

Groupe de recherches sur l'image et le texte

LES CAHIERS DU GRIT

2

Louvain-la-Neuve - 2012

Les cahiers du GRIT

Directeur : Prof. Jean-Louis Tilleuil (UCL)

Rédacteur en chef : Olivier Odaert (UCL).

Comité de Rédaction :

Véronique Bragard (UCL),
Jacques Carion (UCL),
Luc Courtois (UCL),
Ralph Dekoninck (UCL),
Carine Debonnet,
Danny Rasemont,
Laurence Van Ypersele (UCL),
Myriam Watthée-Delmotte (UCL).

Comité Scientifique :

Jan Baetens (KUL),
Paul Bleton (TELUQ- UQAM),
Laurence Brogniez (ULB),
Jean-François Chassay (UQAM),
Thierry Lenain (ULB),
Mathieu Letourneux (Paris X),
Alexandre Streitberger (UCL).

ISSN : 2033-7795

Présentation

Chaque année, le GRIT organise ou coordonne de nombreux événements scientifiques : colloques internationaux, cycles de conférences, expositions, débats, journées d'études, formations, etc. Parmi ces dernières, certains trouvent un écho naturel dans des publications papier éditées par le GRIT ou par ses partenaires dans différentes maisons d'édition scientifique belges ou françaises, ou encore dans des revues universitaires. Cependant, et malgré le nombre important de ces publications, auxquelles il faut encore ajouter les différentes contributions de membres du GRIT à des projets extérieurs (malgré l'importance de l'activité éditoriale du GRIT donc, certaines de ces activités restaient lettre morte, pour différentes raisons, dont la principale est le coût important de toute publication papier. Mais grâce aux *Cahiers du GRIT*, toutes ces productions scientifiques recevront désormais l'écho et la diffusion qu'elles méritent.

Orientation

Les Cahiers du GRIT, comme leur nom l'indique, sont le lieu de publication des travaux scientifiques dirigés ou organisés par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte de Louvain-la-Neuve. Dans la droite ligne des projets du groupe, ils rendront compte de sa volonté de comprendre et d'interpréter l'importance de plus en plus manifeste, dans notre culture comme dans notre société, des productions associant texte et image : bande dessinée, livre illustré, publicité... En raison du rapport qu'elle entretient généralement avec le texte et l'image, la littérature de jeunesse y sera également prise en considération.

Sommaire

L'atelier du GRIT¹

Benoît Glaude :

Utilité d'un modèle d'analyse dramatique pour l'étude linguistique des dialogues
du *Secret de l'Espadon* d'E. P. Jacobs. **p.6**

Dossier :

**«Des mots qui construisent le monde :
modernité, modernisme, postmodernité... »²**

Ralph Dekoninck :

Premier âge moderne ou première modernité ? Retour sur la querelle des
Anciens et des Modernes **p.52**

Thierry Lenain :

Le faussaire, un post-moderne ? **p. 62**

Alexander Streitberger :

Les modernismes de la photographie – protocole d'un échec **p. 80**

Varia

Jean-Louis Tilleuil :

Marseille. Un cycle paradoxal, une méridionalité double et avant-gardiste **p. 94**

1 Cette rubrique présente les travaux en cours des membres du GRIT en mettant l'accent sur la méthodologie, le dépouillement, la construction d'hypothèses et de typologies, toutes activités scientifiques qui disparaissent souvent dans la publication des résultats, mais participent néanmoins de l'élaboration du savoir.

2 Le dossier de ce deuxième numéro des *Cahiers du GRIT* fait suite à un cycle de conférences qui s'est tenu à l'UCL entre 2009 et 2010, dans le cadre des activités scientifiques du séminaire interacadémique de 3^e cycle « Texte, Image, Musique » (École doctorale « Langues et Lettres » - ED 3, École doctorale « Histoire, Art et Archéologie » - ED 4), du Groupe de Contact FNRS « Recherches sur les relations texte-image » et de la collaboration GRIT (UCL)-CRI (UCL)-Figura (UQAM).

