. Achat
Page 127

Index

Les numéros de pages se rapportant aux illustrations apparaissent en gras avant les numéros de pages renvoyant aux textes.

- Abbott, Berenice, **17, 134, 143**;
17, 19, 21, 31, 36, 38, 45,
49, 50
- Adams, Ansel, **117, 120, 121,**
186; 17, 18, 22, 27, 28, 29,
30, 31, 32, 34, 36, 38, 52
- Adams, Henry, 45
- Adams, Robert, 52
- Adams, Virginia, 28
- Agee, James, 51, 54
- Alland, Alexander, 21, 43
- Alvarez Bravo, Manuel, 31, 34
- Arbus, Diane, **237, 243, 246**; 9,
20, 24, 25, 36, 55
- Armstrong, Louis, 47
- Armstrong, Neil, 55
- Astaire, Fred, 18
- Atget, Eugène, 21, 36, 49, 50
- Avedon, Richard, **229, 230**; 14,
18, 24, 25, 34, 52
- Balanchine, George, 27
- Balkin, Serge, 21
- Bardot, Brigitte, 230
- Barr, Alfred H., Jr., 26, 27, 28,
29, 30, 31, 32, 33, 36
- Barrows, George, 207
- Bartholomew, Ralph, **233**
- Baudelaire, Charles, 19
- Beaton, Cecil, 21
- Bechet, Sidney, 47
- Belloq, Ernest J., **71**; 21, 47
- Bender, Albert M., 29
- Bennett, Henry Hamilton, **58,**
59, 65; 14, 44, 45
- Bernhardt, Sarah, 49
- Bierstadt, Albert, 43
- Bliss, Lillie P., 26
- Blizstein, Marc, 164
- Blumenfield, Erwin, 21
- Bolden, Buddy, 47
- Boltanski, Christian, 8
- Bosquet, Alain, 53
- Bourke-White, Margaret, **149**;
14, 51
- Brady, Mathew, 31, 43
- Brancusi, Constantin, 15
- Brandt, Bill, 34, 36, 38
- Braque, Georges, 15, 46
- Brassaï, 31, 36, 38
- Brecht, Bertolt, 52
- Breton, André, 52
- Brodovitch, Alexey, 52
- Buffalo Bill, 44
- Bullock, John G., **86**; 45
- Burckhardt, Rudy, **154, 155**; 54
- Burroughs, Floyd, 51
- Cagney, James, 51
- Callahan, Harry, **173, 180, 181,**
182, 183, 209; 17, 18, 19,
22, 24, 31, 34
- Caponigro, Paul, **212**; 17, 36, 52
- Carson, Rachel, 55
- Cartier-Bresson, Henri, 23, 30,
31, 36
- Chaplin, Charlie, 48, 49, 50
- Chappell, Walter, **211**
- Charles, Ezzard, **228**
- Church, Frederic Edwin, 42
- Cleveland, Grover, 45
- Coburn, Alvin Langdon, **91**; 45
- Condé-Nast, 19, 48, 52
- Coolidge, Calvin, 48
- Cornell, Joseph, 52
- Cosindas, Marie, 36
- Crane, Hart, 50
- Croner, Ted, **218**; 23, 34, 53
- Cunningham, Imogen, **111**; 31
- Cunningham, Merce, 162
- Currier, Charles H., **70**; 19
- Curtis, Edward S., **60**; 11, 44
- Daguerre, Louis, 42
- Dahl-Wolfe, Louise, **150**
- Davidson, Bruce, **37, 226**; 36, 53
- DeCarava, Roy, **205, 206**; 34, 53
- De Fenoyl, Pierre, 8
- De Meyer, Baron Adolf, **126**
- Dickinson, Emily, 42
- Diogène, 34
- Donen, Stanley, 18
- Dos Passos, John, 49
- Duchamp, Marcel, 45, 46, 52
- Duncan, David Douglas, **201**
- Eastman, George, 43
- Edgerton, Harold, **165**; 31
- Edison, Thomas Alva, 44
- Eliot, T. S., 48
- Ellington, Duke, 42
- Elliott, Philip, **222**
- Engle, Lehman, 164
- Ernst, Max, 19, 52, 177
