

Beaumont Newhall, le commissaire et la machine

Exposer la photographie au MoMA en 1937

Beaumont Newhall and a Machine: Exhibiting Photography at the Museum of Modern Art in 1937

Sophie Hackett

Traducteur : Marine Sangis



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2656>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2009

ISBN : 9782911961236

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Sophie Hackett, « Beaumont Newhall, le commissaire et la machine », *Études photographiques* [En ligne], 23 | mai 2009, mis en ligne le 18 mai 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2656>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Beaumont Newhall, le commissaire et la machine

Exposer la photographie au MoMA en 1937

Beaumont Newhall and a Machine: Exhibiting Photography at the Museum of Modern Art in 1937

Sophie Hackett

Traduction : Marine Sangis

NOTE DE L'ÉDITEUR

traduit de l'anglais par Marine Sangis

L'auteur tient à remercier Joel Snyder, Katie Kirtland, Sarah Miller, Thierry Gervais, Gaëlle Morel, Maia-Mari Sutnik et Amy Langstaff.

- 1 Au printemps 1936, Alfred Barr, directeur du jeune musée d'Art moderne (MoMA) de New York, charge le bibliothécaire de l'institution, Beaumont Newhall, d'organiser une exposition consacrée à l'histoire de la photographie. Intitulée "Photography 1839-1937", elle ouvre l'année suivante et rassemble 841 pièces qui représentent le premier siècle du médium tout en valorisant ses potentialités esthétiques. En résulte une large sélection d'objets, d'images et d'accessoires photographiques, complétée par des démonstrations didactiques.
- 2 Pour comprendre les concepts sur lesquels se fondent les choix du commissaire, le texte du catalogue qui ébauche les « principes d'une approche critique propre à la photographie¹ » s'impose logiquement comme une première étape. Cet essai, puis le livre qu'il devient, *History of Photography: From 1839 to the Present*, sont considérés en Amérique du Nord comme la référence majeure sur le sujet. Certains ont reconnu dans ce texte l'expression du parti pris de Newhall pour la *straight photography*. D'autres, notamment les chercheurs qui ont enquêté plus précisément sur l'exposition, ont vu dans la sélection des

objets la confirmation de la portée moderniste de son discours, principalement axé sur les spécificités du médium.

- 3 Les nombreux débats consacrés à l'exposition et à l'histoire de la photographie de Newhall ont cependant négligé une source importante de son travail : l'idée récurrente et dominante dans les années 1930 de l'esthétique de la machine. Newhall se familiarise avec ce courant d'idées à travers deux figures déterminantes : le photographe Paul Strand et Alfred Barr, le directeur du MoMA. Cette esthétique de la machine lui fournit tout d'abord un langage pour promouvoir la photographie comme un art aux spécificités visuelles propres. Elle lui permet ensuite de distinguer le photographe de la photographie, l'artiste de l'art et ainsi d'élargir sa sélection d'œuvres à des images dont les finalités s'écartent des idéaux de la *straight photography* auxquels il adhère dans le texte du catalogue.
- 4 En effet, on observe un décalage entre les idées développées par Newhall dans son essai et les œuvres sélectionnées pour l'exposition. Comment comprendre par exemple la juxtaposition de photographies aériennes illustrant un bombardement pendant la Grande Guerre avec les vues de dunes prises par Edward Weston à Oceano en Californie ? Si les similitudes formelles sont évidentes, ces images ont peu de choses en commun.

L'exposition

- 5 L'exposition ouvre le 17 mars 1937. Elle occupe les quatre niveaux de l'édifice situé sur la 53^e rue de New York. Dans le hall d'entrée, les visiteurs sont accueillis par ce que Newhall décrit comme un « gigantesque boîtier ». Mesurant 2,50 x 3 x 3 mètres, la chambre est assez spacieuse pour que les curieux puissent y pénétrer. Elle est équipée d'un objectif et d'une plaque de verre dépoli sur laquelle chacun peut observer l'image inversée de silhouettes allant et venant dans le musée². Un peu plus loin, indiquant l'entrée des galeries, une composition de deux images par Herbert Matter attire l'attention du spectateur : une gravure figurant un daguerréotypiste réglant une chambre volumineuse et encombrante, et une photographie d'un homme des années 1930 tenant un appareil à main.
- 6 La scénographie consiste en une succession "d'ambiances" rendues par les couleurs des salles. Peintes d'un brun « cuir mauresque » ou d'un bleu nuit, elles associent une atmosphère précise à une période historique ou à un type de photographies donné³. Les daguerréotypes sont montrés dans des vitrines alors que les épreuves, parfois réunies sous un même passe-partout, sont encadrées ou accrochées directement au mur. Le parcours est ponctué sur toute sa longueur par la présentation d'appareils photographiques, d'accessoires de daguerréotypie et même d'une chambre noire datant du XIX^e siècle destinée au développement des plaques de verre négatives⁴.
- 7 Bien que la presse ait été généralement favorable au catalogue comme à l'exposition⁵, Lewis Mumford exprime quelques réserves dans un article du *New Yorker* :

« Il est peut-être un peu ingrat de ma part d'insinuer que le MoMA trahit, par la quantité du matériel documentaire exposé, des ambitions démesurées [...] Ce qui manque véritablement à cette exposition, c'est une analyse et une appréciation des photographies fondées sur leur valeur esthétique. Un examen assez pointu pour nous permettre de distinguer une manifestation ayant sa place dans un musée d'art, d'une autre que l'on s'attendrait plus à voir, disons, au musée des sciences et de l'industrie⁶. »

