

ANTHROPOGENIES LOCALES – PHYLOGENESE

HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

4. STIEGLITZ (U.S., 1864-1946)

L'enroulement épiphanique

La boîte et la pellicule Kodak de 1888 n'allaient pas seulement donner à la photographie de nouveaux pouvoirs, elles susciteraient chez certains photographes la mise en place d'une théorie. Aussi longtemps que photographier avait demandé une compétence, comme du temps de Hill and Adamson, de Nadar, de Margaret Cameron, de O'Sullivan, le résultat parlait de soi. Mais maintenant que tout le monde pouvait obtenir quelque chose d'au moins convenable, les professionnels avaient lieu de s'interroger : nous nous affichons photographes, qu'est-ce que cela veut dire? Nadar tempêtait parce que des escrocs arrivaient à vendre fort bien de mauvaises photos. Maintenant, on se culpabilisait parce que tout le monde, même les familles royales en voyage, pouvait faire de « bonnes » photos, entendons des photos ressemblantes et détaillées.

Il y eut une suite de réponses. La première fut celle du pictorialisme, thématé en 1889 par *Naturalistic Photography* de Peter Henry Emerson. Il ne fallait pas imiter les peintures, mais la maîtrise des peintres. Une photo doit exalter une idée par son suspens. Et au service de ce suspens, elle a des pouvoirs spécifiques : une certaine indétermination de la prise de vue, du développement, du tirage. Jusque-là on reconnaît assez le programme de tout le Symbolisme européen des mêmes années 1885-1900, en réaction contre un demi-siècle de positivisme. Mais pour P.H. Emerson, chirurgien, naturaliste et philologue éminent, l'idée à exalter n'était nullement un vague à l'âme, mais bien l'interdépendance des marées, des plantes, des animaux, des hommes et des langues étranges, en particulier dans le Wild Life des agriculteurs et des pêcheurs de l'Angleterre du Nord-Est et du Sud-Ouest. Et cela grâce à l'immersion dans une même ombre reliante unanime, unanime, qui fut son sujet photographique.

Puis, le pictorialisme commençant à s'épuiser, des photographes « artistes » réclamèrent, à l'opposé, une photographie justement dans ses aléas, dans ses lumières bizarres, dans ses décadrages saugrenus, et en particulier dans le « snapshot », coup tiré au hasard par un chasseur, devant une J scène de rue, un building en construction, une course de chevaux. *The Blind* de Paul Strand de 1916, une aveugle mendicante prise à son insu et prétendument sans artifice, déclare assez cette orientation (FS,195).

Enfin, à un autre extrême, on s'avisa que la photographie était capable d'abstractions presque pures. Et nous retrouvons là encore Paul Strand avec une photo de barreaux de chaise quasiment sans contexte (FS,196;PP,117), de la même année que son Aveugle.

Or, Alfred Stieglitz, Américain éduqué dans le milieu juif allemand, est présent dans ces trois tendances. Après avoir formé, en 1902, son propre groupe, appelé Photo-Sécession (sécession du Camera Club of New York), il crée en 1903 la première revue artistique et théorique de photographie, qui paraîtra jusqu'en 1917, « Camera Work », où se reflètent les diverses options que nous venons d'envisager (PP,vol.6). De 1905 à 1917, au numéro 291 de Fifth Avenue, il tient une galerie, le fameux « 291 », qui expose non seulement des photographes mais des artistes d'avant-garde, de Cézanne à Picasso, Braque, Picabia; c'est là que Marcel Duchamp montra son urinoir-fontaine en 1917. Après 1920, Stieglitz participera encore à la « straight photography ». Cette variété d'approches, en même temps que le talent politique de régenter tout sans trop se brouiller avec personne, tenaient à une conjonction de ductilité et de rigueur, que confirme sa graphologie. Mais, plus profondément, à un sujet photographique justement très ouvert, et où il faut s'installer maintenant pour tout tenir ensemble.



Stieglitz, *Approaching Storm*, BN, 168

Somme toute, le cerveau de Stieglitz photographe considéra constamment l'empreinte photonique, très continue, comme une possibilité de rendre des modelés. Pour lui, la graphie-par-la-lumière sculpte, avant de dessiner et de peindre. Avec ceci que, dans une vraie sculpture, qu'elle appartienne au MONDE 1, ou 2, ou 3, la lumière ambiante exalte une matière, avec sa masse et ses forces internes plus ou moins magiques, tandis que dans la sculpturalité photographique, en raison de la minceur du papier, de l'impondérabilité des grains chimiques qui ont viré, mais peut-être surtout du flottement général de l'empreinte photonique, désarticulante à force de continuité impartiale, ce n'est plus tant l'objet éclairé qui apparaît que la lumière éclairante. Quand, pour Stieglitz, cette lumière-là glissait sur une courbe, elle tournait

sur elle-même autant qu'autour d'un objet. Alors, le photographié, tout en perdant sa pesanteur et son grouillement interne, n'était pas anéanti, mais résorbé, transsubstantié en lumière. Il était, au sens propre, épiphanique. L'épiphanie par le modelé enroulant et non pondéral, que permet la photographie, fut le sujet photographique de Stieglitz.

