

## Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall

Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie

*Robert Taft in Beaumont Newhall's Shadow: A Difficult Dialogue between Two American Histories of Photography*

**François Brunet**

Traducteur : Jean-François Allain

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3327>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2012

ISBN : 9782911961304

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

François Brunet, « Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall », *Études photographiques* [En ligne], 30 | 2012, mis en ligne le 12 février 2014, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3327>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Robert Taft dans l'ombre de Beaumont Newhall

Difficile dialogue entre deux histoires américaines de la photographie

*Robert Taft in Beaumont Newhall's Shadow: A Difficult Dialogue between Two  
American Histories of Photography*

**François Brunet**

Traduction : Jean-François Allain

---

*Une version du présent article a été présentée à la conférence "American Art and the Mass Media",  
INHA/Terra Foundation for American Art, 2-3 mai 2012. Je remercie les organisateurs, Jason Hill et  
Elisa Schaar, de m'avoir fait part de leurs commentaires et de m'avoir autorisé à publier cet essai.*

« [Mon] livre allait paraître quand on m'a demandé de lire un manuscrit envoyé par un homme dont je n'avais jamais entendu parler : Robert Taft, professeur de chimie à l'université du Kansas. Le titre était : *Photography and the American Scene*. J'ai lu le manuscrit avec avidité. J'ai constaté qu'il couvrait le même champ que le mien et qu'il parvenait, dans de nombreux cas, aux mêmes conclusions. Je me suis senti obligé de demander à l'éditeur, Macmillan, de me confirmer que le manuscrit m'avait été adressé après que mon livre fut parti chez l'imprimeur. J'ai envoyé un rapport positif, et le livre, devenu entre-temps un classique, a paru en 1938. C'était, en fait, un livre différent de celui que j'avais écrit. J'ai opposé des objections à certaines de ses conclusions esthétiques, qui, sur ma proposition, ont été abandonnées. Peut-être un étudiant trouverait-il intéressant de frapper à la porte de l'université du

Kansas, où les archives du professeur Taft ont été déposées après sa mort, pour voir si l'on ne pourrait pas réexaminer les portions coupées de ce vieux manuscrit, qui, il y a quarante ans, ne me paraissaient pas mériter d'être publiées. »  
 Beaumont Newhall, "Toward the New Histories of Photography", 1983

- 1 Les deux premières grandes histoires américaines de la photographie du xx<sup>e</sup> siècle arrivèrent au Copyright Office des États-Unis le même jour : le 12 octobre 1938. Le premier ouvrage, *Photography: A Short Critical History* (ci-après *PSCH*), de Beaumont Newhall, enregistré le 24 août, était publié par le Museum of Modern Art (MoMA) ; c'était une version légèrement révisée du catalogue précédemment paru sous le titre *Photography, 1839-1937* (ci-après *P 1839-1937*) et enregistré au Copyright Office le 15 mars 1937. Le second était *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889* (ci-après *PAS*) de Robert Taft, publié par Macmillan et enregistré moins de deux mois plus tard, le 11 octobre 1938<sup>1</sup>.
- 2 Cette coïncidence inaugurerait la postérité longue mais divergente des deux ouvrages, encore disponibles aujourd'hui, en 2012. Celui de Newhall, *PSCH*, a été totalement réécrit pour l'édition de 1949, révisé ensuite à deux reprises (1964, 1982) et traduit en plusieurs langues ; en 1982, c'était devenu le texte de référence sur l'histoire artistique internationale du médium. Le livre de Taft a été réédité d'abord par Macmillan, puis en format de poche par Dover à partir de 1964 et, plus récemment, dans une édition numérique (ACLS Humanities E-Book), mais il n'a jamais été traduit et sa notoriété ne dépasse guère le cercle des historiens et collectionneurs de la photographie américaine du xix<sup>e</sup> siècle.
- 3 La coïncidence des deux parutions en 1937-1938, le réseau d'interactions – jusqu'ici passé inaperçu – qui les relie, et l'émergence dans les années 1930 non pas d'une mais de deux histoires américaines de la photographie forment l'objet du présent article. Jusqu'ici, le sujet n'a été abordé que du point de vue de l'histoire de l'art ; autrement dit, on s'est intéressé à la manière dont la photographie a fini par être intégrée dans l'histoire de l'art et à entrer dans les musées de beaux-arts, et au rôle joué en ce sens par Beaumont Newhall (1908-1993) et le MoMA. Le présent article s'intègre dans une enquête différente et plus vaste, qui vise à évaluer comment, entre les années 1880 et les années 1930, la photographie et les images photographiques ont été associées – aux États-Unis comme ailleurs – à la mémoire publique, à la recherche historique et à l'écriture de l'histoire, et à ce qu'Elizabeth Edwards appelle « l'imagination historique<sup>2</sup> ». Un objet central de cette enquête est le travail de Robert Taft (1894-1955) – professeur de chimie à l'université du Kansas, collectionneur d'art de l'Ouest américain et historien de la photographie américaine – et son livre *PAS*. La rédaction de cet ouvrage fut précédée de recherches monumentales (dans les archives et auprès de multiples témoins), qui occupèrent l'auteur durant une dizaine d'années et qui se reflètent dans quelque cinq cents notes de bas de page, ainsi que dans le fonds d'archives conservé à la Kansas Historical Society (KHS), à Topeka, dont une partie – celle relative aux recherches de Taft sur la photographie – a été récemment numérisée et mise en ligne<sup>3</sup>. Ces documents apportent un éclairage très intéressant sur l'entreprise de Taft et son contexte, et en particulier sur son dialogue peu connu avec Beaumont Newhall en 1937-1938. Le but de cet article n'est donc pas simplement d'étudier le discours historiographique qui sous-tend le livre de Taft, comme