- 8 Mumford rappelle clairement qu'il revient aux musées d'estimer la qualité des œuvres d'art et de ne montrer que celles qui témoignent d'une « valeur esthétique ». Selon lui, c'est précisément ce travail d'évaluation qui fait défaut à la proposition de Newhall.
- 9 Les chercheurs ont souligné la variété des sources et des modèles dont Newhall s'est inspiré pour concevoir son exposition et élaborer son approche historique du médium : l'ouvrage de Heinrich Schwarz sur le photographe écossais David Octavius Hill, le cours de muséologie de Paul J. Sachs à Harvard, un certain intérêt pour le cinéma d'avant-garde, l'exemple de l'exposition "Film und Foto" montée à Stuttgart en 1929, ou encore la présence au sein du conseil scientifique de l'exposition du mentor du Bauhaus, László Moholy-Nagy⁷. Plusieurs décennies après la manifestation, la démarche de Newhall est perçue comme typiquement moderniste. Pour autant, lorsqu'en 1936 Newhall s'attelle à son projet, sa position n'est pas si claire et déterminée que nous l'imaginons aujourd'hui.
- 10 Dans son travail de recherche et de préparation, Newhall est assisté d'un conseil scientifique constitué d'experts qui lui facilitent par ailleurs l'accès à des collections privées et lui ouvrent les portes de fondations d'entreprise. L'équipe est pour le moins hétérogène et comprend : Alexey Brodovitch, directeur artistique de *Harper's Bazaar* ; C. E. Kenneth Mees, directeur des recherches chez Kodak ; László Moholy-Nagy précédemment cité ; Charles Peignot, directeur de la revue *Arts et métiers graphiques* ; Paul Rotha, producteur à la société Strand Film ; D. A. Spencer, président de la Société royale de photographie de Grande-Bretagne ; et enfin Edward Steichen, alors responsable de la photographie pour les publications Condé Nast⁸.
- 11 Newhall choisit finalement de découper le premier siècle de la photographie en trois périodes. Introduites par un bref préambule traitant de la période "avant la photographie", elles s'organisent ainsi : "photographie primitive" (1839-1851), "début de la photographie" (1851-1914) et "photographie contemporaine" (1914 et au-delà). Sa version de l'histoire du médium s'avère techniciste et correspond dans une large mesure à un compte-rendu des avancées technologiques ayant permis, selon lui, de franchir des étapes fondamentales en matière de représentation photographique⁹. L'exposition débute donc par le daguerréotype et le calotype, se poursuit avec le procédé au collodion humide et la plaque sèche, et s'achève avec l'apparition des appareils portatifs et des supports film. De nombreuses images viennent étayer la présentation de ces procédés parmi lesquelles des clichés de photographes de renom comme William Henry Fox Talbot, Matthew Brady, Eugène Atget et Berenice Abbott, mais aussi d'auteurs moins célèbres comme Nora Dumas et Peter Sekaer ou de parfaits anonymes. Newhall ponctue également ce parcours historique par des exemples de "premiers" usages qu'il estime essentiels dans l'évolution du médium, comme la première reproduction en similitravure d'une photographie dans un journal.
- 12 Cette présentation technologique progresse jusqu'à l'époque contemporaine, c'est-à-dire les années 1910-1930. Newhall choisit alors d'aborder ce dernier épisode en élargissant sa sélection au domaine de la presse, de la science ou du cinéma, de manière à rendre compte de la diversité de la photographie contemporaine. Aux côtés des œuvres de photographes de renom vivants, tels Walker Evans, Margaret Bourke-White, László Moholy-Nagy et Henri Cartier-Bresson, sont présentés d'autres travaux attribués à des auteurs méconnus, à des entreprises ou des institutions comme les sociétés Eastman Kodak, McLaughlin Aerial Surveys et les Forces expéditionnaires américaines, ou encore à

des équipes de tournage, mentionnant dans ce cas les noms des producteurs, cinéastes et cameramen (fig. 7 & 9).

- 13 Quel est le rapport entre une photographie stroboscopique d'une goutte de lait prise dans les années 1930 et un calotype de 1852 montrant le portail ouest de la cathédrale de Chartres ? Ou quel est le point commun entre un photogramme tiré du film *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein et une photographie de presse montrant un match de boxe ? Questions auxquelles il n'est pas facile de répondre tant la quantité d'objets et la variété des genres photographiques représentés semblent littéralement noyer le projet de Newhall et en compliquer le décryptage.
- 14 L'histoire de la photographie décrite par Newhall dans son catalogue doit beaucoup à la conception de l'histoire de l'art enseignée à Harvard durant les premières décennies du *xxe* siècle. En effet, Charles Eliot Norton puis Paul J. Sachs encourageaient les étudiants à privilégier l'étude des caractéristiques physiques d'une œuvre à l'examen du contexte social ou psychologique dans lequel elle était produite. Ils mettaient particulièrement en valeur la continuité de l'art à travers les siècles, comme une succession de représentations en permanente évolution. Ils valorisaient également la notion de « génie rebelle » incarnant à leurs yeux la figure de l'inventeur de nouvelles formes artistiques¹⁰. Au tournant du *xix*e et du *xxe* siècle aux États-Unis, lorsque critique et théorie modernes de l'art se cristallisent, l'histoire de l'art, l'histoire de la photographie et la muséologie se constituent en disciplines¹¹. Ce n'est donc pas un hasard si ces différents secteurs du monde de l'art se révèlent par la suite de connivence.
- 15 L'article de Christopher Phillips, "The Judgment Seat of Photography" (Le jugement dernier de la photographie) publié pour la première fois dans la revue *October* en 1982, propose une nouvelle analyse des travaux de Newhall. Phillips reconnaît dans l'étendue de la sélection la marque d'un renouveau institutionnel et voit dans cette « muséification » la volonté d'inscrire la photographie « dans la logique des objectifs traditionnels du musée d'art. » Selon Phillips, soumettre la photographie au « regard transfigurant du musée » correspond à un glissement particulièrement négatif des valeurs qui ignore la reproductibilité comme qualité inhérente au médium et assimile les épreuves à des objets d'art précieux et originaux¹².
- 16 En 2001, dans son article "History of Photography : The State of Research" (Histoire de la photographie : un état des recherches) publié dans le magazine *Art Bulletin*, Douglas Nickel soutient l'idée que Newhall, avant tout passionné de photographie contemporaine, n'aurait cherché par sa version de l'histoire du médium qu'à justifier téléologiquement les pratiques photographiques en vogue aux États-Unis dans les années 1930. Il note que sur les 841 œuvres présentées dans son panorama historique, 40 % relèvent de la catégorie "photographie contemporaine"¹³. Certes, Newhall s'intéresse beaucoup aux productions photographiques qui lui sont contemporaines et cherche dans le passé une tradition dans laquelle elles pourraient s'inscrire. Cependant, son attention dépasse largement le périmètre couvert par la *straight photography* dont « l'idéal esthétique demeure monolithique : netteté optimale, large gamme de tons, précision des détails, sans manipulation au tirage¹⁴ ». Dans son introduction au catalogue, il écrit :
- « La période qui succéda à la Première Guerre mondiale vit se développer toute une vague d'expérimentations artistiques. La rébellion à l'encontre des conventions académiques en devint elle-même conventionnelle. L'évolution des principes esthétiques engagée depuis le début des années 1920 toucha également la photographie. Certains photographes prirent conscience de l'aptitude de la

photographie à enregistrer le passé et à élargir notre vision du monde. Ils abandonnèrent alors toute velléité de la voir accéder au rang des beaux-arts et entreprirent d'en exploiter les potentialités intrinsèques. Ils virent dans ce médium autant de possibilités jusqu'alors ignorées¹⁵. »

