

# Études photographiques

N°13 juillet 2003 :  
Institutions photographiques/Ressources de la photographie

## Jacques-Henri Lartigue et la naissance du modernisme en photographie

KEVIN MOORE

p. 6-34

---

### *Résumé*

"Pour Lartigue, dès le départ, la pratique de la photographie comportait un élément essentiellement ludique." Pierre Apraxine, *The Waking Dream*, 9931.

### *Texte intégral*

- 1 "Pour Lartigue, dès le départ, la pratique de la photographie comportait un élément essentiellement ludique." Pierre Apraxine, *The Waking Dream*, 9931<sup>1</sup>.
- 2 Plus que tout autre nom, celui de Lartigue suggère spontanéité, authenticité et invention, qualités que l'on désigne volontiers comme "ludiques". Dès l'été 1963, pendant lequel il fit un début prometteur en tant que photographe au MoMA de New York, s'est installée l'opinion critique incontournable (et pourtant fausse, il faut le préciser d'emblée) que ses photographies étaient la production aléatoire et inconsciente d'un enfant débordant d'imagination, non encore encombré des règles et des conventions qui régissent la créativité adulte<sup>2</sup>. Seul un "authentique primitif", écrivait John Szarkowski, le nouveau conservateur de la photographie au MoMA, "était en mesure de produire une oeuvre aussi généreusement radicale<sup>3</sup>". Si cette oeuvre semble radicale, c'est par sa

candeur, sa vivacité et son dynamisme formels, mais aussi du fait qu'elle a été produite pendant les premières décennies du XXe siècle, avant l'invention du Leica, de l'Ermanox, et des autres appareils compacts<sup>4</sup>. Pour Szarkowski, les photographies de Lartigue ressemblaient à une version infantile du *reportage*\* de grand style tel que Henri Cartier-Bresson l'avait popularisé dans les années 1930. Mieux encore, elles paraissaient annoncer la "photographie de [p. 7] rue" délibérément acerbe et provocatrice de Garry Winogrand, l'inventeur de ce qu'on a appelé l'"esthétique de l'instantané"<sup>5</sup>. Tout d'un coup, les photographies de Lartigue ont rencontré un vaste public et éveillé l'intérêt de la critique. Bien que ce public ait en général montré une immense admiration, il n'a pas manqué de s'interroger sur la nature de cette photographie, sur la lignée à laquelle elle appartenait. Dans les modestes limites du corpus photographique "innocent" de Lartigue, ce public était curieux de découvrir ses propres valeurs.

3 Est-ce vraiment une coïncidence que la notion de spontanéité, ce mot qu'utilisent les adultes pour parler de jeu, soit devenue si essentielle chez les artistes et les critiques de l'Amérique d'après-guerre? Daniel Belgrad, dans son livre *The Culture of Spontaneity*, définit l'émergence d'une "esthétique cohérente de la spontanéité" dans la culture américaine des années 1950. Le geste spontané, selon Belgrad, était dans l'air du temps, et signifiait, pour les artistes d'avant-garde et le public, un rejet simultané de la culture du Vieux Monde et de l'idéologie dominante américaine de consumérisme et de progrès technologique. La spontanéité promettait "une troisième voie, opposée à la fois à la culture de masse et à la "haute culture" académique des années d'après-guerre"<sup>6</sup>. Pour les peintres de l'expressionnisme abstrait, la spontanéité signifiait une approche de la pratique artistique novatrice par la forme, capable de fonder une fois pour toutes un "style américain", et une production empreinte d'un contenu psychologique, authentique, chose qui n'avait guère cours dans le vaste panorama matérialiste de la vie américaine.

4 Par rapport à ce phénomène, l'art photographique américain occupait une place particulière. À l'écart de la structure traditionnelle qui opposait académisme et avant-garde, confinée dans le domaine de la presse illustrée de l'entre-deux-guerres, la photographie ne fit son entrée dans l'institution qu'à partir des années 1960 et 1970. Bien que complexe, la priorité devint alors de définir pour l'art photographique un statut cohérent avec les efforts antérieurs du MoMA pour légitimer cet art<sup>7</sup>, qui le différencie du travail commercial vulgarisé par les revues illustrées, de l'essor de la photographie d'amateur et des évolutions dans les autres médias. La spontanéité incarnée par Lartigue offrait une solution, tandis que la stase classique d'Eugène Atget en fournissait une autre. Ensemble, ces deux sensibilités artistiques établissaient les frontières de la pratique photographique. Ainsi l'alternative se situait entre [p. 8] une approche spontanée et une démarche raffinée entre "fenêtre" et "miroir", pour reprendre les termes de Szarkowski en 1978<sup>8</sup>. Dans un cas comme dans l'autre, le photographe se devait de respecter les limites de son médium, selon l'indiscutable axiome de la photographie depuis la fin du pictorialisme.

5 La mission que Szarkowski s'était fixée de modifier le cours de l'art photographique dans les années 1960 rencontra la complicité de Lartigue si ce n'est sa complaisance. Par ignorance, à cause d'interprétations erronées, ou simplement faute d'un véritable questionnement des sources (il faut dire que Lartigue, encore vivant, contribua largement à sa propre mythification<sup>9</sup>), Szarkowski s'appliqua à ce que Lartigue "intégra" les principes théoriques qui étaient siens. Pour illustrer son récit de la naissance du modernisme en photographie, le conservateur mit l'accent sur la forme,

l'intuition et l'expérience au mépris du contenu, du savoir-faire et de l'art. Ce regard sur Lartigue était aussi biaisé qu'il pouvait être influent: scénario typique de la nature générale du transfert historique. Quand Nietzsche écrit dans *De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques*: "Toute action exige l'oubli", il soutient qu'un peu de fiction dans l'histoire aide à la rendre plus efficace et plus "utile" pour engendrer la modification du présent<sup>10</sup>. L'intrusion de Lartigue dans les sacro-saintes galeries du MoMA en dit plus long que les simples déformations qui se produisent quand un moment historique cherche son inspiration dans un autre; elle amplifie aussi les effets d'un tel geste dans ce cas, une requalification théorique radicale de la photographie, une révision de son histoire, et la naissance d'un nouveau "maître".

## Prélude

6 Dans les années 1950, il y avait sans doute en France quelques visionnaires au sujet de la photographie, mais elle ne disposait pas d'une institution telle que le MoMA, ni d'une publication telle que *Aperture* pour promouvoir l'idée d'une photographie artistique<sup>11</sup>. Il y avait bien des agences photographiques, telles que Magnum, et des éditeurs spécialisés comme Robert Delpire, mais leur rapport au travail des photographes restait inspiré par la photographie de presse<sup>12</sup>. Quant aux institutions, la Bibliothèque nationale servait depuis longtemps de dépôt légal des photographies et privilégiait le contenu de la photographie, au point de la classer par sujet plutôt que par auteur. On rapporte par exemple en 1953: [p. 9]

7 "M. Prinnet, du cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale, et plus spécialement chargé de la section photographique, me disait combien il lui était difficile de trouver des photographies de la vie quotidienne des intérieurs et des images des moeurs de notre temps, alors qu'il avait pour des époques plus lointaines, sur ces mêmes sujets, des gravures innombrables<sup>13</sup>."

8 Ce texte fut publié dans *Point de vue*, revue qui entendait élever la photographie au rang d'oeuvre d'art. Malgré les ambitions du rédacteur en chef, Albert Plécy, la photographie était envisagée de même qu'à la Bibliothèque nationale, comme un fournisseur de contenu. Plécy adressait les conseils suivants aux lecteurs:

9 "En dehors des grands faits historiques illustrés en général par des professionnels, il existe tout un monde à fixer sur la pellicule qui, avec le temps, se valorise comme le bon vin. C'est pourquoi les amateurs doivent classer avec soin leur album photographique et protéger leurs négatifs, "un trésor est caché dedans"<sup>14</sup>."

10 Plécy n'était pas à la tête de la bonne publication pour lancer une avant-garde de la photographie. *Point de vue* était une revue illustrée comme *Life* et s'adressait à un public populaire. Une discussion sur le médium photographique risquait d'ennuyer les lecteurs. Quand Plécy décida de publier une série des premiers travaux de Lartigue en 1954, [p. 10] il agença les images comme des documents d'intérêt historique, accompagnés de longues légendes écrites à la main traitant les images exactement comme les "photographies de la vie quotidienne" étiquetées et cataloguées à la Bibliothèque nationale<sup>15</sup>. Le commentaire précisait: "J.-H. Lartigue avait trouvé dans sa propre famille les sujets et les éléments pour la constitution de véritables archives photographiques<sup>16</sup>."