je l'ai fait ailleurs<sup>4</sup>, ni de tenter une interprétation nouvelle du texte bien connu de Beaumont Newhall, mais plutôt de cartographier le contexte plus vaste dans lequel sont apparues ces deux histoires américaines de la photographie – au même moment mais avec leurs divergences – et de mettre en évidence, par l'étude du dialogue instauré entre les deux historiens, les différences stratégiques – et les points communs – entre leurs deux histoires. Et pour commencer, je soulignerai les destinées historiographiques très divergentes de ces deux textes fondateurs de l'histoire de la photographie américaine.

## Deux destinées divergentes

- 4 L'ouvrage de Newhall avait acquis, au moment de sa dernière édition en 1982, le statut de classique de l'histoire de l'art sur la photographie ; il définissait un canon. Au même moment, il devenait la cible d'attaques qui dénonçaient une approche sélective du sujet, privilégiant une conception moderniste du médium (vu comme forme d'expression autodéterminante) et un choix particulier parmi les maîtres de la photographie. Cette critique a trouvé son expression la plus percutante dans un article fameux de Christopher Phillips, paru dans *October*<sup>5</sup>, et qui visait la domination croissante du MoMA – de Newhall à John Szarkowski – sur les conceptions de la photographie. Cette critique était si pertinente, dans le contexte des déconstructions du nouveau « canon » de la photographie, qu'elle est elle-même devenue rapidement canonique<sup>6</sup>. Elle a, à son tour, été revisitée récemment, notamment par Marta Braun<sup>7</sup>, Christine Y. Hahn<sup>8</sup> et, dernièrement, Sophie Hackett<sup>9</sup>. Si cette « histoire de l'histoire » se concentre en grande partie sur l'exposition de 1937 au MoMA et les stratégies institutionnelles qu'elle reflète (plutôt que sur le texte de Newhall à proprement parler), les choix et les concepts de Newhall constituent aujourd'hui un chapitre classique de l'histoire de la photographie, envisagée globalement en tant qu'histoire des idées esthétiques.
- 5 Le livre de Robert Taft, par contre, souffre encore, soixante-quinze ans après sa première parution, d'une sorte d'absence de statut. Pendant des années, il a été la seule histoire générale de la photographie américaine au XIX<sup>e</sup> siècle, et il n'a cessé d'être réédité par Dover. Dans la mesure où il se présente comme « une accumulation de faits » (*PAS*, p. vii), et où la notion d'« histoire sociale » qu'il défend peut être considérée comme « amateur » ou « populaire », *PAS* se rattache vaguement à la lignée – ultérieurement prolifique – de monographies, expositions et recueils sur la photographie américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à une historiographie en partie non universitaire dans laquelle Taft reste une référence tout à fait pertinente, même si beaucoup de ses « faits » ont été corrigés ou complétés<sup>10</sup>. En dehors du domaine des spécialistes, le livre de Taft a été – et demeure – pour les journalistes et les historiens un trésor de faits, de citations, de références et d'anecdotes<sup>11</sup>. Pour autant, on ne peut y voir un « récit-maître » à la Newhall, comme le montre le fait que ce livre et la formidable enquête qui l'a précédé n'ont – jusqu'ici et contrairement au livre de Newhall – pratiquement jamais donné lieu à une appréciation critique. En 1997, le magazine *History of Photography* réalisait un numéro spécial sur l'historiographie de la photographie, dans lequel Taft était à peine mentionné. Le dossier spécial récemment consacré par le magazine *American Art* aux « American Histories of Photography » (sous la direction d'Anthony W. Lee) ne contient que quelques références rapides au livre de Taft. Michael Kammen se contente de le mentionner en parlant d'ouvrage « classique<sup>12</sup> ». Alan Trachtenberg, qui est le commentateur le plus incisif du lien entre photographie et histoire aux États-Unis, semble n'avoir jamais manifesté qu'un