- 17 Dans la partie réservée à la “photographie contemporaine”, Newhall consacre une section à chacune des applications qu'il considère comme représentatives de ces « potentialités intrinsèques » : les photogrammes [*shadowgraphs*], la perspective photographique, la *straight photography*, les appareils miniatures, la photographie instantanée, la photographie de presse, les épreuves en couleurs, les productions scientifiques et les images animées. L'ensemble regroupe 488 pièces, soit 58 % du total des œuvres montrées. L'exposition fait indéniablement la part belle à la photographie contemporaine.
- 18 Bien que la rhétorique de Newhall rappelle sa formation d'historien d'art et laisse penser que tous les objets présentés dans cette section sont le fruit d'initiatives personnelles motivées par une intention artistique, force est de constater qu'une part conséquente de ces objets ne s'accorde pas avec le discours. En effet, 85 photographies ont été prises par des auteurs inconnus, 56 sont attribuées à des sociétés ou à des institutions et 44 sont des photogrammes de films. Au total, 185 images – soit 22 % de la sélection – contredisent le discours de Newhall mettant en scène des individus et des parcours artistiques exceptionnels. Au regard de ces statistiques, de la quantité et de la diversité des œuvres, peut-on encore croire que la pensée de Newhall est circonscrite à la seule photographie artistique ?
- 19 Dans son article, Phillips identifie les précédents qui ont inspiré l'exposition de Newhall comme “Film und Foto”, organisée à Stuttgart en 1929 présentant un vaste panorama des multiples applications de la photographie et des technologies qui leur sont liées. De par son exhaustivité, l'exposition du MoMA s'inscrit dans la même mouvance que ce type de grandes manifestations européennes. Un rapprochement qui se justifie également par la présence au sein du conseil scientifique de Moholy-Nagy, co-fondateur du Bauhaus, professeur et tenant du *Fotokunst* – l'art de l'appareil photographique¹⁶. Ce n'est pourtant qu'en note de bas de page que Phillips en tient véritablement compte, en admettant que « ces expositions mixtes, mariant photographie scientifique, commerciale et créative telle la “nouvelle vision”, ou encore le film, *placent l'appareil au centre de l'esthétique technologique d'après guerre* en Allemagne¹⁷ [...] ».
- 20 Bien plus qu'une précision de note de bas de page, ce constat s'impose comme une clé de compréhension du projet de Newhall. À l'instar de ses prédécesseurs en Europe, Newhall fait de l'appareil le dénominateur commun de son exposition. Dès lors, il peut affirmer que les propriétés esthétiques de la photographie résultent de la technologie et la distinguent ainsi des autres modes de production d'images¹⁸. De plus, ce rôle déterminant de l'appareil autorise le commissaire à proposer une large sélection de photographies, qu'elles soient ou non en accord avec les préceptes de la *straight photography*. Pour l'intelligentsia des années 1930, penser la “machine”, son aptitude à produire de la beauté et son rôle dans la sphère culturelle relève du lieu commun¹⁹. C'est d'abord à travers les écrits de Paul Strand que Newhall accède à ce courant d'idées.

Paul Strand et l'esthétique de la machine

- 21 Beaumont Newhall rencontre Paul Strand en 1936 lorsqu'il projette de lui emprunter des œuvres pour l'exposition. Malgré quelques réserves devant l'ambition du projet, Strand

donne son aval et Newhall choisit treize de ses photographies, produites entre 1928 et 1933, pour la plupart des paysages et des vues d'architectures pris au Québec, dans le Maine, au Mexique et au Nouveau-Mexique²⁰. Newhall est particulièrement sensible au travail de Strand, ce qui explique la quantité exceptionnelle des images retenues. En effet, avec László Moholy-Nagy, Strand est le mieux représenté parmi les photographes encore vivants. En termes purement arithmétiques, il n'est supplanté que par les vingt et une images de Matthew Brady et par Eugène Atget dont dix-neuf photographies, trois *scrapbooks* et un album sont exposés.

- 22 Dans ses mémoires, Newhall relate que lors de leur première rencontre, Strand lui proposa, non sans provocation, sa propre version de ce que devait être une exposition consacrée à la photographie : « Voilà, ce que vous devriez faire : réservez tout le premier niveau à David Octavius Hill, le second à Atget ; dédiez le troisième à Alfred Stieglitz, quant au quatrième, je vous suggère d'y exposer Paul Strand²¹. »
- 23 Cette proposition apparaît dès 1921 dans un article de Paul Strand intitulé "Alfred Stieglitz and a Machine"²² (Alfred Stieglitz et une machine), dans lequel trois idées cruciales se dégagent. D'abord Strand assimile l'appareil à la machine ; ensuite, il affirme que cette machine ne produit qu'un seul et même genre d'objet, des photographies qui peuvent cependant exprimer la vision singulière de différents photographes, caractéristique de cette esthétique de la machine ; enfin, à partir de ce point de vue spécifique, il élabore l'histoire se rapportant à cette esthétique.
- 24 À cette époque, Strand est déjà l'une des figures tutélaires de la *straight photography*. Alfred Stieglitz, son mentor, lui a consacré une exposition exclusive dans sa galerie 291, de même que le dernier numéro de sa revue *Camera Work* sorti en juin 1917. À la fin des années 1910 et au cours des années 1920, Strand écrit différents articles importants dans lesquels il théorise « la spécificité des moyens » de la photographie²³. Ces textes s'inscrivent dans la filiation des écrits d'autres photographes comme Alfred Stieglitz ou Frederick Evans, stipulant que la photographie ne doit pas aspirer à un statut artistique – c'est-à-dire à celui de la peinture. Strand est cependant le premier à énoncer clairement les caractéristiques de cette esthétique nouvelle et directe – ou *straight* – à l'œuvre dans la photographie et à en formuler le vocabulaire. Ces idées sont exprimées avec verve dans "Photography" (Photographie) de 1917 et dans "Photography and the New God" (Photographie et le nouveau Dieu) publié en 1922²⁴. Dans le premier, il soutient que ce n'est qu'en embrassant « la spécificité totale de ses moyens » que la photographie peut trouver « sa raison d'être », son « objectivité absolue et inconditionnelle²⁵ ». Il affirme que c'est l'appareil lui-même qui impose ces caractéristiques singulières, déterminant selon lui les limites du médium. Visuellement, cela se traduit par une très grande netteté de l'image, une organisation précise des détails, une gamme de tonalités étendue et le moins possible de manipulations au tirage.
- 25 Plus qu'une simple énumération d'attributs formels, l'ensemble des spécificités énoncées illustre le rapport du photographe à ce qui se trouve devant l'appareil et décrit une posture objective. Les images qui résultent de cette approche formelle, émotionnelle et intellectuelle sont « directement produites par l'intelligence et l'esprit *via* la machine²⁶ ». Strand développe plus loin : « Dans le travail de Stieglitz il y a toujours l'acceptation totale de ce qui lui fait face, c'est-à-dire de l'objectivité à laquelle le photographe ne peut échapper et qu'il se doit de contrôler²⁷. » L'emploi du verbe « contrôler » est ici crucial. Il poursuit : « Somme toute, il doit être bien clair maintenant que la machine est en soi