11 La première diffusion publique des fameuses "photographies d'enfance" de

Lartigue suivit une organisation thématique. En septembre 1954, *Point de vue* publiait un choix d'environ cinquante photographies de voitures anciennes regroupées sous l'item: "Aux temps héroïques de l'automobile". En février 1955 paraissait une autre sélection: "Toute l'aviation dans une vie d'homme", suivie d'une autre rubrique consacrée aux avions intitulée: "Quel sera l'aspect des avions que Lartigue photographiera dans quarante-cinq ans, en l'an 2000?". Enfin, un choix de photographies de mode, "Courses d'hier...", est publié en juin 1955<sup>17</sup>. Voilà donc à quoi se résuma l'entrée en scène de Lartigue, du moins dans les pages de *Point de vue*. Les rédacteurs d'autres publications européennes remarquèrent le photographe et lui consacrèrent quelques rubriques peu après, mais leur approche était la même que celle de *Point de vue* centrée sur le document d'archives et d'actualité<sup>18</sup>. Il fallait un autre climat pour que les photographies de Lartigue s'épanouissent et rencontrent un public critique. Il fallait New York et 1963.

## Szarkowski et le modernisme en photographie

12 Le Museum of Modern Art fut conçu comme une institution pédagogique, chargée du double rôle d'éveiller le public aux développements révolutionnaires dans l'art moderne, et de révéler les origines historiques de l'art moderne en montrant sa relation avec l'art plus familier du passé<sup>19</sup>. Dans les divers départements et au cours du temps, ces deux objectifs n'ont pas toujours revêtu une même importance<sup>20</sup>. John Elderfield nous a mis en garde contre l'erreur consistant à supposer une "idéologie institutionnelle monolithique", et cette précaution est particulièrement nécessaire si l'on enquête sur le département de Photographie<sup>21</sup>. Depuis sa création en 1940, le département de Photographie a dû s'atteler à la tâche singulière de reconstruire une tradition photographique, tout en faisant découvrir au public des oeuvres nouvelles. Dès 1923, Paul Strand notait avec regret: "Les photographes [p. 11] n'ont pas accès à leur propre tradition, aux travaux expérimentaux du passé. Alors que le peintre peut s'instruire du développement de son médium, c'est impossible à l'apprenti photographe<sup>22</sup>." Bien que le mandat d'Edward Steichen ait pu faire exception, on pourrait résumer la mission du département de Photographie comme une réponse institutionnelle à la doléance de Strand.

13 Beaumont Newhall avait déjà défriché le terrain en synthétisant une histoire technique du médium, à partir de laquelle il avait extrapolé un ensemble de règles esthétiques. Sur fond d'une revue des aspects pratiques du médium, ce traitement culminait dans une liste succincte des maîtres de la photographie<sup>23</sup>. Toutefois, à cause d'un faisceau de circonstances politiques et financières, le vaste projet de Newhall fut abandonné, et c'est l'approche plus populaire et même populiste de Steichen, successeur de Newhall, qui prévalut au département de Photographie pendant les années 1940 et 1950<sup>24</sup>. La passation de Steichen à Szarkowski a ainsi pu être décrite comme un retour à la perspective de l'histoire de l'art qui avait été ébauchée par Newhall<sup>25</sup>. C'est un point qu'il convient particulièrement de souligner puisque le changement d'orientation opéré par Szarkowski en tant que conservateur, moment aujourd'hui quasi mythique, semble avoir résulté pour l'essentiel d'une réaction consciente à ses prédécesseurs, notamment Steichen<sup>26</sup>. [p. 12]

14 Pour commencer, Szarkowski a détourné son attention des thèmes héroïques chers à Steichen pour se consacrer à un examen critique du médium lui-même. Comme Newhall, il a approché la photographie en historien de l'art et a repris (dans une certaine mesure) l'étude des grands maîtres pour étoffer son analyse du médium. Mais ce qui est le plus important et qui le distingue de Newhall est que Szarkowski s'est attelé à une enquête théorique sur les photographies elles-mêmes, en adoptant une sorte de formalisme greenbergien comme principal *modus operandi*<sup>27</sup>. Le formalisme proposait à la photographie un vocabulaire pour définir une syntaxe picturale qui lui serait propre et qui à son tour fournissait le critère indispensable pour déterminer le statut artistique de telle ou telle photographie au sein du large spectre des diverses pratiques photographiques. Le recours au formalisme fournissait ainsi à Szarkowski une certaine souplesse théorique, qui permettait d'intégrer la catégorie problématique du "vernaculaire" dans le canon de la photographie comme discipline artistique. Szarkowski estimait cette procédure indispensable car, à ses yeux, les racines vernaculaires du médium constituaient un aspect crucial de son développement et de son avènement en tant que forme artistique<sup>28</sup>.

15 Il y avait néanmoins, il faut le souligner, quelques points communs entre les approches de Steichen et de Szarkowski. D'abord, en parfait accord avec la mission globale d'éducation du public assignée au musée, Steichen et Szarkowski adoptaient tous deux une conception didactique de leur rôle de conservateur. Pour ce faire, Steichen considérait fondamentalement la photographie comme moyen de communication, et traita par ce moyen de grands sujets de politique et de société, à peu près de la même manière que le magazine *Life* prenait position, sans trop de nuances, par le truchement de la photographie<sup>29</sup>. Quant à la leçon de Szarkowski, elle portait moins sur le contenu des photographies que sur leurs propriétés formelles en tant qu'oeuvres d'expression. Par ses expositions et des publications telles que *The Photographer's Eye* (1954, catalogue 1966), *From the Picture Press* (1973), *Looking at Photographs* (1973) et *Mirrors and Windows* (1978), Szarkowski inculquait à son public des "manières de voir" correspondant à sa théorisation formelle du médium.

16 Un autre point commun à Steichen et Szarkowski était leur exploitation commune des individualités de photographes pour servir leurs grands projets didactiques. Tout comme Steichen subordonnait la [p. 13] vision individuelle des photographes à la communication de grands thèmes sociaux ou politiques (le nom des photographes de "The Family of Man" n'était même pas mentionné), Szarkowski avait tendance à voiler les différences entre les individus de manière à satisfaire un schéma global. Il concevait la photographie de façon toute hégélienne, comme un organisme clos découvrant sa propre nature formelle à travers la contribution cumulative d'une collectivité photographique docile, aux éléments quasi interchangeable. Rien n'est plus éloquent à cet égard que le commentaire souvent cité de Szarkowski déclarant que le plus grand photographe s'appelle "Anonyme<sup>30</sup>".

17 Dès le début, le MoMA avait dû répondre à une critique qui voulait qu'il y ait une contradiction interne entre les mots de "moderne" et de "musée", objection rendue célèbre par la phrase adressée par Gertrude Stein à Alfred Barr: "Un musée peut être musée ou peut être moderne, mais pas les deux à la fois<sup>31</sup>." Le problème était celui de l'institutionnalisation, processus par lequel le musée allait inéluctablement tarir sa propre source, l'avant-garde. C'était pourtant le prix à payer pour que le MoMA ait le pouvoir de valider et canoniser un nouveau groupe de maîtres modernes, pouvoir que le

musée a exercé avec tant d'insistance que l'on en perçoit encore du ressentiment dans les études consacrées au modernisme<sup>32</sup>. La dynamique qui permit au MoMA de s'ériger en autorité académique effective s'appuyait justement sur l'équilibre précaire entre une tradition de l'avant-garde en pleine évolution et une scène artistique contemporaine encore rudimentaire. Pour Szarkowski, qui avait reçu pour tout héritage de Steichen l'image populaire de la photographie comme média de masse, il était urgent de faire émerger à la fois un corpus d'artistes photographes reconnus et une tradition sous-jacente de précurseurs modernistes, et ce double défi trouva sa solution dans la structure préétablie<sup>33</sup>. Autrement dit, Szarkowski en est venu à faire ce que d'autres conservateurs du MoMA avaient déjà fait: il a remodelé le passé afin de valider le présent.

