



Études photographiques
Notes de lecture

Terri WEISSMAN, *The Realisms of Berenice Abbott : Documentary Photography and Political Action/*
Sharon CORWIN, Jessica MAY et Terri WEISSMAN, *American Modern : Documentary Photography by Abbott, Evans, and Bourke-White*

Didier Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3201>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Référence électronique

Didier Aubert, « Terri WEISSMAN, *The Realisms of Berenice Abbott : Documentary Photography and Political Action/*Sharon CORWIN, Jessica MAY et Terri WEISSMAN, *American Modern : Documentary Photography by Abbott, Evans, and Bourke-White* », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, Juillet 2011, mis en ligne le 02 décembre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3201>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Propriété intellectuelle

Terri WEISSMAN, *The Realisms of
Berenice Abbott : Documentary
Photography and Political Action/*
Sharon CORWIN, Jessica MAY et
Terri WEISSMAN, *American Modern :
Documentary Photography by Abbott,
Evans, and Bourke-White*

Didier Aubert

RÉFÉRENCE

Berkeley, University of California Press, 2011, 249 p., 80 ill., 60 \$

Berkeley, University of California Press, 2011, 198 p., 39,95 \$

- 1 La tradition documentaire américaine des années 1930 garderait-elle quelque vertu – malgré les assauts parfois dévastateurs menés il y a une génération de cela par la critique d’inspiration poststructuraliste ? Est-on encore fondé à postuler l’éventualité d’une contribution sociale et politique digne d’intérêt à propos d’une photographie de type journalistique ou documentaire sans se voir immédiatement opposer quelques conclusions définitives sur la nature prédatrice de l’outil photographique, la généralisation supposée de ses utilisations hégémoniques ou impérialistes, voire ses affinités ontologiques avec le modèle scientifique et capitaliste dominant ? On serait tenté de le croire à la lecture de cette double publication, par ailleurs assez représentative d’un

mouvement récent visant à replacer des dispositifs tels que le reportage photographique, l'exposition ou le *photo book* au cœur d'une possible « sphère publique » visuelle.

- 2 Dans le cas des États-Unis, le travail de John Raeburn¹ avait déjà mis en valeur la démocratisation des pratiques photographiques dans les années 1930, et leur rôle dans l'essor d'une culture de masse participative (et non seulement de consommation). De leur côté, John L. Lucaites et Robert Hariman s'inspiraient directement des thèses de Jürgen Habermas pour proposer l'idée d'une contribution originale des « icônes » du photoreportage à l'espace de communication et de débat propre aux démocraties libérales – et plus spécifiquement à la sphère publique nord-américaine – depuis le milieu du xx^e siècle².
- 3 Dans *The Realisms of Berenice Abbott* (et dans le chapitre qu'elle signe dans *American Modern*), Terri Weissman choisit elle aussi de s'appuyer sur Habermas et Hannah Arendt (*Realisms*, p. 21-24), plutôt que sur Michel Foucault ou Martha Rosler. Cette monographie ambitieuse nous mène de Paris à Harvard et d'un petit studio de portraiture aux laboratoires du Massachusetts Institute of Technology. Selon Weissman, ce parcours trouve sa cohérence dans l'élaboration d'un mode réaliste propre à Abbott. Caractérisée d'abord par le souci de communication et d'action, cette conception de la photographie met en avant sa capacité de transmission et de dialogue (*Realisms*, p. 21, 206). Le réalisme d'Abbott ne serait pas tant une question de représentation plus ou moins fidèle du monde qu'un mode « d'engagement critique » dans la société (p. 20). Ses portraits parisiens sont ainsi vus comme une contribution à l'articulation individuelle et collective d'une définition de la féminité et de la masculinité dans le Paris des années 1920 (p. 70). Ses vues de New York questionnent l'histoire de la ville et sur son avenir, en relation avec les plans d'urbanisme développés dans les années 1930 (p. 162-163). Ses photographies scientifiques sont interprétées comme des propositions pédagogiques propices à la découverte et à la maîtrise des outils de la modernité (p. 206-207).
- 4 Autant qu'à Habermas, on s'attendrait presque à ce que Weissman remonte directement à des penseurs américains comme John Dewey et George Herbert Mead, que convoquait déjà Alan Trachtenberg dans son interprétation du travail de Lewis Hine³. Il nous semble en effet que ce « nouveau modèle de réalisme capable à la fois de représenter et de rendre possible le type d'action civique par laquelle se définit une société démocratique » (p. 71) ramène Abbott du côté de la tradition pragmatique de la philosophie nord-américaine et donc du premier âge du documentaire américain (*Modern*, p. 3). De même, s'il est vrai que le livre rend compte de la complexité et de la longévité de la carrière d'Abbott, trop souvent ramenée à son seul travail sur New York, Weissman passe sous silence le travail de George Sullivan (*Berenice Abbott Photographer*, 2006) : plus biographique et moins théorique dans son approche, cet ouvrage s'attardait toutefois sur de nombreux épisodes repris ici. Cette remarque n'enlève rien à l'intérêt des hypothèses de Weissman, et les deux chapitres consacrés à sa collaboration avec la critique d'art Elizabeth McCausland (« The Great Democratic Book » et « Changing New York ») sont particulièrement intéressants, du fait notamment de l'utilisation de sources relativement méconnues (correspondance, *scrapbooks*, etc.).
- 5 Ce sont précisément ces deux études qui sont synthétisées dans la contribution de Weissman au second ouvrage, *American Modern*. Ce livre a été publié à l'occasion d'une exposition ayant présenté une sélection assez classique de photographies signées Berenice Abbott, Margaret Bourke-White et Walker Evans. Toutefois, si la logique anthologique semble avoir gouverné à la sélection des images, les textes s'évertuent à