DOSSIER

*Des mots qui construisent le monde :
« modernité, modernisme, postmodernité... »*

sous la direction de Jean-Louis Tilleuil

Les modernismes de la photographie – protocole d'un échec

Invité à Edinburgh en 1976 pour donner une conférence dans le cadre du festival de film *Avant-garde Event*, l'artiste et théoricien Victor Burgin propose sous le titre *Modernism in the work of art* une critique détaillée du modernisme américain, notamment sa version formaliste défendue par Clement Greenberg qui, à l'époque, était une figure dominante de la critique d'art et dans les écoles d'art. Lorsqu'il s'agit de proposer une alternative au discours moderniste fondé sur les termes de l'autonomie et de l'autoréférentialité de l'œuvre d'art, Burgin recourt au médium de la photographie qui lui sert autant comme objet théorique que comme remède artistique :

While films and paintings readily constitute themselves as objects, thus facilitating critical attention, photography, as constituted in the mass media, is received as an environment and passes relatively unremarked. Photography is encountered, in most aspects of daily life, as a fragmented or partial object: photojournalism, amateur, advertising, documentary ..., and so on. Semiotically, these cannot be said to be the manifestations of a single fact. There is no single signifying system (as opposed to technical apparatus) upon which all photographs depend, in the sense in which all texts in English ultimately depend, in the sense of langue. There is rather a heterogeneous complex of codes upon which photography may draw.¹

Selon Burgin, le caractère *environnemental* de la photographie relève du fait que les usages de la photographie sont variés et rendent difficile l'identification et la définition de son statut. En fin de compte, c'est le contexte dans lequel une photographie est insérée et perçue qui oriente l'attribution de sens par un spectateur. Potentiellement œuvre d'art, document scientifique, image de publicité, illustration journalistique etc., la photographie remplit diverses fonctions et met à bas les présupposées du formalisme greenbergien de l'autonomie et de l'autoréférentialité. D'abord, parce que l'image se produit en contact direct avec le réel via les photons qui, réfléchis par les volumes, imprègnent la pellicule sensible. Par conséquent, une photographie se réfère toujours à quelque chose au-delà d'elle-même en tant qu'image, à savoir son référent qui s'inscrit physiquement dans la surface. Puis,

¹ Victor BURGIN, « Modernism in the Work of Art », dans ID., *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Hampshire, Macmillan, 1986, p. 20. Le texte a été publié pour la première fois dans *20th Century Studies*, 15-16 décembre, 1976.

parce qu'une photographie arrachée de son contexte et privée d'un texte explicatif ne nous dit rien sur son contenu — à l'exception du fait que quelque chose était là quelque part à un moment donné. En effet, Walter Benjamin se demandait déjà en 1931, dans sa *Petite histoire de la photographie* : « La légende ne deviendra-t-elle pas l'élément le plus essentiel du cliché ? »²

Dès lors, il est évident qu'un discours esthétique basé sur l'autonomie de l'œuvre d'art, sur l'autoréférentialité et sur la distinction entre un art savant et un art populaire a du mal à intégrer la photographie dans son système théorique. Pourtant, si on se penche sur les écrits des auteurs associés au courant critique du modernisme depuis le début du XX^e siècle, force est de constater que la photographie a été un objet d'étude dans les réflexions des adhérents les plus affirmés du modernisme, tels que Roger Fry, Clement Greenberg, Michael Fried et John Szarkowski. Dans ce qui suit, je me propose de décortiquer cette appropriation de la photographie par le discours du modernisme en avançant en trois étapes historiques associées à trois auteurs :

Peintre et critique d'art britannique, Roger Fry publie dans la première moitié du XX^e siècle une série de textes sur les avant-gardes françaises lui conférant un rôle de précurseur du formalisme moderniste. Son texte *Essai d'esthétique* (*An Essay in Aesthetics*, 1909), qui sert de fondement théorique aux deux expositions sur le post-impressionnisme organisées à Londres en 1910 et en 1912, est souvent cité par les modernistes des années 1960 pour situer leur pensée dans une tradition critique. Ce qui est moins connu, c'est que Fry était un admirateur de Julia Margaret Cameron et qu'il a contribué à un ouvrage sur la photographie publié en 1926. Une lecture croisée des deux textes permettra, d'un côté, de comprendre la place de la photographie dans une approche formaliste développée par rapport à la peinture néo-impressionniste. De l'autre côté, cette réflexion sera située dans son contexte historique où des artistes d'avant-garde tel que Laszlo Moholy-Nagy découvrent le médium comme forme d'expression artistique moderniste.