18 L'exemple classique de cette stratégie est l'exposition phare d'Alfred Barr, "Cubism and Abstract Art" de 1936, qui consacra l'abstraction comme principale fin de l'art moderne, et le cubisme comme son mouvement prépondérant. Pour parvenir à ses fins, Barr avait employé les méthodologies d'historiens de l'art alors en vigueur, en concevant l'histoire de l'art comme un phénomène autonome de développement stylistique, isolé de toutes influences extérieures, telles que les conditions [p. 14] politiques ou sociales<sup>34</sup>. À l'aide de sa fameuse table de l'art moderne, Barr présentait le cubisme comme un style historiquement achevé, pourvu d'antécédents et de descendants bien définis. Par là même, il isolait ce mouvement de tout contexte historique, social ou politique. Aujourd'hui, cette analyse est bien sûr considérée comme arbitraire et limitée<sup>35</sup>.

19 Szarkowski n'a jamais produit une table telle que celle de Barr; pourtant, les *patterns* de l'histoire, pour reprendre la métaphore favorite de Szarkowski, sont assez faciles à percevoir<sup>36</sup>. Alors que Barr présentait l'abstraction incarnée par le cubisme comme le principe organisateur majeur du modernisme du vingtième siècle, Szarkowski conçut une "esthétique de l'instantané", exprimée par l'oeuvre de Winogrand, pour la photographie des années 1960. Et tout comme le cubisme et l'abstraction représentaient l'aboutissement de "grandes traditions" sortant de l'obscurité de l'avant-garde pour prendre leur juste place au musée, Winogrand et l'esthétique de l'instantané signalaient l'émergence de l'arrière-fond vernaculaire venant revigorer la photographie d'art<sup>37</sup>.

20 Szarkowski découvrit Winogrand juste à temps pour sa première exposition au MoMA, "Five Unrelated Photographers", qui fut présentée de la fin mai au 15 juillet 1963 et qui chevaucha pendant presque un mois celle qui était consacrée à Lartigue<sup>38</sup>. Winogrand, jugé le plus grand photographe de sa génération par Szarkowski, semble parfois fonctionner comme une matière première pour le conservateur, dont les accrochages orientés et l'énergique rhétorique verbale contrôlent fortement le contexte dans lequel se joue le sens d'une oeuvre. Ce scénario du "conservateur en tant qu'artiste" est le code qui permet de comprendre le rôle de promoteur d'artistes de Szarkowski au MoMA, tant il apparaît que le succès d'un photographe est presque subalterne par rapport à la mission plus vaste du conservateur, qui est de diffuser le message du modernisme photographique. Assimilant Winogrand à une muse de Szarkowski, un critique déclarait: "Winogrand et Szarkowski sont aussi liés que Frank Stella et William Rubin; chaque artiste représentant pour son conservateur un personnage héroïque qui a fait avancer le modernisme<sup>39</sup>."

21 Dans *Mirrors and Windows*, la synthèse consacrée à la photographie des années 1960 et 1970, Szarkowski présente Winogrand comme un explorateur, un homme en quête des "qualités intrinsèquement nuisibles de la description photographique". Il poursuit, pour préciser la nature exacte du talent de Winogrand: [p. 15]

22 "La limite que Winogrand fixe à son art est une conséquence de sa plus grande force: une absolue fidélité à une conception de la photographie à la fois puissante, subtile, profonde et restreinte, et entièrement vouée à l'exploration de la vision photographique nue, essentielle<sup>40</sup>."

23 Cette esthétique photographique dépouillée n'est pas l'invention de Winogrand; elle est le fait du médium lui-même. Winogrand a un rôle de hiéroglyphe dans cette définition très romantique de l'artiste. Pour Szarkowski, le résultat formel avait plus d'importance que la vision personnelle. Aussi écrit-il: "Les moyens par lesquels la photographie traduit le monde extérieur ne constituent pas essentiellement une question personnelle mais formelle<sup>41</sup>." En d'autres termes, les idéaux artistiques en ce cas, le destin de la photographie en tant que forme artistique autonome transcendent et dépassent l'activité individuelle. Winogrand ne signifie pas grand-chose au regard des grands objectifs du médium adroitement configurés par Szarkowski<sup>42</sup>.

## Lartigue: le précurseur

24 La conceptualisation de la photographie comme médium indépendant, autosuffisant, opérée par Szarkowski était au service d'un but pratique. Elle fournissait un ordre à un monde chaotique d'images et de photographes. Limitant son analyse et son discernement au cadre de l'image, Szarkowski bornait son jugement de valeur au style. Ce critère embrassait le domaine photographique dans sa totalité, du cliché d'amateur au tirage artistique<sup>43</sup>. Qui plus est, il n'était plus besoin de se soucier outre mesure des détails de la généalogie d'un artiste ou des influences qu'il avait pu connaître. La conception de la photographie que proposait Szarkowski, celle d'un organisme constitué d'un univers d'images amorphe, ignorait opportunément les réseaux réels par lesquels les idées visuelles étaient censées se propager, *via* des photographes vivants en exercice.

25 Toutefois, la culture occidentale conserve une idéologie de l'auteur. Celle-ci demeure un principe d'organisation central, notamment au sein d'une institution artistique dont la validité économique et stylistique dépend essentiellement de la légitimation de l'artiste. Le rétablissement par Szarkowski d'une approche inspirée par l'histoire de l'art exigeait ce mode traditionnel de reconnaissance de l'auteur. Le modèle de l'histoire de l'art exigeait que les artistes soient canonisés et, malgré la détermination de Szarkowski, d'établir l'autonomie de la photographie par [p. 16] rapport aux autres arts. Les bénéfices à tirer d'une reconnaissance de la photographie comme art et des photographes comme artistes ne pouvaient être ignorés<sup>44</sup>.

26 La construction par Szarkowski d'une généalogie photographique de Winogrand était conforme aux pratiques des conservateurs en vigueur dans les autres départements au cours des années 1960. Ces pratiques étaient si communes que John Elderfield en était venu à les définir comme les "expositions de précurseurs". Selon Elderfield, elles étaient consacrées à "d'autres périodes de l'histoire de l'art dont on a négligé l'esprit moderne, ou qui ont eu une influence sur des artistes modernes<sup>45</sup>". Le phénomène des précurseurs a constitué l'une des stratégies du MoMA à ses débuts et a connu dans les années 1960 un certain renouveau<sup>46</sup>. On l'attribue aux changements radicaux qui ont affecté l'art dans cette période, et au désir concomitant d'expliquer cette production en fonction d'un territoire connu l'art du passé. L'exposition "Turner: Imagination and Reality" (1966), qui tentait de faire un lien entre les abstractions

nébuleuses de J. M. W. Turner et les surfaces colorées de Rothko en est un parfait exemple. L'exposition de précurseur prouvait alors son efficacité, par la validation de l'oeuvre contemporaine en la rendant plus compréhensible, et en contribuant à réactiver et à enrichir une tradition de l'art moderne d'une autre potentialité expressive, pertinente dans son rapport au présent.

27 Selon Elderfield, l'exposition de précurseur remplit deux fonctions interdépendantes: "D'abord, rendre l'historique contemporain, puis rendre le contemporain historique<sup>47</sup>." Szarkowski s'est employé à rendre Lartigue contemporain tant conceptuellement que spatialement. Par le biais d'une série d'allusions directes au travail photographique réalisé avec un appareil compact des années 1930 et 1940, Szarkowski projette Lartigue dans le futur. Ainsi écrit-il, dans le *Bulletin* du MoMA consacré à l'exposition: "Avant d'avoir dix ans, Lartigue faisait des photographies qui semblent étonnamment préfigurer le travail qui sera fait à l'aide d'appareils compacts une génération plus tard<sup>48</sup>." Szarkowski expose ainsi une recontextualisation conceptuelle de Lartigue en l'extrayant de son environnement historique pour lui faire rejoindre, au nom de similarités formelles, un groupe de photographes d'un temps futur. Dans un autre exemple tiré du dossier de presse réalisé pour l'exposition, Szarkowski situe Lartigue par rapport à Atget et à Cartier-Bresson, traçant quelques parallèles formels avec ce dernier. Ainsi note-t-il: [p. 18]

28 "Les photographies de Lartigue, liées au mouvement et au changement continuels d'image qu'il produit, et qui suggèrent le travail effectué un quart de siècle plus tard par Cartier-Bresson, ont pourtant été réalisées à l'époque même où Atget, avec l'approche et les techniques photographiques du XIXe siècle, brossait le portrait de Paris<sup>49</sup>."

29 Si l'on traduit ceci en termes "conceptuels", Szarkowski suggère ainsi que Lartigue est un contemporain de Cartier-Bresson; Atget, contemporain de Lartigue, est convoqué quant à lui pour servir de repère *a contrario* dans le dispositif d'actualisation de Lartigue.