passive et innocente. Il revient à l'homme d'en contrôler le mécanisme et les accessoires, la finesse et la subtilité des productions²⁸. »

- 26 En qualifiant l'appareil de « passif et innocent », Strand le réduit au rang de simple instrument et ne remet pas en question la notion de suprématie créatrice du photographe. Il va même plus loin en affirmant que l'appareil est un outil qui peut-être utilisé sur le plan artistique, et que l'humanité ne tardera pas à en tirer un grand bénéfice. Strand imagine l'avènement d'une nouvelle trinité : « la machine en guise de Dieu, l'empirisme matérialiste en place du Fils et la science en Saint-Esprit²⁹ ». Dans cette configuration, la connaissance (l'empirisme matérialiste) est transmise à l'humanité via la machine, l'appareil. Et, puisque photographier se conçoit désormais comme un acte spirituel, voire mystique, le photographe se voit allouer la position de médiateur, chargé de composer avec la machine. Strand va jusqu'à prétendre que la photographie pratiquée avec objectivité est en passe de transformer et même d'humaniser la machine. Il pense qu'elle finira par supplanter « tous les Dieux et toutes les trinités » et parviendra à unir l'humanité tout entière. Dans cette logique, le photographe devient un guide, un prophète :

« Et alors c'est à nouveau la vision de l'artiste, cherchant intuitivement le savoir, qui dans ce monde moderne se saisit du mécanisme et des attributs de la machine et nous montre la voie [...] L'artiste, exerçant un contrôle créatif et conscient sur la machine, a développé une nouvelle méthode pour percevoir un monde objectif et pour l'enregistrer [...] Le photographe a rejoint les rangs de ceux qui sont en quête de savoir, qu'il soit intuitif et esthétique ou conceptuel et scientifique. De plus, en prenant le contrôle spirituel d'une machine, à savoir de l'appareil photographique, il a révélé le mur d'antagonismes destructeur et entièrement fictif que ces deux groupes avaient construit entre eux³⁰. »

- 27 Ce passage fait écho à de nombreux textes produits par les avant-gardes dans les années 1920 : un ton programmatique mobilisateur, une profonde croyance dans la machine et dans son esthétique, une capacité à révolutionner la société comme à abattre ce « mur d'antagonismes ». Au-delà des convictions marxistes de Strand, ces idées relèvent d'un mouvement plus général, prônant l'acceptation et l'intégration de la machine dans le champ culturel. Dans un numéro de *Creative Art* publié en 1929, le critique Harold Clurman commente une des photographies de machine prises par Strand lui-même :

« [...] la machine de Strand apparaît non seulement comme la parfaite image d'une machine, mais d'une machine qui par je ne sais quel miracle aurait accédé à une conscience d'elle-même, de son existence à la fois admirable et autonome, de l'élégance de ses lignes, de sa rugosité suave et de la densité de sa matière. La machine nous scrute calmement, exultant de se savoir pourvue d'un organisme si parfait³¹. »

- 28 Les idées de Strand deviennent rapidement la norme en matière de discours sur la photographie et, plus de quinze ans après la publication de ses textes, au moment où Newhall organise son exposition, ses citations font figure de formules consacrées. Le texte du catalogue *Photography 1839-1937* témoigne de cette influence. Newhall s'appuie notamment sur la notion d'objectivité développée par Strand lorsqu'il parle des points de vue simples et directs des photographies de rue de Paris prises par Atget. Il reprend ainsi à son compte l'idée selon laquelle le photographe apprend à se servir de l'appareil comme d'une extension de lui-même. À une époque où perdure encore la conception de l'art comme bel objet, comme intuition de l'artiste concrétisée par son « geste », la seule solution envisageable pour aborder le problème de la photographie est de regarder l'appareil, non seulement comme une petite machine à fabriquer de la beauté, mais

encore comme un être humain. Du point de vue de Strand, le développement d'une esthétique photographique est indissociable de la notion de transformation sociale – il interprète la reconnaissance de Stieglitz comme l'indice d'une évolution possible dans les rapports sociaux. Une idée que Newhall préfère écarter au même titre que le ton polémique de Strand²⁹.

29 Dans le texte du catalogue, Newhall précise les grandes lignes de son projet. Il s'agit de définir les « principes d'une approche critique propre à la photographie ». Dans cette optique, il propose d'envisager la photographie sous l'angle des « lois chimiques et physiques qui en déterminent la production ». Ces « lois essentielles » forment l'ossature de son histoire, et sont directement inspirées des écrits de Strand³⁰. Le plus important pour Newhall est d'analyser la photographie selon ses propres critères, ceux-là mêmes qu'il tente de définir.

30 Dans une partie du chapitre “photographie contemporaine”, intitulée “l'exigence des deux méthodes” qui met en regard la *straight photography* et ce qu'il appelle alors la « photographie miniature » – pour la photographie prise avec un appareil de type Leica –, Newhall écrit :

« Les propriétés esthétiques de la photographie sont à tel point liées à la technique, qu'il est presque impossible de les envisager séparément. Aujourd'hui, la *straight photography* et la photographie miniature occupent toutes deux une place importante et essentielle. Toutes deux sont entièrement conditionnées par les principes mêmes qui régissent la photographie. Toutes deux sont honnêtes, simples, directes et indépendantes de toute autre expression graphique³¹. »

31 Newhall entend par là que la technique disponible en 1937, ouvre la voie à différentes pratiques relevant toutes des mêmes « principes de la photographie ». Des principes qui correspondent à ceux décrits plus haut par Nickel : « netteté optimale, large gamme de tons, précision des détails, sans manipulations au tirage ». Mais ces qualités formelles sont la manifestation d'une esthétique de la machine, d'une vision propre à l'appareil. Newhall explore l'histoire de la photographie en quête de cette esthétique dont l'ampleur des expressions intègre, parmi d'autres, celle de la *straight photography*. La section “photographie contemporaine” ne tend donc pas, inéluctablement, vers une seule et même finalité, mais désigne au contraire différentes voies possibles pour la photographie.