Dans un deuxième temps, seront étudiés les écrits que le fondateur de la critique moderniste, Clement Greenberg, a consacrés au médium de la photographie. Publiés respectivement en 1946 et en 1964, *The Camera's Glass Eye*³ et *Four Photographers*⁴ s'interrogent sur la question fondamentale du modernisme, celle de la spécificité du médium.

2 Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », dans *Études photographiques*, n° 1, Novembre 1996, pp. 7-35 (p. 29).

3 Clement GREENBERG, « The Camera's Glass Eye » (1946), dans Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, pp. 60-63.

4 Clement GREENBERG, « Four Photographers » (1964), dans Id., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, pp. 183-187.

La troisième étape, enfin, sera consacrée à l'un des élèves les plus assidus de Greenberg, John Szarkowski. Formé à l'histoire de l'art, Szarkowski devient en 1962 directeur du département de la photographie au MoMA à New York. Son texte *The Photographer's Eye*⁵ (publié en 1966) calque sur la photographie les principes de la critique formaliste développés par Greenberg pour la peinture. Nous verrons que Szarkowski, tout en suivant la démarche formaliste de son mentor, se situe aux antipodes de Greenberg quant à la définition de la photographie comme art moderne.

La thèse est donc la suivante : tandis que le discours du modernisme réussit à décrire l'histoire de la peinture sur base d'une évolution formelle du médium vers une autonomie et une autoréférentialité croissantes, il échoue à établir une conception moderniste générale et cohérente de la photographie, compte tenu de l'impossibilité de l'associer à un système culturel particulier ou à une fonction précise – qu'elle soit esthétique, publicitaire, documentaire, fictionnelle, scientifique, etc.

En tant qu'approche critique, le modernisme se base d'abord sur le critère de l'autocritique d'un médium/d'une discipline artistique. Dans son texte *Modernist painting*, manifeste théorique du modernisme, le critique américain Clement Greenberg écrit : « L'essence du modernisme est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, non pas dans un but de subversion mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre. »⁶ Au détriment d'une représentation figurative où le contenu est situé à l'extérieur de la surface peinte dans le monde réel, le tableau moderniste propose une autocritique qui ne se réfère qu'à lui-même, c'est-à-dire aux qualités picturales qui lui sont inhérentes et qu'il ne partage ni avec les objets du monde quotidien ni avec les autres disciplines artistiques telles que l'architecture et la sculpture.

Ainsi, la planéité de la surface, sa délimitation et le pigment de couleur sont définis comme les trois caractéristiques propres à la peinture seule, autrement dit ses spécificités. Ce critère de l'autocritique permet à Greenberg de concevoir l'histoire de la peinture moderniste comme une suite de révolutions en rapport aux conventions historiques du médium commençant au milieu du XIX^e siècle avec Manet pour aboutir dans les toiles abstraites des expressionnistes abstraits tels que Rothko et Pollock. Comme le fait remarquer Charles Harrison, le modernisme suppose que « le véritable potentiel critique de l'art réside dans son autonomie possible »⁷ vis-à-vis des autres arts et vis-à-vis de la réalité sociale et culturelle qui n'est que le fond historique par rapport auquel le modernisme se distingue.

5 John SZARKOWSKI, *The Photographer's Eye*, New York, The Museum of Modern Art, 1966.

6 Clément GREENBERG, « Peinture moderniste », dans ID., *Art et Culture*, Ann Hindry (trad.), Paris, Macula, 1988, p. 35.

7 Charles HARRISON & Paul WOOD (éd.), *Art en Théorie. 1900-1990. Une Anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 755.

Le précurseur

Dans son *Essai d'esthétique*, Roger Fry introduit la distinction entre la vie réelle et la vie imaginaire. À ces deux états d'existence sont associés deux modes d'expérience : la réaction instinctive devant une situation concrète correspond à la vie réelle, tandis que la vie imaginaire relève de la prise de conscience des aspects sensibles et émotionnels de l'expérience. Comme Greenberg après lui, Fry base sa théorie de la peinture sur les concepts de l'autocritique et de la pureté. D'abord, il insiste sur la « vision pure, abstraite » des objets qui n'existent dans notre vie sans autre but que d'être vus. Pour l'art cela signifie qu'il ne doit pas imiter les choses qui se trouvent dans la nature, mais exprimer « les images mentales qui composent leurs propres vies imaginaires. »⁸ Et il continue : « les motifs qui nous animent dans la réalité matérielle sont trop proches de nous pour que nous puissions les ressentir clairement. En un sens, ils sont inintelligibles. Dans la vie imaginaire, au contraire, nous pouvons à la fois éprouver l'émotion et l'observer. »⁹ Il y a donc une différence fondamentale entre l'expérience quotidienne de la vie et l'expérience esthétique de l'art. Par conséquent, l'art ne doit pas être jugé « d'après ses répercussions sur la vie » mais être considéré « comme l'expression d'émotions prises comme fins en soi. »¹⁰ Rejetant l'idée que ces émotions pures peuvent être suscitées par la vie réelle, Fry indique toute une série de critères formels susceptibles d'évoquer la vie imaginaire de façon abstraite : le rythme de la ligne qui délimite les formes (geste émotionnel de l'artiste), la masse de l'objet représenté, l'espace, la lumière ou l'ombre, la couleur.¹¹