intérêt passager pour l'entreprise de Taft, si ce n'est pour moquer gentiment son orientation nationaliste<sup>13</sup>. Dans son article de 2005 sur l'historiographie de la photographie en langue anglaise, Marta Braun est l'une des seules, parmi les historiens contemporains de la photographie, à accorder une certaine attention à Taft et à sa relation avec Newhall<sup>14</sup>. Autrement dit, l'entreprise monumentale de Taft a servi jusqu'ici de *source primaire* plutôt que d'*histoire*. Cela revient-il à rejeter la prétention du livre à fonder une « histoire sociale » ? Faut-il reconnaître au seul ouvrage de Newhall le double statut de texte fondateur et de travail historique conceptuellement important ? Nous aborderons cette double question en comparant brièvement les récits de ces deux histoires américaines de la photographie.

## Récits contradictoires / Histoires parallèles

- 6 On connaît l'argument critique de Beaumont Newhall sur l'histoire de la photographie, et l'on se contentera ici de le rappeler en citant les premières lignes de la préface de *PSCH*. Newhall entendait poser les « fondements » esthétiques de l'histoire de la photographie, et il se fixait comme mission principale de « remédier » à la « confusion » originelle entre la photographie et les autres arts graphiques :

« L'objectif de cet ouvrage est de poser des fondements qui permettent de mieux comprendre l'importance de la photographie en tant que médium esthétique [...] La confusion avec les autres formes d'art graphique auxquelles elle ressemble superficiellement est en germe dans les origines même de la photographie ; pour remédier à cette confusion dommageable, il convient d'examiner la relation qu'a entretenue la photographie avec les autres arts durant son histoire brève mais riche en événements » (*PSCH*, p. 9).

- 7 En revanche, l'approche de « l'histoire sociale » de Taft est moins connue des lecteurs d'aujourd'hui. Sans entrer dans les détails, elle repose sur ce que Taft appelle, par opposition à une appréciation « artistique », la « valeur historique » des photographies. Bien que l'auteur évite en règle générale toute théorisation, on peut rattacher sa notion de « valeur historique » à deux grandes rubriques : l'image comme document et l'image comme événement. D'un côté, Taft cherche à aborder l'image photographique en tant que document historique, approche qu'il oppose explicitement au « système d'esthétique photographique » de Beaumont Newhall dans le principal passage « théorique » de son livre (p. 314-321), au milieu du chapitre 16 (« *The Cabinet Photograph* ») :

« De toute évidence, l'historien social ne peut répondre à cette question [de savoir si la photographie est un art], et ce n'est pas non plus sa fonction. La question demeure controversée, mais il semble que se développe actuellement un système d'esthétique satisfaisant et logique reposant sur les traits distinctifs de la photographie [note de bas de page : l'analyse pénétrante récente du problème par Beaumont Newhall, qui au moins esquisse un système d'esthétique photographique, mérite d'être soigneusement examinée par toute personne cherchant une réponse à cette question.] Cependant, l'historien social s'intéresse à une question qui, dans une certaine mesure, est liée à la question ci-dessus, à savoir "les photographies sont-elles des documents historiques ?" Cette question peut trouver une réponse » (*PAS*, p. 316-317).

- 8 Taft est d'ailleurs, aux États-Unis, l'un des tout premiers auteurs à attirer l'attention du public et des historiens sur la photographie en tant que moyen de connaissance historique, et il invite ses lecteurs à collecter et à « documenter » les photographies anciennes en tant qu'éléments constitutifs d'histoires familiales et locales.