32 Les idées de Strand, adaptées par Newhall, jouent un rôle essentiel dans cette dynamique et deviennent des lieux communs au sujet de la photographie, telle la notion « d'objectivité ». Mais si l'on regarde de plus près les objets sélectionnés par Newhall pour l'exposition, les mots et les images ne s'accordent pas aussi aisément. Pour saisir les raisons de ce hiatus, il convient de se tourner vers la figure d'Alfred Barr et de s'intéresser aux idées qu'il a développées sur les origines de l'art moderne.

Alfred Barr et l'esthétique de la machine

33 Au cours des années 1930, Barr et son équipe organisent au MoMA une série d'expositions – dont celle de Newhall – d'un type radicalement nouveau : “Modern Architecture : International Exhibition” en 1932, “Machine Art” en 1934, “Cubism and Abstract Art” en 1936, “Fantastic Art, Dada and Surrealism” en 1936 et “Bauhaus : 1919-1928” en 1938³⁵. Chaque exposition est accompagnée d'un catalogue ou d'un livre, destiné à légitimer la présence parfois déroutante de certaines pièces au sein d'une institution muséale. Écrits dans un langage propre à l'histoire de l'art, ces textes sont devenus en l'espace de

quelques décennies des classiques incontournables. La vision de la machine et de son esthétique développée à travers cette succession d'expositions constitue un fil directeur dans le discours d'Alfred Barr sur l'histoire de l'art.

- 34 Selon Sybil Kantor, « la culture industrielle fut une source d'inspiration dans l'élaboration du langage de l'abstraction et des formes géométriques de l'art avant-gardiste³⁶ ». Marqué par l'approche empirique de la méthode Fogg acquise à Harvard, Barr remarque tout d'abord l'influence de l'esthétique des produits de la machine dans l'architecture du Bauhaus. Kantor développe :

« Il a cherché à associer le rationalisme de la machine avec son esthétique et la pureté des mathématiques avec celle des formes, une synergie obtenue selon lui par la liberté de choix de l'architecte. Dans sa conception esthétique, l'architecture en tant qu'art a supplanté l'ingénierie. Un "goût" rigoureux et méthodique accompagne la moindre décision d'ordre technologique reprenant le principe du Style International³⁷. »

- 35 C'est dans la manière dont l'architecte emploie les matériaux industriels pour créer selon Barr un effet esthétique qu'il identifie pour la première fois cette « esthétique de la machine³⁸ ». Par la suite, il place ce concept au cœur de son fameux schéma de l'art moderne, réalisé en 1936 pour l'exposition "Cubism and Abstract Art". C'est l'unique référence non artistique figurant dans ce schéma et Barr la relie aux courants suprématiste et constructiviste, au Bauhaus et à l'architecture moderne, à De Stijl et au néoplasticisme, au purisme, au futurisme, ou encore au dadaïsme. Autrement dit, l'esthétique de la machine est à la source de tous les mouvements des années 1930 jugés essentiels par Alfred Barr.
- 36 Au printemps 1934, Barr organise avec Philip Johnson l'exposition "Machine Art³⁹". Les objets présentés sont répartis en six catégories : équipement industriel, matériel de bureau et domestique, ustensiles de cuisine, meubles et accessoires de maison, instruments scientifiques et enfin, verres et porcelaines de laboratoire. Jamais jusque-là, de tels objets n'avaient été montrés dans un musée d'art.
- 37 Dans l'avant-propos du catalogue, Barr introduit son texte par trois citations illustrant les grandes lignes de son argumentaire sur l'art de la machine présenté comme « l'élément graphique prédominant de [son] époque⁴⁰ » et qui reflètent également les idées en vogue à cette période⁴¹ :

« Quand je parle de la beauté des figures, je ne veux pas dire ce que la plupart des gens entendent sous ces mots, des êtres vivants par exemple, ou des peintures ; j'entends la ligne droite, le cercle et les figures planes et solides formées sur la ligne et le cercle au moyen des tours, des règles, des équerres. Ces figures ne sont pas comme les autres, belles sous quelque rapport, mais elles le sont de manière permanente et absolue. »

Platon, *Philèbe*, 51 c

« À la beauté, trois choses sont nécessaires, tout d'abord, l'intégrité ou la perfection, car des choses brisées sont par cela même, laides ; ensuite, la juste proportion ou l'harmonie et enfin, l'éclat. C'est pourquoi les choses qui ont une couleur brillante sont dites belles. »

Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, question 39, article 8, cité par Jacques Maritain dans *Art et scolastique*, Paris, 1927, p. 250

« La civilisation industrielle se doit de trouver un moyen d'en finir avec la scission entre son industrie et sa "culture", ou de périr. »