30 Jusqu'où la comparaison avec Cartier-Bresson amène-t-elle Lartigue? Théoriquement, le lien reste indéterminé, dans la mesure où Cartier-Bresson avait été célébré pour ses innovations dès les années 1930 et continuait d'exercer une influence considérable en 1963. Avant la construction spatiale de l'exposition, l'actualisation de Lartigue n'est pas totalement accomplie. L'accrochage des épreuves de Lartigue opère une recontextualisation tout à fait littérale, et, à mon humble avis, bien plus convaincante que la rhétorique verbale de Szarkowski. Exposées sur des murs blancs dans des cadres modernes et élégants, les photographies de Lartigue sont allégées de leur contexte historique<sup>50</sup>. La croyance en l'hégémonie du visuel de Szarkowski est accentuée par la mise à l'écart de la vocation première des oeuvres de Lartigue, la documentation personnelle<sup>51</sup>. En isolant ainsi dans la galerie les photographies, le conservateur dévoile une stratégie clef, qu'il emploiera tout au long de son exercice: projeter des intérêts critiques pour la photographie des années 1960 sur des images du passé qui n'ont jamais été réalisées dans un but artistique<sup>52</sup>. [p. 19]

31 Plus important encore, l'agencement des épreuves de Lartigue sur les murs est excessivement formel, et permet d'apprécier la mise en oeuvre du scénario du conservateur/artiste. En usant de répétitions, chaque mur souligne un élément formel choisi. Le premier mur (fig. 5. Premier mur de l'exposition "The Photographs of Jacques-Henri Lartigue", MoMA 1963, coll. MoMA/Scala/Art Ressource, New York .) est organisé autour des demi-coupoles formées par les ombrelles que l'on retrouve dans les images



centrales (n° d'exposition 3 et 4), et qui réapparaissent dans la robe bouffante de la fille (n° 2) et dans les chapeaux sophistiqués des femmes (n°5). Et tout comme un équilibre de clairs et d'ombres habite chacune des images une robe blanche et un chien noir, des habits noirs et des tenues claires, le mur est équilibré de personnages noirs et blancs qui se détachent sur des fonds contrastés. À noter que la première image celle du jeune Lartigue avec sa caméra est isolée de cet ensemble, accrochée à gauche, au-dessus du texte apposé sur le mur. Cette photographie clef assied le mythe de l'enfant-photographe et remplit alors un rôle plus informatif que formel. Elle est donc dissociée des autres images pour accompagner le texte à valeur d'information.

32 L'élément formel dominant qui gouverne le deuxième mur est la verticalité. Elle est particulièrement manifeste dans l'image centrale en bas (n°13) où les raies verticales des robes de femmes font écho aux barreaux de la balustrade métallique. On retrouve ce modèle tout au long de cette "composition murale" dans les postures élancées des personnages sveltes. Formellement, c'est le troisième mur (fig. 6. Troisième mur de l'exposition "The Photographs of Jacques-Henri Lartigue", MoMA, 1963, coll. MoMA/Scala/Art Ressource, New York.) qui est le plus "espiègle", puisqu'il obéit à une diagonale qui se devine dans les ailes inclinées des avions et des cerfs-volants, dans leurs câbles d'attache, et dans l'envolée des membres de ces formes humaines gesticulantes. Le portrait du frère de Lartigue, Zizou, flottant dans sa *poche en caoutchouc*\* (n° 31) sert d'ancre burlesque à cette séquence pleine de vie. Le quatrième mur [p. 20] (fig. 7. Quatrième mur de l'exposition "The Photographs of Jacques-Henri Lartigue", MoMA, 1963, coll. MoMA/Scala/Art Ressource, New York.) s'articule autour du cercle, parfaitement distribué et répété par le biais des roues de divers véhicules. Deux exceptions remarquables les n° 39 et 40 à l'extrême droite s'unissent au groupe par la présence d'un volant et d'impressionnantes lunettes, tandis qu'un cercle tordu dans le cadre n° 36 apporte une touche de fantaisie formelle. Enfin, le cinquième mur est conçu comme un récapitulatif, rassemblant tous les éléments formels en trois images qui produisent une apothéose polymorphe. Les parasols ovales et la verticalité de l'image centrale, les diagonales des images extérieures, et les cercles de la course de voitures consacrent l'évidence de la puissance formelle dans une image triple. Szarkowski a synthétisé là les quatre points fondamentaux de Lartigue.

33 Szarkowski se rendait parfaitement compte que l'actualité des sujets contenus dans les photographies de Lartigue séduisait vraiment les spectateurs. C'est pourquoi il prévenait contre la facilité consistant à tomber dans la nostalgie, et qui risquait de masquer l'importance formelle de l'oeuvre. Dans son essai destiné au catalogue, il guide le spectateur loin des charmes du sujet, vers une appréciation subtile de la forme:

34 "Le temps travaille pour la photographie sincère, et, en cinquante ans, transforme un cliché anodin en émouvant souvenir, empreint d'une poésie toute nostalgique. Mais il en va autrement pour la photographie de Lartigue: ici, le charme pénétrant d'un monde disparu peut dissimuler la beauté cachée de l'oeuvre. Car ses images sont les observations d'un génie: des perceptions fraîches, poétiquement ressenties et graphiquement fixées<sup>53</sup>."

35 Par son dédain pour la nostalgie et son emphase pour l'universel, ce passage révèle plus que tout autre le désintérêt de Szarkowski pour [p. 21] l'histoire. Le "génie" des photographies de Lartigue, la véritable ampleur de leur succès, ne provient pas du "charme" des documents personnels, culturellement ancrés, mais de leur relation muette aux valeurs formelles de photographes contemporains comme Cartier-Bresson ou Winogrand. Si les images de Lartigue avaient des résonances avec les sensibilités

modernes en 1963, c'était grâce aux travaux de photographes contemporains qui avaient révélé la possibilité d'un dialogue sur une base formelle. Tel était le pré carré que défendait Szarkowski contre toute autre interprétation des éléments présents dans l'oeuvre de Lartigue.

36 L'exposition de précurseurs historicise aussi le contemporain, et, au vu de la théorisation que propose Szarkowski d'un champ photographique clos, cette dynamique revêt une importance particulière. Avec son arrivée sur la scène de la photographie d'art contemporaine, la fonction de légitimation de Lartigue, comme précurseur de Winogrand, remplit un rôle généalogique crucial<sup>54</sup>. En présentant Lartigue comme un génie naïf, Szarkowski était en mesure d'établir une histoire vernaculaire du médium. Empruntant certaines idées au discours de Georges Kubler sur l'évolution de la forme et ses manifestations dans toutes les sphères de la culture matérielle, Szarkowski postulait que les photographes vernaculaires véhiculaient la trace des plus anciennes découvertes concernant les propriétés "natives" du médium, et que c'était à travers la *naïveté*\* de l'opérateur béotien que ces découvertes pouvaient s'opérer<sup>55</sup>. Pour faire valoir son point de vue, Szarkowski proposa un autre candidat au rôle de génie naïf dans sa troisième exposition au MoMA, "The Photographers and the American Landscape", qui ouvrit en septembre 1963 et se tint parallèlement à l'exposition de Lartigue pendant plus d'un mois. Dans le catalogue de l'exposition, Szarkowski décrétait le vernaculaire "tradition centrale de la photographie", et faisait de Timothy O'Sullivan un opérateur clé<sup>56</sup>. Comme Lartigue, qui heureusement n'avait "ni tradition ni formation", O'Sullivan ne photographiait "sous l'autorité d'aucun maître" et sans intérêt pour les "tendances artistiques<sup>57</sup>". Szarkowski qualifiait cette "tradition indigène" de projet global du médium qui rassemblerait les photographes en particulier ceux qui travaillaient dans leur coin comme Lartigue, O'Sullivan et Atget, de toutes provenances et de toutes époques pour servir la reconnaissance de la photographie. Qui plus est, il s'agissait des seuls photographes pouvant enseigner aux autres le véritable potentiel [p. 22] du médium. Selon Szarkowski, les précurseurs vernaculaires comme Lartigue et O'Sullivan étaient essentiels à la construction d'une continuité du développement du médium et servaient à identifier les origines formelles des innovations apparues dans les années 1960. En tant qu'héritiers d'une tradition, les photographes novateurs tels que Winogrand endossaient une paternité photographique équivalente à celle que les peintres devaient assumer.