Par rapport à ce formalisme radical, la photographie comme médium de la reproduction mécanique de la nature pose évidemment certains problèmes. Dans un texte consacré aux portraits photographiques de Julia Margaret Cameron, Fry indique les limites de la photographie : « The co-ordination necessary to aesthetic unity is, of course, only an accident in nature ». En conséquence, le photographe dépend, selon lui, des accidents aléatoires produits par le « kaléidoscope de la nature »¹². Cette réserve se transforme en dépréciation lorsqu'il s'agit de la photographie moderne, qui, par son caractère trop aigu et trop explicite, transformerait la personne représentée en caricature. Fry n'en tire pourtant pas la conclusion que la photographie n'est pas un art comme l'ont fait toute une série de critiques au XIX^e siècle dont Baudelaire est certainement le plus illustre. Le poète français, dans son célèbre texte sur le Salon de 1859, applaudissait la photographie comme « le secrétaire et le

8 Roger FRY, « Essai d'esthétique », dans Charles HARRISON & Paul WOOD (éd.), *op. cit.*, p. 111.

9 *Ibid.*, p. 114.

10 *Ibid.*, p. 115.

11 *Ibid.*, pp. 116-117.

12 Roger FRY, « Mrs. Cameron's Photographs », dans Tristram POWELL (éd.), *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women by Julia Margaret Cameron*, Boston, Massachusetts, The Hogarth Press, 1973, p. 26.

garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle » tout en niant strictement sa valeur artistique : « Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! »¹³

Pour Fry, par contre, les portraits réalisés par Cameron sont de l'art malgré le caractère mécanique de la photographie. Grâce aux temps d'obturation très longs, nous indique Fry, la photographe crée une qualité picturale permettant de transcender le caractère instantané de la photographie :

The slight movements of the sitter gave a certain breadth and envelopment to the form and prevented those instantaneous expressions which in modern photography so often have an air of caricature. Both, expression and form were slightly generalized; they had not that too acute, too positive quality from which modern photography generally suffers. ¹⁴

Le but de l'art étant de créer une forme et une expression valables et universelles de la vie imaginaire, le médium choisi pour cette entreprise n'est pas de première importance pour Fry. Finalement, les critères qu'il cite pour l'évaluation de la peinture correspondent grosso modo à ceux de la photographie : une bonne composition, un beau dessin, l'abstraction de la forme. Cependant, Fry est tout à fait sensible aux qualités qui sont spécifiques au médium quand il insiste sur « les transitions de ton » et sur les « suggestions délicates de la lumière reflétée » (*delicate suggestions of reflected light*), concluant en ces termes : « And this masterpiece is accomplished by a patient use of all the accidents and conditions of Mrs. Cameron's medium. »¹⁵

Qui plus est : lorsqu'il rejette à la fin de son article la virtuosité et la dextérité comme des critères du jugement esthétique, Fry semble implicitement suggérer que la photographie comme procédé mécanique correspond mieux aux exigences d'une culture fondée sur le progrès technique :

With the inevitable growth of mechanical processes in the modern world we shall probably become increasingly able to concentrate our attention on those elements of artistic expression which do not depend upon this intimate contact at every point of the work with the artist's nervous control, and to disregard those particular qualities in the work which depend exclusively on that. Other qualities undoubtedly remain, such, for instance, as the general organization of the forms within a given rectangle,

13 Charles BAUDELAIRE, « Salon de 1859 : le public moderne et la photographie », dans André ROUILLE (éd.), *La photographie en France : textes et controverses : une anthologie (1816-1871)*, Paris, Macula, 1989, p. 328.