L. P. Jacks, *Responsibility and Culture*⁴²

- 38 Par ce choix de citations, Barr cristallise le lien entre le produit de la machine et la quête éternelle de la beauté idéale – l’art de la machine, et par extension l’art moderne, s’en trouve être la parfaite expression.
- 39 À l’instar de Paul Strand, Barr voit l’interaction avec la machine comme le chemin du salut pour l’humanité. Mais, si Strand l’artiste entrevoit le salut dans *l’usage* de la machine⁴³, Barr le commissaire voit la rédemption dans la *contemplation* des formes produites par la machine, dans le plaisir esthétique. Faisant écho à la notion de Strand qui consiste à s’emparer d’une chose inerte et à lui insuffler une vie nouvelle, Barr écrit :
- « C’est en partie grâce à la reconnaissance des formes esthétiques de la nature que l’homme est parvenu à conquérir spirituellement la nature hostile et chaotique. Aujourd’hui l’homme se perd dans la sauvagerie perfide de la civilisation industrielle et commerciale. De tous cotés, les machines multiplient littéralement nos difficultés et annoncent notre perte. Si pour reprendre la phrase de L. P. Jacks, nous sommes sur le point “d’en finir avec la scission” entre notre industrie et notre culture, nous devons assimiler la machine, tant esthétiquement qu’économiquement. Il ne suffit pas de contenir Frankenstein, encore faut-il le rendre beau⁴⁴. »
- 40 Ambitieux programme dont Barr reconnaît la mise en œuvre et l’accomplissement dans le travail de Fernand Léger. « [...] On a reproché à Fernand Léger de “déshumaniser” l’art en mécanisant ses figures. Mais, en assimilant son esthétique, n’a-t-il pas contribué dans le même temps à humaniser la machine⁴⁵ ? »
- 41 La conception que Barr se fait ici de l’expérience esthétique est importante. Il adapte une idée véhiculée au XIX^e siècle, selon laquelle l’art aurait la faculté de susciter en nous les émotions les plus profondes et les plus nobles, à l’art progressiste du XX^e siècle – ce en quoi Newhall l’imite. Concernant l’art de la machine, Barr étend la notion de contemplation esthétique comme voie salutaire ou rédemptrice à toute production mécanique – une proposition à l’esprit révolutionnaire. En nous incitant à regarder des formes issues d’un processus de fabrication mécanique, Barr postule que nous pouvons influencer sur le cours de notre civilisation et que l’art moderne, par sa capacité à assimiler l’esthétique de la machine, est le chemin le plus direct vers le changement.
- 42 Deux idées sont à l’œuvre dans ce discours. Barr doit d’abord convertir les produits de la machine en objets artistiques pour convaincre qu’ils inspirent l’art contemporain. En effet, il lui importe de mettre l’accent sur la continuité de l’histoire de l’art, sur la succession permanente des représentations. Mais il tente également de rendre compte de l’impact esthétique d’objets autres, conçus en dehors de toute intention artistique, de toute intervention manuelle directe, se distinguant ainsi d’une traditionnelle peinture. Avec les nouvelles technologies, la question de l’auteur du produit d’une machine devient problématique. Il n’est plus question du geste d’un individu, de son coup de pinceau sur une toile. Le processus créatif, bien qu’il soit encore initié par quelque concepteur, comprend désormais un élément intermédiaire : la machine.
- 43 Barr règle la question en faisant de l’auteur un intervenant négligeable. L’impact esthétique dérive alors précisément du caractère mécanique de la production de l’objet : unité, intégrité et éclat suffisent. Dans cette logique, le message politique cède le pas à l’esthétique. Barr peut alors écrire :
- « La plupart des plus beaux objets de l’exposition comme le ressort de soutien [*bearing spring*] ou la jauge de profondeur sont presque intégralement conçus sans intervention de l’artiste designer. Leur beauté ne repose sur aucune intention et n’est qu’un effet secondaire. Cependant, ils répondent par leur “intégrité”, la

“justesse de leurs proportions” et leur “éclat” à l’excellente définition de la beauté énoncée par saint Thomas d’Aquin comme étant “ce qui séduit tout regard attentif⁴⁶.” »

L’histoire de la photographie

- 44 Paul Strand remarque dans un texte de 1923, “The Art Motive in Photography” (Le motif artistique en photographie), que dans certains cas, une photographie prise sans intention préalable produit un effet bien meilleur qu’une image se voulant artistique.
- « Comparée à cette soi-disant photographie pictorialiste qui, en vertu de Dieu sait quoi, fuit tout ce qui est proprement photographique, un simple enregistrement issu du *National Geographic*, une reproduction de peinture réalisée par Druet ou une photographie aérienne est un pur soulagement. Elles sont franches, directes et parfois belles, bien qu’involontaires. »
- 45 Strand, comme Alfred Barr, pointe une même contradiction : parfois des objets sans la moindre vocation artistique nous frappent par leur beauté. L’avènement des nouvelles technologies vient à nouveau troubler les enjeux et la ligne ténue séparant les belles choses de l’art devient plus difficile à définir. La photographie et ses multiples applications s’imposent alors comme un cas particulièrement complexe. Que faire des photographies produisant un impact esthétique, mais qui n’ont pas été conçues dans ce but ?
- 46 Une complexité que confirme l’exposition de Newhall. L’idée de l’appareil comme dénominateur commun s’accorde mal avec l’idée que l’art est la production d’un artiste et pourtant elles se recourent en certains points. Le concept d’objectivité selon Strand, qui s’exprime par la mise en œuvre d’une intention artistique via la connaissance intime et l’usage de la machine, pourrait presque concilier ces deux idées. Mais, fondamentalement, l’objectivité renvoie encore au schéma classique de l’artiste maîtrisant les spécificités de son médium. Dans sa sélection, Newhall présente des photogrammes ou des images prises sans appareil parce qu’ils sont de Moholy-Nagy, mais également parce qu’ils sont sources de plaisir esthétique. La série de photographies aériennes d’un bombardement est prise par un photographe anonyme – répondant au seul critère “produite par l’appareil” –, elle est sans auteur et ne soulève aucune question d’ordre esthétique selon les critères développés dans le catalogue par Newhall. Les photogrammes de films représentent un autre cas de figure : résultat de la collaboration entre un réalisateur et un photographe, ces images n’ont jamais été conçues comme des pièces isolées et ne sont que les fragments d’une séquence. Newhall semble pourtant suggérer qu’elles produisent du sens sous cette forme, comme des allusions au récit du film.
- 47 Newhall n’aborde pas ces cas particuliers dans le texte du catalogue. Cependant, en prétendant que l’appareil détermine l’esthétique de la photographie, il affirme qu’un cliché anonyme ou sans auteur est tout aussi important qu’une image de Paul Strand par exemple, puisque tous deux sont le produit de la machine. Une idée que les historiens de la photographie et les commissaires d’exposition épouseront plus tard.
- 48 Si Newhall franchit une étape décisive en réunissant avec pertinence un ensemble complexe et hétéroclite de technologies, de pratiques artistiques et d’applications concrètes du médium photographique, son exposition défie toute cohérence. Il n’y a encore rien d’évident à ce que la *straight photography* – courant esthétique désormais

perçu comme la quintessence moderniste – s'impose et occupe une position dominante dans la photographie⁴⁷. Dans sa critique de l'exposition, Mumford a raison de souligner la surabondance d'objets, mais le dessein de Newhall lui a tout simplement échappé.