37 Le chaînon manquant de la théorie de Szarkowski est évidemment le point de rencontre entre tradition vernaculaire et art photographique. Si des photographes inconnus et vernaculaires comme Lartigue et O'Sullivan jouissaient du bonheur d'exercer dans un isolement esthétique ce qui, bien entendu, n'était pas le cas <sup>58</sup>, où et quand, en dehors des expositions du MoMA, leurs découvertes pouvaient-elles être connues de descendants légitimes? Qui Lartigue avait-il directement influencé avant 1963?

38 Dans une interview de 1985, Szarkowski tentait d'expliquer l'influence du cas problématique d'un autre *naïf*\*, Atget <sup>59</sup>(fig. 8. E. Atget, "Au Tambour : 63, quai de la Tournelle", papier albuminé, 21,1 x 16,8 cm, 1908, coll. dép. des Estampes et de la Photographie, BnF.). Au début, Szarkowski affirmait qu'Atget était "le principal photographe moderne". Puis, pressé par son interlocuteur d'expliquer cette affirmation d'influence "Atget travaillait dans une quasi-solitude... et n'avait pas d'influence sur ses contemporains", soutenait l'interviewer, Szarkowski évoquait une suite de "personnages clefs", en narrant les profondes répercussions des photographies d'Atget sur l'oeuvre de Berenice Abbott, Walker Evans, Ansel Adams et Cartier-Bresson. Cette "histoire" ne

repose nullement sur un quelconque rapport avéré entre Atget et ces photographes, mais sur un parallèle stylistique: "Cartier-Bresson n'a jamais écrit sur [Atget], mais l'a vu très tôt et a réalisé dès le début des photographies de style "Atget"<sup>60</sup>." L'explication de Szarkowski peut avoir une [p. 23] part de vrai, mais ce qui s'y révèle (comme le suggère l'interlocuteur), c'est que le conservateur cherche des faits pour corroborer un jugement totalement subjectif.

39 En fait, attribuer à Lartigue une quelconque influence se révèle encore plus difficile que pour Atget, dans la mesure où ses photographies étaient à peine connues avant 1960. L'association théorique que Szarkowski réalise entre Lartigue et son compatriote Cartier-Bresson, et la juxtaposition muséale de Lartigue et de Winogrand suggère l'influence plutôt qu'elles n'affirment. Il est par là insinué que Lartigue représente plus qu'une paternité pour ces photographes. Par métaphore, Lartigue personnifie l'enfance de la photographie à lui tout seul. Plus encore qu'un "photographe/découvreur" comme O'Sullivan ou Winogrand, ou un "révéléateur" excentrique comme Atget, Lartigue est alors l'incarnation même de la vision de l'appareil photographique. Szarkowski décrit Lartigue comme "un enfant [qui] adorait l'action physique de voir", et comme celui qui voyait le monde moderne "pour la première fois"<sup>61</sup>. La métaphore qui assimile Lartigue à l'appareil photographique trouve sa pleine expression dans la description que Lartigue fait de son jeu d'enfant baptisé *piège d'ange\**, citation que Szarkowski répète à l'envi: "En ouvrant et refermant les yeux d'une certaine façon, j'ai trouvé le moyen d'attraper toutes les images qui me plaisent!... c'était une invention surhumaine! J'attrapais tout"<sup>62</sup>!" Cette métaphore atteint des proportions mythiques, au point même que Szarkowski renonce à fournir la [p. 24] moindre explication sur la précocité du travail formel de Lartigue. Le conservateur justifie ce phénomène par le mythe du primitivisme:

40 "On ne peut croire que l'aspect visuel du travail de l'enfant remarquable par son économie de moyens et sa franchise résulte d'un intérêt conscient pour les valeurs formelles. Il est plus probable qu'une oeuvre aussi généreusement radicale ne puisse être que celle d'un authentique primitif: celui qui travaille sans se sentir redevable à la tradition, ou aux spécificités du médium<sup>63</sup>."

41 La source d'inspiration de Lartigue reste cachée, et l'on est alors libre de supposer que la voix de la Photographie parle à l'oreille de l'enfant<sup>64</sup>. Dans toute l'histoire du médium, c'est ce qui ressemble le plus à un mythe wagnérien la Photographie émergeant de la brume, pour se contempler avec effroi et émerveillement.

42 On ne pouvait soutenir cette fable que pour autant que Lartigue demeurait dans les limbes de l'enfance, cet univers de désirs, d'intentions et d'aptitudes ignorées, dans lequel Szarkowski s'est appliqué à le cantonner. Il n'avait choisi que des photographies "de jeunesse" (le cliché le plus récent de l'exposition était daté de 1922, alors que Lartigue était âgé de vingt-huit ans) pour rejeter les images plus tardives, auxquelles il manquait cette "fraîcheur prophétique" des débuts<sup>65</sup>. En se limitant à cette partie de l'oeuvre, Szarkowski ne présentait que des images censées suggérer jeunesse et spontanéité au travers des formes<sup>66</sup>. Szarkowski usa aussi d'autres stratagèmes. Bien que Lartigue n'ait eu en moyenne que dix-sept ans lorsqu'il réalisa les photographies présentées dans cette exposition, Szarkowski orientait cependant la discussion autour de l'enfant photographe. Quand il faisait état de l'âge de Lartigue, il le rajeunissait toujours: "Avant d'avoir dix ans, Lartigue prenait déjà des photographies qui semblent être aujourd'hui l'anticipation étonnante des meilleures oeuvres réalisées une génération plus

tard au moyen d'appareils compacts"; ou encore: "[...] il a découvert la photographie moderne à cinq ans". Qui plus est, il évoque souvent Lartigue en l'appelant "l'enfant Lartigue", "l'enfant", "le garçon"<sup>67</sup>. On a l'impression que ces images sont celles d'un adolescent d'un garçon de dix ans, peut-être plus jeune encore<sup>68</sup>. Cette sensation est confirmée par le portrait de Lartigue, chaperonné par sa mère et sa grand-mère, qui se trouve à l'entrée de l'exposition (fig.1. J.-H. Lartigue, "Au bois de Boulogne. Grand-mère, maman et moi avec mes jumelles", 1903, tirage moderne, 24,2 x18,2 cm, coll. ministère de la Culture, France/A.A.J.H.L.). Petit pour un enfant de neuf ans, sur la photographie, Lartigue tient un [p. 25] énorme appareil, une *jumelle\** portable. Deux questions suffisent à mettre à bas cette construction: combien de photographies de l'exposition ont-elle été réalisées avant que Lartigue ait neuf ans? Une. Combien ont été réalisées à l'aide de la grosse *jumelle\**? Aucune. Même en sachant cela, l'image de Lartigue enfant-photographe persiste. En fin de compte, toutes les expositions et toutes les publications consacrées à Lartigue depuis celle du MoMA ont utilisé ce cliché pour édifier cette seule identité du photographe.

43 Le personnage de Lartigue incarnant l'enfance de la photographie correspond parfaitement à l'idée d'une obscure tradition vernaculaire qui hante Szarkowski. Une telle tradition, essentielle au conservateur pour expliquer l'art de la photographie des années 1960, demeure floue et sans assises historiques. Définir l'importance d'une foule d'amateurs anonymes dans l'art de la photographie relevait de la gageure. Pour développer cette approche, Szarkowski a choisi la théâtralisation métaphorique plutôt qu'une laborieuse investigation historique. Ainsi le rôle de Lartigue dans la généalogie établie par Szarkowski est-il métonymique. Lartigue n'est alors plus un photographe inscrit dans un milieu historique et social donné, mais le symbole d'une tradition vernaculaire anonyme. Lartigue ne renvoie plus à "Jacques", fils d'Henri Lartigue, mais à un ensemble de photographies d'amateurs anonymes du début du siècle. Lartigue a donné une identité au "photographe vernaculaire" qui n'avait jusqu'alors jamais eu d'existence en tant que tel et a fourni une oeuvre qui légitimait la pertinence d'une telle catégorie. Pour l'amour de l'histoire, Lartigue était sacré auteur.

44 Selon Michel Foucault, la notion d'auteur a pour fonction cruciale de cerner l'ensemble d'une oeuvre et d'y manifester une intention artistique particulière. Plus précisément, la "fonction-auteur" obéit à un ensemble de facteurs. L'auteur est: 1) censé avoir une valeur constante; 2) capable de signifier un domaine de cohérence tant conceptuelle que théorique; 3) conçu comme une unité stylistique; 4) reconnu comme un personnage historique à la rencontre d'événements supposés importants. En fin de compte, un auteur est un principe d'unité, auprès duquel toutes les disparités doivent se résoudre<sup>69</sup>.