14 Roger FRY, « Mrs. Cameron's Photographs », *op. cit.*, p. 26.

15 *Ibid.*, p. 26.

the balance of movements throughout the whole structure, the incidence, intensity, and quality of the light. In short, all those elements of a picture which we may sum up in the word composition are to some extent independent of the exact quality of the texture at each point.¹⁶

Voilà donc toute l'ambivalence d'un discours moderniste naissant par rapport à un médium revendiquant le statut d'un art autonome tout en appartenant à la culture de masse comme outil de la reproduction.

Ce qui fait de ce texte un document assez singulier dans l'historiographie de la photographie, c'est qu'on y trouve condensées trois étapes décisives des débats sur la valeur artistique du médium. La critique baudelairienne de la photographie comme moyen stupide de la reproduction exacte du monde est bien présente, mais atténuée par le constat qu'il serait tout à fait possible de créer des œuvres d'art photographiques, pourvu que le producteur de l'image soit un véritable artiste respectant les critères généraux de la composition et de l'expression. Fry partage donc partiellement les idées des photographes pictorialistes qui s'attachent à réaliser des photos artistiques en imitant les techniques, les formes et les sujets des peintres impressionnistes et symbolistes. Dans cette perspective, le photographe n'est pas qu'un simple opérateur qui se soumet aux mécanismes d'un appareil sans âme, mais un créateur subjectif utilisant la composition et le flou pour créer une image imaginaire. Selon le pictorialiste Constant Puyo, c'est « la beauté et l'éclat de la matière et le placement des taches » et non pas le choix du sujet qui fait le caractère artistique du tirage photographique.¹⁷ A ce sujet, il n'est pas innocent que Fry s'intéresse à une photographie reconnue comme précurseur du pictorialisme dont les compositions rivalisent de toute évidence avec les tableaux poétiques et allégoriques de la peinture préraphaélite.

Cependant, en insistant sur la qualité des transitions de tons et des reflets de lumière dans les images de Cameron et en suggérant un lien direct entre le progrès technique et l'activité de l'artiste, Fry dépasse le discours du pictorialisme et se rapproche d'une démarche bien plus contemporaine, celle des photographes-artistes de la Nouvelle Vision. D'après Olivier Lugon, ce « mouvement moderniste allemand » des années 1920 renouvelait complètement le débat en définissant l'appareil-photographique comme rivé à l'œil de l'homme moderne, selon la devise qu'une société moderne exige une perception moderne par le truchement d'un médium moderne.¹⁸ Le débat sur les particularités de la photographie comme médium artistique est ravivé en 1927 par l'article *Peinture et photographie* du critique d'art hongrois Ernst Kállai qui constate par rapport à la photographie qu'elle « est incapable d'atteindre

¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷ Constant PUYO dans MÉNARD, « Les maîtres de la photographie : Constant Puyo », dans *Photo-Magazine*, n° 6, Février 1910, p. 47 ; ici cité d'après : Michel POIVERT, « La photographie moderniste en 1900 », dans *Id.*, *Le Pictorialisme en France*, Paris, Hoëbeke, 1992, p. 21.

¹⁸ Olivier LUGON (éd.), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 31.

un degré aussi fort de matérialisation et de concrétisation » que la peinture.¹⁹ Privée d'une facture visible et tactile, la photographie est définie comme une création lumineuse abstraite et immatérielle. Réagissant directement à l'article de Kállai, l'artiste Laszlo Moholy-Nagy, professeur au Bauhaus et protagoniste illustre de la Nouvelle Vision, affirme le statut d'art de la photographie :

Elle [la photographie] nous permet, grâce aux possibilités offertes par le clair-obscur, d'acquérir une maîtrise plus grande des moyens d'expression déjà existants. Le processus chimique génère les dégradations de tons les plus fins sur un support parfaitement lisse. Aux aspérités du pigment se substitue la *facture lumineuse*.²⁰

Voilà les deux critères déjà évoqués par Fry dans son texte sur Cameron : la facture lumineuse et les dégradations de tons. Mais tandis que Fry soumet la photographie à des critères plus généraux valables pour tous les arts, Moholy-Nagy insiste sur la spécificité et l'autonomie de chaque médium. Pour « peindre directement avec la lumière », il commence vers 1922 à réaliser des photogrammes, c'est-à-dire des images photographiques obtenues sans l'intermédiaire de l'appareil. Les objets qui sont posés directement sur le papier sensible, laissent leur silhouette après exposition. Il explique : « Cette méthode autorise la mise en forme de la lumière qui, *en qualité de nouveau moyen de création*, devra être utilisée de manière autonome, à l'instar de la couleur en peinture ou du son en musique. »²¹ Si l'on se rappelle l'étymologie du mot 'photographie', 'dessiner/écrire avec la lumière', le photogramme est, en effet, l'expression la plus pure du médium.