NOTES

1. Beaumont NEWHALL, *Photography 1839-1937*, New York, Museum of Modern Art, 1937, p. 41.
2. B. NEWHALL, *Focus : Memoirs of a Life in Photography*, Boston, Little, Brown, 1993, p. 51.
3. Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display : A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA, MIT Press, 1998, p. 101.
4. B. NEWHALL, *op. cit.*, 1993, p. 52.
5. *Ibid.*, p. 52-53.
6. Lewis MUMFORD, "The Art Galleries", *The New Yorker*, 3 avril 1937, p. 40.
7. Voir Allison BERTRAND, "Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937': Making History", *History of Photography*, vol. 21, n° 2, été 1997, p. 137-146 ; Marta BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 19-31 ; Douglas R. NICKEL, "History of Photography : The State of Research", *Art Bulletin*, vol. 83, n° 3, septembre 2001, p. 548-558 ; Christopher PHILLIPS, "The Judgment Seat of Photography", in Richard BOLTON (dir.), *The Contest of Meaning*, Cambridge, MA, MIT Press, 1989, p. 14-46 ; et M. A. STANISZEWSKI, *op. cit.*, 1998.
8. B. NEWHALL, *op. cit.*, 1937, p. 5. Newhall racontera plus tard qu'en réponse à son invitation, Alfred Stieglitz refusa de siéger au conseil scientifique à titre honorifique, de même qu'il n'accorda pas le droit au commissaire de lui dédicacer l'exposition et le catalogue et s'opposa à tout prêt d'œuvres. Voir B. NEWHALL, *op. cit.*, 1993, p. 47.
9. Voir, à titre d'exemple, Josef Maria EDER, *History of Photography* (trad. Edward Epstean), New York, Dover Publications Inc., 1978, et Georges POTONNIÉE, *The History of the Discovery of Photography* (trad. Edward Epstean), New York, Tennant and Ward, 1936. Pour une approche plus approfondie de cet aspect concernant plus particulièrement Newhall, voir D. R. NICKEL, art. cit.
10. Pour une étude plus détaillée de la question, voir Sybil GORDON KANTOR, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2002, et également Gaëlle MOREL, "Un marchand sans marché. Julien Levy et la photographie", *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 6-29.
11. S. GORDON KANTOR, *op. cit.*, 2002, p. 85.
12. C. PHILLIPS, art. cit., p. 19. L'article de Phillips, d'abord publié dans la revue *October*, marque un net tournant dans la réflexion relative à Newhall, au musée d'Art moderne (MoMA) et à l'institutionnalisation manifeste de la photographie.
13. D. R. NICKEL, art. cit., p. 550.
14. *Ibid.*, p. 552.
15. B. NEWHALL, *op. cit.*, 1937, p. 67-68.
16. C. PHILLIPS, art. cit., p. 20. Phillips oppose le terme de Moholy-Nagy *fotokunst* à celui d'Alfred Stieglitz *kunsthofografie* et en déduit une typologie des principales approches nord-américaines et européennes du médium. Il interprète également à tort l'apparition de l'œuvre contemporaine de Stieglitz dans la version révisée du catalogue parue en 1938 – travaux absents de l'exposition

ainsi que du catalogue de 1937 – comme le signe d’un revirement chez Newhall, délaissant le modèle européen pour adhérer au courant nord-américain, voire à l’esprit du MoMA. Pourtant, Newhall désirait voir figurer l’œuvre de Stieglitz à l’exposition de 1937, et souhaitait même lui dédicacer le catalogue, ce à quoi ce dernier s’opposa. Voir B. NEWHALL, *op. cit.*, 1993, p. 53-54.

17. *Ibid.*, p. 42, note 9, nous soulignons.

18. Pour une analyse lucide et pertinente des conceptions qui se sont développées dans les années 1930 autour des propriétés de l’appareil photographique, principalement dans le cadre du style documentaire, voir Olivier LUGON, *Le Style documentaire, D’August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

19. Le photographe Paul Strand écrit en 1968, dans une lettre adressée à Van Deren Coke que « l’intérêt pour la machine était dans l’air » dans les premières années du XX^e siècle. Voir Naomi ROSENBLUM, *Paul Strand : The Early Years, 1910-1932*, essai non publié, New York, City University of New York, 1978, p. 65.

20. B. NEWHALL, *op. cit.*, 1993, p. 137.

21. *Ibid.*, p. 137.

22. Paul STRAND, “Alfred Stieglitz and a Machine”, in Waldo FRANK, Lewis MUMFORD *et al.* (dir.), *America & Alfred Stieglitz*, New York, The Literary Guild, 1934, p. 281-285. L’article est initialement imprimé à titre confidentiel, à l’occasion de l’exposition de Stieglitz à la galerie Anderson de New York en 1921. Ce récit réapparaît plus tard dans “The Art Motive in Photography”, *The British Journal of Photography*, vol. 70, 1923, p. 612-615. Si Strand n’est pas le premier, il est certainement l’un des premiers à avancer ce type de constat dans les années 1920-1930, moment où les histoires du médium produites aux États-Unis commencent à s’uniformiser.

23. P. STRAND, “Photography”, *The Seven Arts*, août 1917, p. 524.

24. *Ibid.*, p. 524-525, et du même auteur “Photography and the New God”, *Broom*, vol. 3, n° 4, 1922, p. 252-258.

25. P. STRAND, art. cit., 1917, p. 524.

26. P. STRAND, art. cit., 1922, p. 257.

27. *Ibid.*, p. 256.

28. *Ibid.* Éric de CHASSEY, dans son article “Paul Strand, frontalité et engagement”, *Études photographiques*, n° 13, juillet 2003, p. 136-157, analyse les options formelles de Strand au sein de ses propres productions et, dans un second temps, les met en relation avec la peinture avant-gardiste contemporaine, plus particulièrement avec l’œuvre de Georges Braque.

29. P. STRAND, art. cit., 1922, p. 253.

30. *Ibid.*, p. 258.

31. Harold CLURMAN, cité in Paul Strand, *Paul Strand : A Retrospective Monograph, The Years 1915-1968*, New York, Aperture, 1971, p. 42. Peu après, Lewis MUMFORD écrit son livre *Technics and Civilization*, New York, Harcourt, Brace, and Co., 1934, une histoire du développement de la mécanisation culminant dans une « troisième phase » au cours de laquelle l’humanité parvient à intégrer définitivement la machine à la vie quotidienne. Il aborde aussi la question de l’assimilation de la machine sur le plan esthétique en incluant un chapitre intitulé “Photography as Means and Symbol” et des images de l’exposition organisée au MoMA en 1934, “Machine Art”. L’ouvrage de Mumford propose également une bibliographie exhaustive. Voir aussi, à titre d’exemple : Sheldon CHENEY and Martha CHANDLER CHENEY, *Art and the Machine : An Account of Industrial Design in 20th-century America*, New York, Whittlesey House, 1936. Pour une étude plus complète du rôle de l’esthétique de la machine, voir Terry E. SMITH, *Making the Modern : Industry, Art and Design in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1993 et Richard Guy WILSON, *The Machine Age in America 1918-1941*, New York, The Brooklyn Museum, Harry N. Abrams (coéd.), 1986.