« Documenter » des photographies signifie évaluer leur véracité, et les accompagner de dates, de légendes et de commentaires permettant de les utiliser comme documents historiques (PAS, p. 319-320)<sup>15</sup>.

- 9 D'un autre côté, Taft est très conscient du rôle que joue l'image-événement dans une « histoire sociale » plus large, c'est-à-dire une histoire de « l'influence » ou de l'« impact » de la photographie dans l'histoire américaine. Il isole quelques images « qui font date » (les portraits de Lincoln par Mathew Brady, les premières photographies de la région du parc de Yellowstone par William H. Jackson) et qui, pour lui, « font l'histoire », là encore par opposition à la visée artistique :

« Il peut être intéressant aussi de noter que, si une photographie peut être appréciée pour sa valeur historique, un autre facteur d'évaluation peut entrer en jeu [...] Si, par exemple, je peux montrer un portrait et dire "Cette photographie a joué un rôle important dans l'élection d'Abraham Lincoln à la présidence des États-Unis", ne devons-nous pas attribuer à cette photographie une valeur plus grande qu'à d'autres portraits de la même époque et d'un même mérite artistique ? » (PAS, p. 321).

Ces deux préoccupations fusionnent en une sorte d'histoire visuelle populaire, que défend assez ouvertement le professeur de l'université du Kansas en tant que forme de culture démocratique<sup>16</sup>. Les paragraphes d'introduction et de conclusion du livre sont en effet tout à fait explicites quant à cette mission populaire et presque politique de la photographie :

« La photographie touche aujourd'hui la vie des individus à tel point qu'il est difficile d'en énumérer tous les usages. Non seulement elle conserve pour nous les portraits des êtres chers, mais elle illustre nos journaux, nos magazines, nos livres [...] Elle a enregistré le passé, éduqué notre jeunesse et, surtout, elle nous a donné la forme la plus populaire de divertissement jamais conçue » (PAS, p. vii).

« Quels que puissent être les défauts et insuffisances de la presse illustrée, il est probable que l'humanité peut trouver en elle l'une des armes les plus puissantes dans le combat en faveur de l'abolition de la guerre, la lutte contre l'ignorance et la maladie, et la recherche de la justice sociale. Grâce à ce médium, il devrait être possible d'atteindre plus rapidement un but recherché de longue date : la fraternité entre les hommes » (PAS, p. 450).

- 10 Comme d'autres aspects du livre de Taft, ces visions « populistes » et utopistes font écho à des idées du XIX<sup>e</sup> siècle que Newhall, pour sa part, préfère éviter d'aborder. Taft utilise des notions de progrès et d'agentivité historique qui sont empruntées à l'histoire « whig », et il s'appuie sur une vision de l'histoire américaine (que l'on peut qualifier en substance de « turnérienne ») dont le moteur serait la conquête de l'Ouest<sup>17</sup>. Son récit, généralement écrit dans un style « populaire », facile à lire, ne fait aucune référence aux auteurs en vogue dans les années 1930. Comme le montre la citation ci-dessus, Taft veille à ne pas dépasser les frontières de « l'histoire sociale » pour ne pas entrer dans des discussions sur l'art, domaine dans lequel – plusieurs passages de son livre le montrent – il se sent mal à l'aise<sup>18</sup>. Concernant Newhall, si ses influences et ses choix ont donné lieu à des débats, il n'en reste pas moins que son texte et sa vision sont ancrés – comme il le fait lui-même remarquer dans diverses réminiscences ultérieures – dans l'histoire et l'expertise européennes de l'art, associées à une esthétique moderniste et à la stratégie défendue par Alfred Barr pour le Museum of Modern Art<sup>19</sup>. Pour simplifier, on pourrait dire que le récit « social » de Taft fonctionne comme une histoire « populaire », alors que celui de Newhall est « savant », critique, esthétique et intellectualisant, ou encore que l'histoire de Taft parle d'une Amérique « profonde » (et s'intéresse même plus spécifiquement à l'Ouest et au Midwest), alors que Newhall s'adresse à un lectorat new-yorkais et transatlantique.