Le fondateur

On supposerait que cette rhétorique de la lumière comme particularité unique d'un art photographique aurait dû séduire Clement Greenberg. Il n'en est rien. Dans les deux textes que le critique a consacrés à la photographie, Moholy-Nagy n'est nullement mentionné. Les réserves que le critique exprime dans son premier article de 1946 par rapport au photographe américain Edward Weston nous indiquent une piste pour comprendre l'absence totale de la Nouvelle Vision chez Greenberg :

Like the modern painter, Weston concentrates too much of his interest on his medium. But while we forgive the painter for this, because he puts the feeling he withholds from the object into his *treatment* of it, we are reluctant to forgive the photographer, because his medium is so much less immediately receptive to his feeling and as yet so much less an automatic category of art experience.²²

19 Ernst KÁLLAI, « Peinture et photographie » (1927), dans Olivier LUGON (éd.), *La Photographie en Allemagne*, op. cit., p. 46.

20 Laszlo MOHOLY-NAGY en 1927 dans une discussion sur l'article d'Ernst KÁLLAI, « Peinture et photographie ». Olivier LUGON (éd.), *La Photographie en Allemagne*, op. cit., p. 53.

21 Laszlo MOHOLY-NAGY, « Peinture Photographie Film » (1925), dans Olivier LUGON (éd.), *La Photographie en Allemagne*, op. cit., p. 39.

22 Clement GREENBERG, « The Camera's Glass Eye », op. cit., p. 62.

À ce sujet, deux remarques sont à faire : la première est que dans les écrits de Greenberg des années 1940 la spécificité du médium n'est pas encore un critère, voire *le* critère fondamental de l'œuvre d'art moderniste. La seconde est que ce qui est permis à la peinture, à savoir l'autocritique du médium, est hors de portée de la photographie. Puisque la photographie constitue, selon Greenberg, le médium artistique le plus transparent (« the most transparent of the art mediums »), on ne peut se concentrer exclusivement sur ses propriétés matérielles et formelles. Or, en arrangeant ses motifs en compositions géométriques, Edward Weston serait trop concerné par la question des qualités formelles du médium. La photographie comme art moderne, par contre, ne devrait pas rejeter la représentation de la nature en faveur d'une concentration sur le médium. Au contraire, elle aurait à saisir l'anecdote, à rendre explicite le sujet représenté comme c'est le cas pour le style documentaire de Walker Evans.

Walker Evans is an artist above all because of his original grasp of the anecdote. He knows modern painting as well as Weston does, but he also knows modern literature. And in more than one way photography is closer today to literature than it is to the other graphic arts. ... The final moral is: let photography be "literary".²³

Il est évident que les abstractions lumineuses de Moholy-Nagy n'ont pas de place dans cette conception d'une photographie qui rivalise avec la littérature pour le titre de l'art anecdotique.

À peu près vingt ans plus tard, Greenberg, dans *Four Photographers*, insiste de nouveau sur la transparence du médium en privilégiant aux qualités purement picturales des qualités anecdotiques et littéraires: « The art in photography is literary art before it is anything else : its triumphs and monuments are historical, anecdotal, reportorial, observational before they are purely pictorial. » Dans ce texte, Greenberg précise son point de vue sur la photographie comme médium artistique. D'abord, il met au point sa théorie de la qualité littéraire et anecdotique de la photographie en définissant comme critère décisif de l'art photographique le fait de raconter une histoire : « to tell a story ». Ainsi, il renverse complètement le concept esthétique de Fry selon lequel la photographie, pour devenir un art, doit nier son caractère documentaire en faveur de ses qualités formelles et expressives. « The photograph has to tell a story if it is to work as art. And it is in choosing and accosting his story, or subject, that the artist-photographer makes the decisions crucial to his art. Everything else — the pictorial values and the plastic values, the composition and its accents — will more or less derive from these decisions. »²⁴

²³ *Ibid.*, p. 63.