32. Ce choix ne me semble pas correspondre à un simple désaveu politique. J'avancerais plutôt que pour Newhall, comme pour Barr, l'idée du bien social se réalise dans la conception que s'en fait Norton : l'art en éveillant en nous des émotions nobles et profondes éduque notre goût et élève notre sens moral. Une idée typique du XIX^e siècle, que des auteurs comme Phillips compareront plus tard à une forme d'élitisme paternaliste.

33. B. NEWHALL, *op. cit.*, 1937, p. 41-42.

34. *Ibid.*, p. 75.

35. Voir C. PHILLIPS, *art. cit.*, p. 17.

36. S. GORDONKANTOR, *op. cit.*, p. 295.

37. *Ibid.*, p. 294.

38. *Ibid.*, p. 308. Selon Kantor, Barr ne fait pas cas de la dimension politique inhérente au fonctionnalisme du Bauhaus en affirmant que la forme n'est pas induite par la fonction (ou que la fonction ne commande pas la forme). « La pureté du design » agit comme un principe premier et la fonction devient secondaire : « L'option esthétique qui prévaut est l'originalité, puis vient la contrainte ». J'ajouterai cependant qu'à l'instar de Newhall, Barr considère la contemplation artistique et esthétique comme un facteur d'accroissement du bien être social.

39. *Ibid.*, p. 305. Jane Heap et Margaret Anderson du magazine *Little Review* ont organisé la manifestation "Machine-Age Exposition" au Steinway Exposition Hall de New York en 1927. Kantor la signale comme la « référence la plus immédiate » dont Barr aurait pu s'inspirer pour son exposition "Machine Art".

40. P. JOHNSON, cité in S. GORDONKANTOR, *op. cit.*, p. 308.

41. Alfred BARR, "Foreword", in P. JOHNSON, *Machine Art*, New York, Museum of Modern Art, 1934, n. p. Pour une approche plus approfondie de la dimension néoplatonicienne présente dans l'exposition de Barr, voir Jennifer Jane MARSHALL, "In Form We Trust : Neoplatonism, the Gold Standard, and the Machine Art Show, 1934", *Art Bulletin*, vol. 90, n° 4, décembre 2008, p. 597-615.

42. Lawrence Pearsall Jacks (1860-1955) fut ministre de tendance unitarienne en Grande-Bretagne, pédagogue et philosophe. Jeune étudiant, il suivit une année d'étude à Harvard où il eut pour professeur l'historien d'art Charles Eliot Norton. En 1924, Jacks dispensa un cours à Yale intitulé "Responsabilité et Culture" dans le cadre de leçons sur les notions de responsabilité et de citoyenneté promues par l'université. La même année, Alfred Barr commença son doctorat à Harvard. Si celui-ci n'eut pas l'occasion de suivre l'enseignement de Jacks, il a probablement pris connaissance de son texte dans sa version éditée : *Responsibility and Culture*, New Haven, CT, Yale University Press, 1924.

43. P. STRAND, *art. cit.*, 1922, p. 258.

44. A. BARR, in P. JOHNSON, *op. cit.*, 1934, n. p.

45. Cité in S. GORDONKANTOR, *op. cit.*, p. 306-307.

46. A. BARR, in P. JOHNSON, *op. cit.*, 1934, n. p.

47. Bien qu'en 1938, au moment où Newhall publie son essai dans sa seconde version, sous forme de livre, il tend déjà à voir la *straight photography* comme une sorte d'héritière visuelle naturelle.

RÉSUMÉS

L'exposition emblématique organisée par Beaumont Newhall en 1937 et l'histoire de la photographie qu'il propose dans le catalogue de la manifestation ont suscité de nombreux débats.

Tous ont cependant négligé une dimension essentielle de son travail : les idées qui se développent autour d'une esthétique de la machine et qui se révèlent prépondérantes dans les années 1930. Newhall les découvre et les adopte au contact de deux figures déterminantes dans son parcours : le photographe Paul Strand, et le directeur du MoMA, Alfred Barr. Cette esthétique de la machine fournit un langage à son argumentation pour la reconnaissance de la photographie comme forme artistique dotée de ses spécificités visuelles propres. Elle lui permet également de distinguer le photographe de la photographie, l'artiste de l'art et ainsi d'élargir sa sélection d'œuvres à des images dont les finalités ne correspondent pas aux idéaux de la *straight photography* auxquels il adhère dans le texte du catalogue. En effet, si l'on compare l'ensemble du matériel sélectionné pour l'exposition à celui commenté dans l'essai, il apparaît clairement que la publication ne fournit pas un compte-rendu approprié de l'événement.

In discussions of Beaumont Newhall, his landmark 1937 exhibition, and the history of photography that he lays out in the exhibition's catalogue, a key source remains overlooked: ideas about the machine aesthetic prevalent in the 1930s. These ideas made their way to Newhall through two key figures – photographer Paul Strand and his museum director Alfred Barr. Not only did the machine aesthetic give Newhall a language through which he could claim photography as an art form with a distinct set of visual characteristics, it also enabled Newhall, in some cases, to dissociate the photographer from the photograph – artist from art – and thereby count a broader range of works as significant, even as they did not cleave to 'straight' photography's aesthetic ideals, the ideals he espouses in the catalogue essay. Indeed, in evaluating the objects as a whole, and measuring them against the essay, it becomes clear that the essay does not adequately account for everything.

AUTEURS

SOPHIE HACKETT

SOPHIE HACKETT est assistante de conservation au département des photographies à l'Art Gallery of Ontario de Toronto et enseigne à l'université de Ryerson dans le cadre du master "Photographic Preservation and Collections Management". Elle a coécrit avec Deepali Dewan "Cumulative Affect : Studio Portraiture, Photography, and Museum Collections" à paraître dans la livraison d'automne 2009 de la revue *Photography & Culture*. Elle travaille actuellement à la préparation d'une exposition sur les conventions propres au portrait photographique d'atelier. Sophie Hackett is the assistant curator, photography at the Art Gallery of Ontario in Toronto, and an adjunct professor in Ryerson University's graduate program in Photographic Preservation and Collections Management. She has co-written an article with Deepali Dewan 'Cumulative Affect: Studio Portraiture, Photography, and Museum Collections' that will appear in the fall issue of *Photography & Culture*, and is currently researching the conventions of studio portrait photography for an exhibition with the working title Studio Vernacular.