45 Ici, les termes clefs sont ceux de valeur constante, de cohérence stylistique et d'importance historique. Considérons alors le passage de Szarkowski, dans lequel il envisage une plus grande signification de l'évidente "qualité graphique de l'oeuvre de Lartigue": [p. 26]

46 "Les caractéristiques visuelles de l'oeuvre de Lartigue ne sont pas de son fait. Elles sont intrinsèques au travail de l'appareil, et se retrouvent de plus en plus souvent, à mesure qu'on avance dans le dix-neuvième siècle. Mais ce qui n'était qu'une tendance aléatoire de l'appareil devient dans l'oeuvre de Lartigue une "manière de voir" cohérente une nouvelle forme de clarté<sup>70</sup>."

47 Il ne s'agit pas de la révélation d'un individu photographe, mais d'un moment

clef du développement général du médium. Lartigue est pour Szarkowski un acteur dans la *mise en scène*\* de la naissance de la photographie moderniste. L'émergence d'une "manière de voir cohérente" est incarnée par l'ingénu Lartigue, dont la présence fortuite, à ce moment historique précis, favorise la mise en oeuvre d'une simplification historique. Par son autorité reconnue au sein du MoMA, Szarkowski cautionne, dans sa construction historique révisionniste, la valeur de ce moment, et, finalement, celle de Lartigue, fraîchement estampillé artiste. [p. 27]

48 (Traduit de l'anglais par Pierre Camus)

49 *Kevin Moore est l'auteur d'une thèse de doctorat consacrée à Jacques-Henri Lartigue, soutenue à l'université de Princeton en 2002.*

## Notes

1 Maria Morris Hamburg *et al.*, *The Waking Dream: Photography's First Century: Selections from the Gilman Paper Company Collection* [Le rêve éveillé...], New York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 344.

2 Comme je l'ai montré par ailleurs, Lartigue a d'abord été formé par son père, avant de prendre pour modèle les clichés de photoreporters qui travaillaient alors pour les nouveaux magazines illustrés tels que *La Vie au grand air*, *Fémina* et *Je sais tout*. Qui plus est, les images de Lartigue s'inspiraient de situations dénichées dans les illustrations satiriques d'artistes comme Sem. Dans les oeuvres les plus connues de l'artiste, on retrouve une habileté technique doublée d'une intuition sociale. Kevin Moore, "Jacques Henri Lartigue (1894-1986): Invention of an Artist", thèse de doctorat, Princeton University, 2002.

3 John Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, New York, The Museum of Modern Art, 1963, n. p.

4 On pouvait déjà facilement se procurer des appareils compacts, dont de nombreux modèles fabriqués par Gaumont et Cie, dans les années 1890. Lartigue et son père possédaient alors une grande quantité d'appareils sophistiqués.

5 L'esthétique de l'instantané est un terme qui a connu une certaine vogue à la fin des années 1960. Voir, par exemple, Jonathan Green, éd., "The Snapshot", *Aperture* 19:1, 1974.

6 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 1.

7 Le MoMA resta aux États-Unis le fer de lance de la photographie jusqu'aux années 1960. L'exposition novatrice de Beaumont Newhall de 1937 aboutit à la création d'un département photographique et à la collection telle que nous la connaissons aujourd'hui. Voir "Photography", dans *The Museum of Modern Art, New York: The History of the Collection*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, p. 462-466.

8 J. Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, New York, The Museum of Modern Art, 1978.

9 Szarkowski, parmi d'autres, a demandé à Lartigue de raconter sa vie de photographe. Lartigue n'a pas tardé à enjoliver des passages de ses journaux, ou *agendas*, qu'il a finalement publiés sous le titre *Mémoires sans mémoire*, Paris, Robert Laffont, 1975. Au début des années 1970, Lartigue s'est mis à revisiter ses albums photographiques, probablement pour donner une vision plus fouillée et plus linéaire de sa vie.

10 F.Nietzsche, *Seconde considération intempestive* [1874] (trad. H.Albert), Paris, Flammarion, 1988, p. 77.

11 Fondé en 1952, *Aperture* était le forum photographique créé par Minor White, Beaumont et Nancy Newhall, Ansel Adams, et d'autres.

12 Delpire a publié une remarquable collection de livres de photographie pendant les années 1950, notamment *Les Parisiens tels qu'ils sont* de Robert Doisneau (1954), *les Danses à Bali* (1954), *D'une Chine à l'autre* (1954), *Moscou* (1955), de Cartier-Bresson, *le Séville en fête* de Brassai (1954), *la Guerre à la tristesse* d'Inge Morath (1958), *le Japon* (1954) et *Carnet de route* (1957) de Bischof, et bien sûr, *Les Américains* de Robert Frank (1958). Delpire était appelé à devenir le meilleur agent de Lartigue, en produisant la première importante rétrospective de son oeuvre en 1975, au musée des Arts décoratifs.

13 Anon. [Albert Plécy], "De la valeur d'évocation de la photographie", *Point de vue*, 14 mai

1953, p. 24.

14 *Ibid.*

15 Parmi les premières photographies de Lartigue à être publiées se trouvait une série de clichés d'automobiles: "Aux temps héroïques de l'automobile, par le peintre J.-H. Lartigue", *Point de vue*, 30 septembre 1954, p. 7-11.

16 Anon. [Albert Plécy], "Toute l'aviation dans une vie d'homme", *Point de vue*, 10 février 1955, p. 15.

17 "Aux temps héroïques de l'automobile" et "Toute l'aviation dans une vie d'homme", *Point de vue*, 10 février 1955, p. 7-11 et 15-18. Guy Michelet, "Quel sera l'aspect des avions que Lartigue photographiera dans quarante-cinq ans, en l'an 2000?", *Point de vue*, 10 février 1955, p. 19-20. "Courses d'hier...", *Point de vue*, 11 juin 1955, p. 22. On retrouve tous ces articles dans les "Revue de presse" de Lartigue à l'Association des amis de Jacques-Henri Lartigue à Paris.

18 Pour le public germanophone, voir "Aus der Heldenzeit des Autos: Ein Veteran des Volants öffnet uns zum Genfer Jubiläums-Salon sein Archiv", *Schweizer Illustrierte Zeitung*, 12 mars 1955, p. 10-11. En anglais, "50 Years on Wheels", *Lilliput*, avril 1955, p. 13-16.

19 Cf. l'histoire générale classique du MoMA dans Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of The Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973. Nombre d'études récentes examinent des questions critiques relatives à l'histoire du MoMA: Susan Noyes Platt, "Modernism, Formalism, and Politics: The 'Cubism and Abstract Art' Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art", *Art Journal*, 47, hiver 1988, p. 284-28; John O'Brian, "MoMA's Public Relations, Alfred Barr's Public, and Matisse's American Canonisation", *RACAR* [revue d'art canadienne], 18, 1991, p. 18-30. Concernant spécifiquement le département de Photographie, voir Douglas Crimp, "The Museum's Old/The Library's New Subject" (1981), et Christopher Phillips, "The Judgment Seat of Photography" (1982), in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton, éd., Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1989.

20 Voir le chapitre de R.Lyne "Eruptive Interlude", *Good Old Modern*, et particulièrement les pages 167-168, où il éclaire la divergence entre les intentions didactiques du MoMA et la perception prestigieuse mais controversée que le public a du musée.

21 Voir la préface de J. Elderfield, in *The Museum of Modern Art at Mid-Century: At Home and Abroad (Studies in Modern Art 4)*, John Elderfield, éd., New York, The Museum of Modern Art, 1994, p. 9.

22 Paul Strand, "The Art Motive in Photography", *The British Journal of Photography*, 70, 1923, p. 612-615.

23 Je me reporte ici à l'exposition de Newhall en 1937, "Photography: 1839-1937". Pour un compte rendu des débuts de l'exposition et de la création du département de Photographie qui en a découlé, voir R.Lynes, *Good Old Modern, op. cit.*, p. 154-159. Pour une analyse plus critique du projet de Newhall, voir C. Phillips, "The Judgment Seat of Photography", art.cit., p. 17-21.

24 Il faut le reconnaître, Steichen a spectaculairement accru l'intérêt du public pour la photographie au MoMA, et a ainsi contribué à attirer celui-ci avant la remise en question critique du médium par Szarkowski. On trouve la meilleure analyse de cette période de transition dans C.Phillips, "The Judgment Seat of Photography", art. cit., p. 23-24. Le point de vue de Steichen, selon lequel l'art se doit d'être apolitique (mais qui est complètement contredit par l'impression produite par ses expositions, et notamment par "The Family of Man"), est fermement asséné dans son autobiographie, *Edward Steichen: A Life in Photography*, New York, The Museum of Modern Art et Doubleday, 1963.