²⁴ Clement GREENBERG, « Four Photographers », *op. cit.*, p. 183.

L'autre changement important par rapport au premier texte est le fait que Greenberg met au centre de sa théorie le concept de l'autocritique. Ainsi, il déplore que Steichen se tourne au début du XX^e siècle vers le pictorialisme. En imitant la facture et le style de la peinture, le pictorialisme affiche, selon Greenberg, un manque de capacité autocritique (« lack of a capacity for self-criticism »), raison pour laquelle il ne peut jamais atteindre l'art.

Mais la spécificité de la photographie n'est pas seulement « to tell a story » – en effet, ceci est d'abord une qualité associée à la littérature, comme Greenberg lui-même le laisse entendre dans ses deux articles. Plus précisément, la spécificité de la photographie est l'anecdotique condensé dans une image instantanée :

Photography's advantage over painting [...] lies less in its realism [...] than in the enormously greater ease and speed with which it achieves its realism. This speed and ease have radically expanded the literary possibilities of pictorial art. All visible reality, unposed, unalerted, unrehearsed, is open to instantaneous photography.²⁵

Par conséquent, Weegee devient à côté de Walker Evans le protagoniste emblématique d'un art photographique moderniste dont la tâche est de découvrir des possibilités littéraires inexploitées (« discover unexploited possibilities of "literature" »).

Par rapport au premier texte, Greenberg s'approche ici du paradigme formulé dans son texte *Modernist Painting*, datant de 1960, à savoir que chaque art « a dû déterminer, selon une méthode qui lui était particulière, les caractéristiques exclusivement propres à sa discipline ». L'insistance sur la proximité de la littérature et sur la transparence du médium restent, bien entendu, des problèmes irrésolus car difficilement conciliables avec les dogmes de l'exclusivité et de l'autonomie.

Le disciple

À ce sujet, John Szarkowski semble à première vue plus conséquent que son maître. Dans son texte *The Photographer's Eye*, le directeur du département de la photographie du MoMA introduit toute une série de critères formels pour « considérer l'histoire du médium du point de vue de la progressive prise de conscience par les photographes des caractéristiques et des problèmes qui sont apparus comme intrinsèques au médium. »²⁶ La chose elle-même (The Thing Itself), le détail (The Detail), le cadrage (The Frame), et le temps (The Time) sont, selon lui, les catégories qui permettent au photographe de se concentrer sur les qualités propres du médium.

²⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁶ Cité d'après Nathalie BOULOUCHE, « La photographie couleur est-elle moderne ? » dans Alexander STREITBERGER (éd.), *Photographie moderne / Modernité photographique*, SIC, Bruxelles, 2009, p. 84.

Quant à la chose elle-même (The Thing Itself), Szarkowski constate que le grand problème du photographe serait de montrer que — contrairement à la conviction populaire qu'une image photographique ne peut pas mentir — dans une photographie le sujet (subject) et l'image (picture) sont des choses bien distinctes. En conséquence, Szarkowski suggère de se méfier de la transparence supposée du médium, et de se concentrer sur les caractéristiques de l'image qui nous informe sur les faits représentés. À ce propos, le détail (The Detail) et le cadrage (The Frame) sont des facteurs déterminants. Selon Szarkowski, la contingence et le caractère fragmentaire de l'image photographique font en sorte que la tâche du photographe ne peut pas consister en la représentation d'une narration cohérente. Par l'isolation de fragments, le photographe est censé rapprocher les choses de l'œil du spectateur pour que celui-ci puisse les découvrir comme jamais auparavant. En mettant en valeur le détail et le gros plan, le photographe est débarrassé du souci de raconter une histoire, le but étant maintenant de provoquer un effet de réel par le rapprochement extrême : « The function of these pictures was not to make the story clear, it was to make it *real*. »²⁷ Le cadre, enfin, prend une fonction fondamentale pour transformer la réalité en image, le contenu en forme :

To quote out of context is the essence of the photographer's craft. His central problem is a simple one: what shall he include, what shall he reject? The line of decision between in and out is the picture's edge. While the draughtsman starts with the middle of the sheet, the photographer starts with the frame. The photograph's edge defines content. It isolates unexpected juxtapositions. By surrounding two facts, it creates a relationship. The edge of the photograph dissects familiar forms, and shows their unfamiliar fragment. It creates the shapes that surround objects. The photographer edits the meanings and patterns of the world through an imaginary frame.²⁸