- Erwitt, Elliott, **231, 239**; 24, 36
- Eugene, Frank, 27
- Evans, Walker, **133, 135, 137,**
138, 140, 142, 144, 145,
156; 18, 19, 20, 21, 22, 23,
25, 27, 28, 31, 34, 36, 38,
49, 50, 51, 52
- Faurer, Louis, **22, 207, 221**; 23,
24, 34
- Fields, Bud, 51
- Fitz, Grancel, **123**; 14, 24, 38
- Fitzgerald, F. Scott, 48, 49
- Flaubert, Gustave, 19
- Frank, Mary, 22
- Frank, Robert, **frontispice,**
204, 208, 215, 216, 217;
20, 22, 23, 24, 34, 53, 55,
207
- Friedlander, Lee, **24, 241, 242,**
247; 20, 21, 24, 25, 28, 36,
47, 55
- Garbo, Greta, 48
- Gardner, Alexander, 31, 43
- Garnett, William A., **190**
- Genthe, Arnold, **72**; 31, 44, 45
- Gilpin, Laura, **94**
- Glackens, William, 46
- Glover, L. S., **68, 69**
- Grierson, John, 50
- Griffith, D. W., 49
- Guillaume II, 44
- Gutmann, John, **160**; 23, 51
- Hand, Learned, 25
- Harbutt, Charles, **197**
- Hartley, Marsden, 48
- Hayden, Ferdinand Vanderveer,
43
- Hearst, William Randolph, 49
- Hemingway, Ernest, 49
- Henri, Robert, 46
- Herriman, George, 48, 49
- Heyman, Ken, 36
- Hill, David Octavius, 27
- Hine, Lewis W., **74, 129**; 13,
46, 48
- Hitchcock, Alfred, 54
- Hoff, Charles, **228**
- Hubbard, Elbert, 46
- Jackson, William Henry, 43, 52
- Johns, Jasper, 54
- Johnson, Clifton, **63**; 47
- Johnston, Frances Benjamin, **67;**
11, 28, 45
- Joffe, Constantin, 21
- Joyce, James, 48
- Kalisher, Simpson, **238**
- Käsebier, Gertrude, **84, 88**; 12,
27, 45
- Kazan, Elia, 54
- Keaton, Buster, 50
- Kennedy, John F., 54
- Keppard, Freddy, 47
- Kerouac, Jack, 53
- Kertész, André, **39, 158**; 23, 36,
38
- King, Clarence, 43
- King, Martin Luther, Jr., 54
- Kinsey, Darius, **10, 75**; 11, 12,
14, 15, 19, 21, 44
- Kirstein, Lincoln, 21, 27, 28, 30,
52
- Klein, Irwin, **244**
- Klein, William, **219, 224**; 23, 25
- Kootz, Samuel M., 29
- Krause, George, 36
- Lachaise, Gaston, 115
- Lang, Fritz, 52
- Lange, Dorothea, **136, 146,**
147, 148, 170, 203; 22,
25, 31, 34, 36, 38, 51, 55
- Lartigue, Jacques-Henri, 36
- Laughlin, Clarence John, **175,**
179; 18, 52
- Lawrence, Jacob et Gwen, 163
- Lawrence, Richard Hoe, 43
- Lee, Ann, 46
- Lee, Russell, **151**; 51
- Le Gray, Gustave, 22
- Leigh, Dorian, 21
- Levinstein, Leon, **223**; 23, 34,
53
- Levitt, Helen, **19, 157, 159**; 23,
29, 31, 38, 54
- Leyda, Jay, **29**
- Lieberman, Alexander, 52
- Lichtenstein, Roy, 54
- Liebling, Jerome, **202**; 36
- Lincoln, Edwin Hale, **66**
- Link, O. Winston, **23, 232**; 53
- Loeb, Janice, 54
- Lorentz, Paul, 54
- Luce, Henry R., 51
- Luks, George, 46
- Lynes, George Platt, **30, 164,**
174; 21, 52
- Maloney, Tom, 34
- Man Ray, 9, 21, 29, 31, 34
- Marciano, Rocky, 228
- Matisse, Henri, 15, 26
- McAlpin, David H., 9, 27, 28,
29, 31, 33, 35, 36, 38
- Melville, Hermann, 42