25 Peter Galassi, qui a pris la place de Szarkowski en 1991, insiste en déclarant clairement ses allégeances, et affirme: "À mesure que nous nous en éloignerons, les années Steichen apparaîtront comme une aberration", cit. in Richard B. Woodward, "Picture Perfect", *Art News*, 87, mars 1988, p. 171.

26 Szarkowski est demeuré parfaitement diplomate en ce qui concerne Steichen et ses propres choix professionnels à la fin de l'exercice de Steichen au MoMA. Voir, par exemple, Douglas Nickel, "John Szarkowski: An Interview", *History of Photography*, 19, été 1995, p. 138-140.

27 Joel Eisinger reconnaît qu'il n'est pas aisé de cerner la façon dont Szarkowski appréhende la théorie formaliste: "Dans les années 1960, le formalisme était une théorie si communément admise qu'il est difficile de déceler quelques influences particulières. L'attitude formaliste mise en application par ce que Irving Sandler appelait le sentiment anti-anthropocentriste, perception des objets sans lien avec l'expérience ou les émotions humaines régnait sans partage dans le monde de l'art américain. Il ne fait aucun doute que Szarkowski réagissait à l'émergence de la Nouvelle Critique en littérature et aux théories de Clement Greenberg.", Joel Eisinger, *Trace and*

*Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p. 212.

28 On retrouve l'analyse des principes théoriques de Szarkowski dans J.Eisinger, *Trace and Transformation*, op. cit., et dans C.Phillips, "The Judgment Seat of Photography", art. cit. Pour développer la notion de "vernaculaire", Szarkowski s'est essentiellement inspiré des travaux de John Kouwenhoven, dont l'ouvrage *The Arts in Modern Civilization*, New York, Norton, 1948, théorise la relation instaurée entre la culture technologique vernaculaire des Amériques et l'esthétique héritée de la culture européenne.

29 Voici comment Szarkowski comparait l'approche de Steichen à la sienne: "Je crois que l'on pourrait dire que le principe central du travail de Steichen au musée reposait sur la mise entre parenthèses de toute approche analytique ou critique concernant la photographie en tant que construction, en tant que produit d'un travail. Il croyait de son devoir d'encourager les gens à penser que la photographie représentait la vérité, que son processus était entièrement transparent, qu'on pouvait la considérer comme un médiateur, un substitut, une représentation de la vie. Là est sans doute la principale différence entre nous.", in D.Nickel, "John Szarkowski: An Interview", art. cit., p. 140.

30 "Anon." pour anonyme renvoie aussi à la tradition vernaculaire si chère à Szarkowski. Cité, par exemple, dans Mark Haworth-Booth, "John Szarkowski: An Interview", *History of Photography*, 15, hiver, 1991, p. 303.

31 Cit. in O'Brian, "MoMA's Public Relations", art. cit., p. 18.

32 Les critiques du MoMA, et particulièrement celles qui lui ont été adressées au milieu des années 1980, ont eu un impact considérable. Voir, par exemple, Rosalind Krauss, *The Originality of Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1985.

33 C.Phillips développe cette idée plus amplement que je ne puis le faire ici. Cf. C.Phillips, "The Judgment Seat of Photography", art. cit., p. 34-41.

34 S. Platt remarque que cette analyse correspond à un modèle d'histoire de l'art essentiellement "rieglien". Elle étudie les influences et la formation historique de Barr dans "Modernism, Formalism, and Politics...", art. cit., p. 285-287.

35 *Ibid.*, p. 284 et 293. Voir aussi Patricia Leighton, "Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York", *The Oxford Art Journal*, 17, 2, 1994, p. 91-102.

36 Szarkowski utilise la métaphore du modèle [*pattern*] pour suggérer une compréhension organique, naturelle de la pratique d'archivage et d'écriture de l'histoire. Une collection est un groupe d'objets admirables qui composent un motif et, écrit-il: "Le motif suggère la trame de l'histoire.", Szarkowski, "Photography" in *The Museum of Modern Art*, New York, p. 465. Il semble que l'on retrouve l'origine de ce concept dans l'oeuvre de J. Kouwenhoven, où les motifs formés par les éléments de la culture quotidienne révèlent prophétiquement "la plus claire expression des élans vitaux dont dépend le futur de la civilisation moderne", J.Kouwenhoven, *The Arts in Modern Civilization*, op. cit., p. 12.

37 Voir notamment Ben Lifson, "Garry Winogrand's American Comedy", *Aperture*, 86, 1982, p. 32-39; Carl Chiarenza, "Standing on the Corner... Reflections upon Winogrand's Photographic Gaze: Mirror or Self or World?", 1re et 2e parties, *Image 34/35*, automne-hiver, printemps-été 1991-1992, p. 16-51 et 24-45; Helen Gary Bishop, "Looking for Mr. Winogrand", *Aperture*, 112, automne 1988, p. 36-59. Nombre de publications apparues pendant les années 1960 et 1970 se sont intéressées à l'esthétique de l'instantané et à la photographie populaire en général. Voir par exemple, Jonathan Green, éd., "The Snapshot", *Aperture*, 19, 1, 1974; J. Kouwenhoven, "Living in a Snapshot World" (1972), *Half a Truth is Better Than None*, Chicago, University of Chicago Press, 1982; et Brian Coe et Paul Gates, *The Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888-1939*, Londres, Ash & Grant, 1977.

38 Szarkowski n'avait rencontré Winogrand que quelques mois plus tôt, mais il avait tant apprécié son travail qu'il l'avait inclus dans cette exposition collective, avec les oeuvres de Ken Heyman, George Krause, Jerome Liebing et Minor White. Szarkowski raconte sa découverte de l'oeuvre de Winogrand dans M.Haworth-Booth, "John Szarkowski: An Interview", art. cit., p. 304.

39 R. Woodward, "Picture Perfect", art. cit., p. 171.

40 J. Szarkowski, *Mirrors and Windows...*, op. cit., p. 23-24.

41 *Ibid.*, p. 21.

42 Pour autant que je sache, Winogrand n'a pas pris ombrage de cette attitude, même si d'autres artistes ont peu apprécié ce type de traitement. S'élevant contre la présentation formaliste de son propre travail par Szarkowski, Chancey Hare écrit que Szarkowski "semble rechercher du sens

dans l'immédiat tout en voulant trouver du superficiel dans l'obscur. Quand j'ai vu l'exposition de mes photos au MoMA... On voyait bien que les photographies n'étaient pas présentées de sorte à être comprises. Les photographies étaient accrochées de façon à ce que leurs éléments "artistiques", formels ou intellectuels, soient mis en valeur, et non pas en fonction de leur contenu, bien plus chargé de sens", *cit. in J.Eisenger, Trace and Transformation, op. cit., p. 233-234.*

43 Max Kozloff s'est élevé contre cette approche, affirmant: "C'est une posture aristocratique. Considérer que le photographe possède une lumineuse mais inexplicable présence, hors de tout contexte social, n'est qu'une attitude modernisme.", M. Kozloff, *cit. in R.Woodward, "Picture Perfect", art. cit., p. 171.*

44 Cf. Virginia Dell, "John Szarkowski's Guide", *Afterimage*, 12, oct.1984, p. 8-13.

45 J. Elderfield, "The Precursor", *in The Museum of Modern Art at Mid Century, op. cit., p. 65.*

46 La catégorie "exposition de précurseurs" est une notion assez large, qui recouvre l'occidental aussi bien que le non occidental. Elderfield cite environ une douzaine d'expositions d'importance consacrées à des précurseurs. On y retrouve, dans les premières années du MoMA: "Corot, Daumier" (1930), "Persian Fresco Painting" (1932), "American Sources of Modern Art" (1933), "African Negro Art" (1935), "Pre-historic Rock Pictures in Europe and Africa" (1937); puis, dans les années 1950 et 1960, "Masters of British Painting, 1800-1950" (1956), "Claude Monet: Seasons and Moments" (1960), et clou de l'article de Elderfield "Turner: Imagination and Reality" (1966), J. Elderfield, "The Precursor", *in The Museum of Modern Art..., op.cit., p. 88.*

47 *Ibid.* p.65.

48 J. Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue, op. cit., n. p.*

49 *Id.*, dossier de presse, MoMA, n. p.