redéfinir quelque peu le champ du canon documentaire américain. Ce réaménagement doit beaucoup à l'approche d'histoire culturelle initiée par Raeburn, dont s'inspire notamment l'instructive chronologie proposée ici (p. 176). En multipliant par le biais de cette précieuse annexe les recoupements et les rapprochements entre les carrières et les parcours des trois photographes, l'ouvrage fait ressortir les caractéristiques d'un « modernisme documentaire » américain, marqué à la fois par « le vocabulaire visuel de la modernité », la multiplication des médias de masse et des institutions artistiques, et un double souci de rendre compte à la fois de la croissance urbaine et de la culture vernaculaire (p. 2). Malgré son apparente évidence, cette proposition permet de reconsidérer certains clichés tenaces : en soulignant par exemple ce que les trois photographes doivent à New York, où ils ont commencé à trouver leur voie entre 1928 et 1930, l'introduction rééquilibre notamment notre vision d'une photographie documentaire dominée à la fois par l'administration fédérale de Washington et par les visions agraires de la fameuse *Farm Security Administration* de Roy Stryker (p. 5, 8). Ce changement de perspective salutaire déplace quelque peu le centre de gravité du réalisme américain des années 1930, souvent associé au Midwest ou au régionalisme.

- 6 Plutôt qu'une juxtaposition de trois essais monographiques, le livre aurait sans doute gagné à proposer une confrontation directe entre les parcours des différents photographes, afin de cerner au plus près la « réinvention délibérée du documentaire » (p. 6) sous l'influence du modernisme. Pour autant, les pistes de réflexion sont nombreuses. Si le chapitre sur Evans renoue avec les analyses relativement attendues sur la nature de la représentation ou la méfiance du photographe vis-à-vis de discours susceptibles d'annexer ses images à d'autres fins, l'idée selon laquelle ses efforts visaient aussi à établir le statut du photographe comme celui d'un travailleur (indépendant) à part entière offre un éclairage très intéressant dans le contexte de la Grande Dépression et de l'essor spectaculaire d'une véritable « culture officielle » (p. 79-80). Bourke-White, de son côté, se révèle sous la plume de Sharon Corwin comme peut-être la plus directement engagée des trois photographes, malgré ses accointances avec les grands médias dominants de l'époque. Mais en évoquant « les rôles amples et multiples que pouvaient jouer [ses] photographies » selon leur contexte de publication (p. 120), Corwin en souligne à la fois les forces et les faiblesses. Capable tour à tour d'exalter la puissance industrielle américaine pour *Fortune* et de publier ses photographies de la pauvreté rurale dans le très engagé *New Masses*, Bourke-White se distingue avant tout, selon cette lecture, par sa capacité à mettre les conventions narratives et visuelles de l'époque (publicité, cinéma...) au service d'une communication de masse et d'une maturation politique personnelle.
- 7 Par ce rapprochement entre Bourke-White et Evans (plus encore qu'Abbott), cette histoire culturelle du documentaire est aussi une manière de refermer un long chapitre bibliographique entamé dès les dernières pages de *Let Us Now Praise Famous Men*⁴, et repris ensuite par l'ouvrage fondateur de William Stott *Documentary Expression and Thirties America*⁵. Plutôt qu'une opposition un peu mécanique entre deux styles documentaires définis selon des normes éthiques et stylistiques parfois incertaines, *American Modern* suggère le foisonnement de forces et d'influences ayant mené à la cristallisation d'un mode de représentation immédiatement identifiable, au-delà de pratiques individuelles évidemment variées. Une comparaison sans doute un peu forcée avec les photographies d'Abou Ghraib amène finalement Weissman à soulever un point néanmoins important⁶ : la « révolution » digitale n'a aucunement entamé, malgré les prédictions, ni la « puissance durable de l'image réaliste de type photographique », ni « sa capacité à peser, avec des

conséquences concrètes, sur la sphère publique » (*Realisms*, p. 10). Ne serait-ce que pour cela, et parce que le mode documentaire reste au cœur de la culture de masse dans laquelle nous baignons de gré ou de force, les chemins tracés par Abbott, Bourke-White et Evans méritent sans doute qu'on les explore encore un peu.

NOTES

1. Voir John RAEBURN, *A Staggering Revolution : A Cultural History of Thirties Photography*, Urbana, University of Illinois Press, 2006. On peut s'étonner du peu de cas que font les deux ouvrages de ce travail à notre sens indispensable, même si Corwin et Weissman le citent brièvement en note.
2. Robert HARIMAN et John L. LUCAITES, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
3. Voir Alan TRACHTENBERG, *Reading American Photographs : Images as History*, New York, Hill and Wang, 1990, chap. 4.
4. James AGEE et Walker EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men*, New York, Mariner Books, 2001 [1941], p. 398-401.
5. William STOTT, *Documentary Expression and Thirties America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986 [1973].
6. Et déjà relevé dans ces pages par André GUNTHER. Voir "L'image numérique s'en va-t'en guerre", *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, p. 124-134.