- Mencken, H. L., 193
 Metzker, Ray K., 36
 Michals, Duane, 36
 Mili, Gjon, 168
 Model, Lisette, 161; 23, 31, 34, 51
 Modotti, Tina, 107, 109; 9, 16, 28, 31, 48
 Moholy-Nagy, László, 18, 19, 31, 38
 Mole, Arthur S., 79; 47
 Monk, Thelonious, 42
 Monroe, Marilyn, 55
 Moore, Charles, 234
 Morgan, Barbara, 162; 32, 36
 Morgan, Willard, 32, 33
 Morris, William, 46
 Morris, Wright, 152
 Morton, Jelly Roll, 47
 Munkacsy, Martin, 23
 Muray, Nickolas, 124; 48
 Murnau, F. W., 50
 Mydans, Carl, 51
- Napoléon III, 22
 Nathan, George Jean, 193
 Nègre, Charles, 22
 Newhall, Beaumont, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38
 Newhall, Nancy, 27, 29, 30, 31, 32, 33
 Newman, Arnold, 163; 31, 38
 Newton, Henry J., 43
 Niépce, Joseph Nicephore, 42
- O'Keeffe, Georgia, 28, 105
 Oldenburg, Claes, 54
 O'Sullivan, Timothy, 31, 43, 52
 Outerbridge, Paul, 122; 24, 48
- Parks, Gordon, 199, 235; 22, 54
- Penn, Irving, 21, 193, 194, 195; 24, 25, 34, 52
 Picasso, Pablo, 8, 15, 26, 46, 48
 Piffard, Henry G., 43
 Poe, Edgar Allan, 42
 Porter, Eliot, 187; 17, 31, 34, 55
 Post, William B., 57
 Pound, Ezra, 49
 Pynchon, Thomas, 54
- Rau, William H., 64; 14, 21, 24, 38
 Rauschenberg, Robert, 210; 8, 25, 34, 54
 Rawlings, John, 21
 Ray, Nicholas, 54
 Rich, James Bartlett, 131
 Riis, Jacob, 73; 9, 13, 21, 43, 46
 Rockefeller, Mrs John D., Jr., 26
 Roosevelt, Franklin D., 27, 50
 Rosenquist, James, 54
 Rothstein, Arthur, 51
 Runyon, Damon, 51
 Ruth, Babe, 48, 124
- Salomon, Erich, 23
 Sander, August, 34, 36, 55
 Schad, Christian, 31
 Schamberg, Morton, 46
 Schönberg, Arnold, 52
 Schulz, Ben, 28
 Seeley, George H., 90
 Seldes, Gilbert, 48, 49
 Shahn, Ben, 51
 Sheeler, Charles, 101, 102, 113; 8, 15, 16, 20, 28, 31, 36, 38, 46, 49, 53
 Siskind, Aaron, 178, 188, 191; 17, 22, 30, 34, 36
 Sladen, Charles Norman, 77; 47
 Sloan, John, 46
 Smith, Erwin E., 61; 11
- Smith, W. Eugene, 196, 200; 22, 24, 34, 51
 Snow, Carmel, 52
 Soby, James Thrall, 9, 27, 29, 31
 Sommer, Frederick, 176, 177; 17, 18, 19, 31, 34, 52
 Steichen, Edward, 13, 16, 81, 82, 85, 96, 104, 125; 11, 12, 14, 15, 17, 19, 21, 27, 31, 33, 34, 35, 36, 45, 48
 Stein, Gertrude, 48, 49
 Steiner, Ralph, 18, 139, 141; 31, 49, 53
 Stella, Joseph, 48
 Sternberg, Josef von, 50
 Stieglitz, Alfred, 83, 92, 97, 103, 105, 114, 118, 119; 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 45, 46, 49, 96,
 Strand, Paul, 98, 99, 112, 115, 189; 8, 15, 16, 22, 24, 27, 31, 37, 45, 46, 49, 53
 Stroheim, Erich von, 50
 Stryker, Roy, 51
 Sullivan, Cornelius J., 26
 Swanson, Gloria, 48, 125
 Sweeney, James Johnson, 30
 Swope, John, 225
 Szarkowski, John, 192; 36, 37, 38,
- Talbot, William Henry Fox, 42
 Tanguy, Yves, 52
 Tenge, Frank, 51
 Thom, George, 23
 Thomas, John D., 79; 47
 Toulouse-Lautrec, Henri, 47
 True, Dorothy, 103
 Tugwell, Rexford, 51
- Uelsmann, Jerry N., 36
 Ulmann, Doris, 95
- Van Der Zee, James, 128; 14, 24
 Van Dyke, Willard, 32; 28
 Vidor, King, 50
 Viollet-le-Duc, Eugène, 35
 Vreeland, Diana, 52
 Vroman, Adam Clark, 62; 21, 44
- Warhol, Andy, 25, 54
 Watkins, Carleton, 43
 Weegee (Arthur Fellig), 20, 166, 167; 14, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 31, 51, 54
 Weiner, Dan, 198, 220; 24, 53
 Welles, Orson, 54, 164
 Weston, Brett, 31, 38
 Weston, Charis, 30
 Weston, Edward, 33, 35, 106, 108, 110, 116, 153, 184; 9, 16, 17, 18, 19, 22, 28, 30, 31, 34, 36, 38, 47, 48, 49, 53
 Wheeler, George, 43
 Whistler, James McNeill, 11
 White, Clarence H., 87, 89, 93; 14, 27, 31, 36, 45
 White, Mrs. Clarence H., 89
 White, Minor, 185, 213; 17, 18, 22, 36, 52
 Whitman, Walt, 53
 Wilder, Billy, 52, 54
 Williams, William Carlos, 49
 Winogrand, Garry, 227, 240, 245; 20, 24, 25, 36, 55
 Wolcott, Marion Post, 51
 Worden, Willard, 76
 Wright, Orville et Wilbur, 45

1840
1841
1842
1843
1844
1845
1846
1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1840
1841
1842
1843
1844
1845
1846
1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1840
1841
1842
1843
1844
1845
1846
1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1840
1841
1842
1843
1844
1845
1846
1847
1848
1849
1850
1851
1852
1853
1854
1855
1856
1857
1858
1859
1860
1861
1862
1863
1864
1865
1866
1867
1868
1869
1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

n Art



5



The Museum of Modern Art



300145775