50 En règle générale, les galeries de la collection permanente du MoMA étaient laissées nues [ *undesigned* ], c'est-à-dire aux murs blancs, et dépourvues de toute signalétique encombrante, alors que les expositions spéciales pouvaient s'écarter de cette norme et recevoir des modifications de couleur, d'organisation de l'espace pour aboutir à un effet plus théâtral. Les galeries de la collection permanente du département de Photographie, placées en haut du bâtiment, étaient en blanc, contrairement aux galeries de l'auditorium, situées au rez-de-chaussée juste à côté du théâtre, qui recevaient souvent des couleurs. Pour l'exposition de Steichen consacrée à l'oeuvre d'Aaron Siskind installée dans la galerie de l'auditorium en 1952, on avait fait peindre les murs en noir. Sur l'histoire des installations du MoMA, voir Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts et Londres, The MIT Press, 1998. Sur l'encadrement au MoMA, voir Reesa Greenberg, "MoMA and Modernism: The Frame Game", *Parachute* (Montréal), 42, mars-mai 1986, p. 21-31, et Matthew Armstrong, "On Public Hanging", *Art Press*, 201, avril 1995, p. 41-45.

51 J.Eisinger expose cette stratégie d'ensemble dans *Trace and Transformation, op. cit., p. 215-216.*

52 C'est d'une même manière que Szarkowski traitera W. Eggleston, E. J. Bellocq, E. Atget, T. O'Sullivan et nombre de photographes de presse anonymes présentés dans l'exposition "From the Picture Press" de 1973; cela vaut aussi pour l'oeuvre de photographes documentaristes comme Dorothea Lange, dont les clichés étaient destinés à des magazines d'actualité ou à des archives gouvernementales comme témoignages de la crise économique.

53 J.Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue, op. cit., n. p.*

54 La préférence de Szarkowski pour les photographes dépourvus d'une formation artistique classique se retrouve dans ses remarques qui célèbrent la "vie" plus que "l'art". Sur un cartel figurant dans l'exposition "New Documents" de 1967, qui réunissait des oeuvres de Winogrand, Friedlander et Arbus, Szarkowski avait rédigé, à propos de Winogrand: "Son goût de la vie, plus fort que son intérêt pour l'art, le rend de taille à affronter la comédie de notre époque." L'apprentissage du photojournalisme à la New School, sous la direction d'Alexey Brodovitch, semble bien à l'abri de cette "théorisation" que Szarkowski rejette énergiquement. Sur un autre cartel, à "New Documents", on pouvait lire: "Ce que ces trois photographes partagent, c'est la conviction que le lieu commun mérite d'être observé, et le courage de le regarder avec un minimum de théorisation." Pour les photographes, qui diffèrent des artistes utilisant d'autres médiums, le contact direct avec le monde était la clef de toute oeuvre sincère.

55 Cf. J.Eisinger, *Trace and Transformation, op. cit., p. 220.*

56 J. Szarkowski, *The Photographer and the American Landscape*, New York, The Museum of Modern Art, 1963, p. 4.

57 *Ibid.*, p. 3.

58 Comme Lartigue, O'Sullivan opérait selon les paramètres d'un milieu visuel donné. Si



Lartigue photographiait en fonction de codes picturaux fixés par des amateurs éclairés, des magazines illustrés ou du cinéma, O'Sullivan travaillait au sein de la culture visuelle de la Geographic Survey, dans un environnement esthétique de cartes, de croquis de paysages et autres formes de documentation topographique. Robin Kelsey à ce sujet dans *Photography in the Field: Timothy O'Sullivan and the Wheeler Survey, 1871-1874*, thèse de doctorat, université de Harvard, 2000.

59 Bob Powell, "John Szarkowski", *The British Journal of Photography*, 20, déc. 1985, p. 1423-1424. Atget, comme Lartigue, captivait Szarkowski qui les tenait tous deux pour des incarnations du génie naïf et les traitait d'une même manière. Il faut remarquer l'emploi très problématique du terme "primitif" [*primitive*]. Également, l'attribution de paternité peu regardante [*extensive authoring*] à Atget par le MoMA, dans le recueil en quatre tomes *The Work of Atget* (J. Szarkowski et M. Morris Hambourg, New York, The Museum of Modern Art, 1981), a suscité de vives polémiques. Cf. Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven, Yale University Press, 1992, et "The Use of History", *Art in America*, 74, fév. 1986, p. 72-83; Abigail Solomon-Godeau, "Canon Fodder: Authoring Eugène Atget", *The Print Collector's Newsletter*, 16, janv.-fév. 1986, p. 221-227.

60 Powell, "John Szarkowski", p. 1424.

61 J. Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, op. cit.

62 Ces points d'exclamation soulignent l'émerveillement enfantin. Cit. in J. Szarkowski, *ibid.*

63 *Ibid.*

64 Plus loin dans son texte, Szarkowski propose curieusement des raisons extra-photographiques à l'esthétique de Lartigue: "Si la qualité graphique de l'oeuvre de Lartigue suggère les tableaux de Degas, de Toulouse-Lautrec ou d'autres, c'est sans doute parce que ces artistes avaient pris connaissance de l'image que produisait la caméra sûrement pas grâce à ce qu'un enfant de dix ans pouvait savoir des peintres ou des estampes japonaises." La certitude qu'a Szarkowski de l'ignorance de Lartigue est particulièrement irritante. Comme Howard Gardner le souligne dans son ouvrage, *Artful Scribbles: The Significance of Children's Drawings*, New York, Basic Books, 1980, même les jeunes enfants sont influencés par les stimuli visuels qui les entourent.

65 On sait que Szarkowski, faisant son choix pour l'exposition, eut ce commentaire concernant les oeuvres plus tardives: "Après le début des années 1920, ses photographies démontrent un moindre pouvoir d'observation", J. Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, op. cit.

66 Comme je l'explique dans ma thèse sur Lartigue, dès les années 1920, l'intérêt de Lartigue pour l'*instantané*\* en soi s'est fondu dans un projet de narration autobiographique plus ambitieux qui, pour sa forme, s'inspirait des structures cinématographiques. En accord avec ses objectifs photographiques des années 1920 et 1930, les images de Lartigue de cette période sont plus étudiées, composées avec plus d'élégance ce qui est, évidemment, ce que leur reproche Szarkowski. Comme pour les images de la période précédente, celle de 1902 à 1914, le photographe demeure un observateur mordant des comportements sociaux, et parfaitement au fait de la comédie de l'élégance dénaturée. La série des fumeuses, prise dans les années 1920, trahit son regard désabusé sur les clichés hollywoodiens. Ces photographies n'ont été publiées qu'à la fin des années 1970. Voir "Playing with Smoke: Photographs by Jacques Henri Lartigue", *Esquire*, déc. 1979, 109-112; et *Les Femmes aux cigarettes* (cat. d'exp.), New York, Viking Press, 1980.

67 J. Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, op. cit. Cette affaire d'âge va plus tard être mise sur le compte d'une prétendue négligence. Dans le catalogue, comme dans le dossier de presse, la date de naissance de Lartigue indiquée était 1896, ce qui portait les spectateurs à croire que l'artiste était de deux années plus jeune qu'il ne l'était réellement. Cette bévue a été corrigée en 1966, année de la publication du livre de Guichard, qui précisait que sa véritable date de naissance était 1894: *Boyhood Photographs of J.-H. Lartigue: The Family Album of a Gilded Age*, introduction de Jean Fondin, Paris, Ami Guichard, 1966.

68 Les journalistes qui couvraient le sujet avaient sûrement cette impression ou n'étaient que trop contents de participer au mythe de l'enfant génial. Voir par exemple Roger Jellinek, "Shutterbug at seven" ["mordu de l'obturateur à sept ans"], compte rendu de *Boyhood Photographs of J.-H. Lartigue*, in *The New York Times Book Review*, 7 août 1966, p. 6-7.

69 Michel Foucault, "What is an Author?" dans *Art in theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison et Paul Woods, éd., Oxford, Blackwell Publishers, 1992, pp. 923-938. ["Qu'est-ce qu'un auteur?" (1969) dans *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 2001, t. 1.]

70 J. Szarkowski, *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*, op. cit.

## ***Pour citer cet article***

### *Référence électronique*

Kevin Moore, « Jacques-Henri Lartigue », *Études photographiques*, 13 | juillet 2003, [En ligne], mis en ligne le . URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index349.html>. Consulté le 28 mars 2010.

## ***Auteur***

**Kevin Moore**

## ***Droits d'auteur***

Propriété intellectuelle