Les pages qui suivent cet éloge du cadrage photographique fournissent des illustrations qui correspondent parfaitement aux trois impératifs énoncés. Une photographie prise par Aaron Siskind (*New York*, 1948), montrant une affiche lacérée sur fond noir, confirme que l'isolation des objets de leur contexte actuel leur confère une nouvelle signification en tant que forme abstraite. En embrassant le modèle représenté sur une affiche publicitaire et deux hommes situés de l'autre côté du mur, la photographie *Billboard* (1962) de André Kertész crée une relation qui n'existait pas auparavant entre les objets circonscrits par le cadre. Enfin, le gros plan d'une porte d'église réalisé par Walker Evans (*Church Door, Hornitos*, 1940) révèle la capacité du cadre à créer de nouvelles formes en disséquant les objets familiers pour en révéler les fragments insolites. Bref, la photographie recompose le monde à travers un cadre imaginaire.²⁹

27 John SZARKOSWSI, *The Photographer's Eye*, op. cit., p. 9.

28 *Ibid.*, p. 70.

29 Voir aussi : Alexander STREITBERGER, « Against the frame. Réflexions sur le photo-filmique », dans Thierry LENAIN & Rudy STEINMETZ (éd.), *Cadre, seuil, limite : La question de la frontière dans la théorie de l'art*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2010, pp. 211-225.

On l'aura compris, le formalisme moderniste représenté ici par Roger Fry, Clement Greenberg et John Szarkowski, a du mal à incorporer la photographie à son discours basé sur les présupposés de la spécificité, de l'autonomie et de l'autocritique de chaque médium artistique.

Oscillant entre opacité et transparence, entre forme et sujet, la spécificité de la photographie change en fonction de sa mise en contexte et du point de vue de l'auteur et/ou du spectateur. Tandis que Greenberg insiste sur le caractère documentaire et littéraire de la photographie en tant qu'art moderne, Fry et Szarkowski s'attachent aux qualités formelles du médium. Si le modernisme parvient pour la peinture à établir un discours esthétique cohérent basé sur l'évolution du médium vers l'autonomie et l'autocritique, il échoue face à la photographie.

Insistant sur l'existence de lois générales d'une esthétique formaliste, Fry prône le pictorialisme de Julia Margaret Cameron tout en exprimant sa mésestimation à l'égard de la photographie moderne trop caricaturale car trop exacte. En définissant la transparence et l'anecdote comme les caractéristiques spécifiques de la photographie, Greenberg, à son tour, refuse d'attribuer au pictorialisme un caractère artistique, celui-ci étant trop concerné par l'imitation des qualités picturales de la peinture. Szarkowski, enfin, revient aux caractéristiques formelles pour définir la spécificité du médium. Par rapport à Fry, les termes qu'il emploie sont pourtant bien différents et, qui plus est, peu convaincants en vue d'une définition des caractéristiques exclusivement propres à la photographie. La chose elle-même, le détail, le cadrage, le temps — toutes ces notions peuvent facilement être appliquées à la peinture, ou encore au film. Par conséquent, les images censées illustrer les propos de Szarkowski ne sont pas appropriées pour constituer un canon représentatif puisqu'elles relèvent de contextes, de traditions et de fonctions esthétiques et documentaires très variées. D'une certaine manière on pourrait dire que la photographie ébranle le grand récit téléologique du modernisme basé sur les critères de l'autonomie, de l'autocritique et de la spécificité. Si Lyotard définit le postmodernisme comme la critique de la totalité, du récit historique et de l'originalité³⁰, il n'est pas étonnant que la photographie au début des années 1980 soit découverte par la critique comme un art postmoderniste.³¹ Mais cela est une autre histoire...

Alexander Streitberger

(Université catholique de Louvain)

30 Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

31 À ce sujet toute une série d'articles ont été publiés dans la revue *October* autour de 1980, parmi lesquels: « Pictures », *October*, vol. 8, Spring, 1979 et « The Photographic Activity of Postmodernism », *October*, vol. 15, Winter 1980, de Douglas CRIMP ; « The Originality of the Avant Garde », *October*, vol. 18, Fall 1981 et « A Note on Photography and the Simulacral », *October*, vol. 31, Winter 1984 de Rosalind KRAUSS.