Ce sujet s'actualisa selon les trois modalités du sculptural : (A) bas-relief, dans les intempéries de neige ou de pluie de *Approaching Storm* de 1887 (*BN,168) ; (B) ronde-bosse, dans le corps nu de Georgia O'Keeffe bandé convexement en 1918 (**FS,n°209) ou ramassé concavement dans le *Torso* de 1919 (PHPH,133); (C) haut-relief, dans le corps vêtu mais épandu de *Georgia Engelhardt* de 1921 (**LP,74).



Stieglitz, Georgia O'Keeffe, FS, n°209

Ce dernier cas est très éclairant. On y voit comment, jusque dans l'architecture et le décor, c'est ici la lumière qui est la substance et l'essence, par son absence d'accident, par son égalité, par sa distribution ferme en rectangles verticaux et horizontaux (grâce à la pose romaine), par sa solidité dans la vitre surtout par ses enroulements sur soi moyennant les bras, les jambes, le vase, les feuilles, partout consistant en elle-même, sans plus de distinction de la surface et du fond.

Et on y vérifie du même coup que, de la ronde-bosse, du bas-relief et du haut-relief, c'est ce dernier qui convenait le mieux à ce parti d'existence. Car, tout compte fait, les deux nus précités de Georgia O'Keeffe ne sont pas de vraies rondes-bosses, si l'on remarque le drapé tendu dans le premier, et le bout de bras apparaissant à distance du corps dans le second. Ainsi, pour Stieglitz, le thème le plus rétif ce furent les têtes, dont le cube ou la sphère tendaient à creuser une fuite de la profondeur. Et il les élide ou les réduit le plus souvent. Si celle de *John Marin*, en 1920, est prise entière (****BN,208), c'est qu'elle était assez large et plane pour, moyennant la pénombre, se disposer en haut-relief à partir des barres lumineuses du nez et du col. On comparera les pleins et les déliés réguliers de ce visage avec ceux de l'écriture de Stieglitz pour voir comment un sujet photographique appartient à l'être entier.



Stieglitz, Georgia Engelhardt, LP, 74

Un photographe aussi théoriquement conscient devait atteindre, vers la fin de sa carrière, des accomplissements presque abstraits. Les *Equivalents* produits entre 1923 et 1931 (FS,n°255-7) proposent sur un thème objectal minimal, des nuages, toute la topologie existentielle des enroulements et déroulements d'écheveaux de lumière qui est le sujet photographique de Stieglitz, en contraste par exemple avec les nuages de Coburn, qui viraient de l'intérieur d'eux-mêmes non sans menace (LP,62). Et d'un esprit si radical on devait attendre aussi une photo testamentaire, combinant le souvenir essentiel de la vie et l'acceptation de la mort. C'est sans doute le carré d'herbe, *Grass* (FS, n° 258), pris à Lake George en 1933.

On comprend ceux qui voudraient faire commencer la maturité de la photographie avec Stieglitz. Il est le premier qui ait vu franchement qu'avec le nouveau médium l'être se déplaçait de l'objet vers la lumière enveloppant l'objet. Qu'à ce compte il n'y avait plus d'objets en soi, mais seulement des réflexions lumineuses plus ou moins enroulées, plus ou moins denses ou fluides. Que, du reste, la lumière enroulée ou non ne dispensait pas des objets, des événements et des formes (comme le donnait trop à croire un manifeste de Victor Meric communiqué à Stieglitz par Picabia), mais les assumait, les subsumait, sans les vider de leur substance. Sa femme Georgia O'Keeffe, ses épiphanies sur la pellicule, les épreuves et les imprimés pertinents ne la privent pas de sa substance, de sa chair, elles la révèlent dans son essence. La lumière de Stieglitz reste substantielle, charnelle. Moyennant pareil sujet, les effets de champ perceptivo-moteurs de la photographie ont rarement eu cette cohérence presque picturale. Rarement aussi, ils ont aussi étroitement coïncidé avec les effets de champ logico-sémiotiques qui leur étaient associés. En particulier, où trouver des concordances plus spontanées entre indices, index, signes référentiels analogiques, signes référentiels digitaux (par la géométrie)?



Stieglitz, John Marin, BN, 208

Atget nous avait paru indissociable de Proust. Stieglitz, dont le temps fort va aussi de 1900 à 1930 environ, est en consonance étroite avec Valéry, né huit ans plus tard et disparu un an plus tôt. Des deux côtés c'est le même « or » de la lumière, la même « chaîne de poses », les mêmes « fins plus douces que miel », le même « arôme d'une idée », le même « sommeil trompeusement peint de campagnes », la même « masse de béatitude », le même corps à la fois émanant et autoperçu, la même palpation et olfaction de la chair comme compénétration de la surface et du dedans, la même traversée et sortie des évanescences du Symbolisme européen vers des « charmes » (carmina) charnus.

Et, des deux côtés, la sculpturalité de haut-relief fait un recours à la Grèce, parfois à Rome. Car ce n'est ni au Japon, ni en Chine, ni en Inde, que l'être fut jamais pareillement senti comme apparition, phénomène, « phainomenon ». Stieglitz et Valéry c'est le même virage au MONDE 3 dans la réminiscence éblouie du MONDE 2.

* * *

NOTE SUR LA NOTION D'ÉQUIVALENCE PLASTIQUE CHEZ STIEGLITZ

(Les realia de cette note proviennent des pages 10-11 et 275-276 de la remarquable contribution de Maria Morris Hambourg à *The New Vision*.)

Si Stieglitz produit ses *Equivalents* entre 1923 et 1931, la notion d'*équivalence* lui est familière depuis 1912. Elle lui fut soufflée par le caricaturiste politique mexicain Marius de Zayas, lorsque ce dernier, collaborateur au 291 et au moment d'exposer Picasso dans la galerie, expliqua que ce peintre jugé révolutionnaire ne fournissait pas des représentations de l'aspect des objets, mais des éléments plastiques suscitant par leurs purs rapports un équivalent cérébral de l'émotion éprouvée devant certains objets : « the pictorial *équivalent* of the émotion produced by nature ». Il pensait surtout aux objets naturels, comme un nu.

Stieglitz se réjouit de la formule et, au grand étonnement de Steichen, acheta un dessin de Picasso sans titre et extrêmement abstrait (NV,10). Il déclara ensuite que ce dessin était pour lui « a sort of intellectual cocktail ».

Le terme d'« émotion » employé par Zayas n'était pas le meilleur. Mais au même moment Stieglitz entretient un échange épistolaire avec Kandinsky, qui en 1912 publie « Uber das Geistige in der Kunst », où l'initiateur et théoricien de l'art abstrait explique, comme Zayas avait essayé de le dire, que ce n'est pas parce qu'un tableau ne montre pas des objets qu'il n'a pas de contenu, et que ce n'est pas parce que ses couleurs sont heurtantes qu'il n'est pas harmonieux. Un cercle ou un carré ont un contenu spirituel (geistig) du seul fait qu'ils sont un cercle ou un carré ; davantage s'ils sont bleu ou jaune, car le jaune d'un cercle n'est pas le jaune d'un triangle ; plus encore s'ils ont une position particulière dans l'espace ; ce que Malevitch

vérifierait sitôt après dans les accélérations internes (infinies) résultant des décalages angulaires de rectangles entre eux et avec le cadre. « Chaque forme a un contenu intérieur. La forme est la manifestation extérieure de ce contenu (...) Il n'y a pas de forme, de même qu'il n'y a rien dans le monde, qui ne dise rien ». Stieglitz est heureux d'entendre déclarer sans ambages ce que chaque peintre sait depuis toujours, qu'il s'appelle Angelico, Titien ou Cézanne, et qu'il savait fort bien lui-même. Et, à l'*Arnoty Show* de 1913, où figure toute l'Avant-Garde européenne, il achète l'*Improvisation n° 27* de Kandinsky (NV,11).

Cependant, en 1912, Stieglitz demeure persuadé que les photos, empreintes photoniques du monde extérieur, ne sauraient atteindre cette pureté de la peinture. Et sans doute a-t-il fallu un élément nouveau pour que dix ans plus tard il entreprenne ses *Equivalents*. On peut croire que ses nus de Georgia O'Keeffe lui ont révélé que la lumière en de purs enroulements épiphaniques suffisait à réaliser son sens à lui, son « émotion », son parti d'existence, sa vraie substance, son contenu « geistig ».

Assurément, il reste une différence entre le peintre et le photographe, puisque des nuages ne sont pas de « purs » points, lignes, surfaces, volumes, teintes, valeurs, saturations, textures, et demeurent des événements physiques extérieurs. Seulement, les nuages c'était ce qui se rapprochait le plus de l'abstraction, tout en consonnant avec un sujet photographique qui était justement l'enroulement et le haut-relief lumineux.

Henri Van Lier

Histoire Photographique de la Photographie

in *Les Cahiers de la Photographie*, 1992

Renvois aux documents adéquats:

PN : *Photography Until Now*, Museum of Modern Art.

NV : *The New Vision*, Metropolitan Museum of Art, Abrams.

AP : *The Art of Photography*, Yale University Press.

FS : *On the Art of Fixing a Shadow*, Art Institute of Chicago.

BN : Beaumont Newhall, *Photography : Essays and Images*, Museum of Modern Art.

LP : Szarkowski, *Looking at Photographs*, Museum of Modern Art.

PF : Kozloff, *Photography and Fascination*, Addison.

CI : Camera International, Paris.

PP : Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris.

CP : Le Numéro spécial des «Cahiers de la Photographie» consacré au photographe envisagé.

PHPH : *Philosophie de la Photographie*.