- 11 L'histoire de Newhall tourne autour du concept central de photographie en tant que « médium » (esthétique), concept construit sur la rencontre d'une lignée photographique « noble » (Peter Henry Emerson, Alfred Stieglitz, Paul Strand) et de l'histoire de l'art allemande. Le médium photographique y est défini à partir d'un cœur technologique et sémiologique qui permet de le distinguer des autres arts graphiques et de mesurer une qualité artistique purement photographique. Taft, par contre, n'élabore pas de concepts théoriques, mais son livre comprend au moins un passage théorique important, qui commence par poser la question de la « valeur » artistique – ou historique – de la photographie, et qui distingue ensuite les valeurs historiques respectives de « l'image-document » et de « l'image-événement ». En combinant ces deux notions, Taft se rapproche d'une conceptualisation de la photographie comme moyen de communication de masse, bien qu'il n'emploie jamais l'expression *mass media*. Ainsi les grandes différences conceptuelles entre le récit de Newhall et celui de Taft apparaissent-elles avec évidence : médium vs mass media ; art ou esthétique vs information ou histoire ; intérêt pour les expériences formelles vs intérêt pour le portrait commercial ; intérêt pour le « pictorialisme » (Newhall) vs intérêt pour la « presse illustrée » [*pictorial press*] (Taft).
- 12 Une autre différence évidente entre ces deux histoires réside dans le terrain ou le corpus qu'elles prennent en considération. Taft se limite strictement à la photographie américaine et, d'une façon générale, évite de se prononcer sur les inventions ou les évolutions de la photographie en Europe. Avec ses deux catégories de la « valeur historique » – celle de « l'image-document » et celle de « l'image-événement » –, son récit oscille entre la réalité ordinaire et l'épopée, entre l'exploration quotidienne de la « scène américaine » et la grandiose histoire de l'Amérique<sup>20</sup>. De plus, il se limite à la période comprise entre l'annonce aux États-Unis des résultats obtenus par Daguerre, à l'automne 1839, et le lancement du Kodak en 1888-1889. Plus, peut-être, qu'une histoire « nationaliste », on peut donc y voir une histoire de l'américanisation de la photographie. En revanche, le récit de Newhall se présente en 1937-1938 comme international, voire internationaliste, même s'il se concentre essentiellement sur la France, la Grande-Bretagne et les États-Unis. Les éditions qui se succéderont jusqu'en 1982 élargiront ce propos international.
- 13 Cependant, dans le choix du corpus comme par d'autres aspects fondamentaux, les deux histoires présentent d'importants points communs. Dans ses éditions successives, celle de Newhall accorde toujours beaucoup de place aux photographes et inventeurs américains. Comme Taft, Newhall isole – dès 1937 et 1938 – certains moments américains, notamment Mathew Brady et la Guerre civile, l'apparition des appareils à main (*hand-held*) et le Kodak<sup>21</sup>. Pour les deux auteurs, le photographe américain Mathew B. Brady est une figure centrale, soit comme pionnier de la photographie « pure » – la *straight photography* –, soit comme premier « historien photographique<sup>22</sup> ». Une autre base commune est la structure technologique des deux histoires, héritée de Josef Maria Eder et, plus encore, de Georges Potonniée. Enfin, et c'est peut-être l'élément le plus significatif, les deux textes expriment une même préoccupation pour le développement de la photographie et de la presse illustrée dans les années 1930, phénomène qui justifie – plus implicitement chez Newhall et plus explicitement chez Taft – que l'on en écrive l'histoire. Dans leurs commentaires parallèles sur la « photographie de presse » (Newhall) et la « presse illustrée » (Taft), les deux auteurs accordent une grande place à ce domaine, et ce pour des raisons en partie similaires (à savoir l'ubiquité de la photographie et l'écho qu'elle a), bien que Taft voie dans la presse illustrée une « arme » pour parvenir à « la fraternité entre les hommes » (

PAS, p. 450, cité plus haut), alors que Newhall entend isoler le genre de photographie de presse qui « transcende l'éphémère et devient un grand document<sup>23</sup> ».

- 14 En résumé, les deux histoires sont à la fois conceptuellement opposées et historiquement parallèles. Tandis que « l'histoire critique » très élaborée de Newhall configure la photographie en tant que moyen d'expression esthétique, l'histoire sociale incomplètement conceptualisée de Taft envisage la photographie américaine comme un moyen de communication de masse (une fenêtre sur le passé et une force sociale). Cette distinction fondamentale oppose de manière durable les deux ouvrages. Par ailleurs, cependant, les deux approches ont plus d'une chose en commun, indépendamment même de leur appréciation et de leur revalorisation de la photographie américaine. Toutes deux sont motivées, quoique à un degré différent, par une attention – typique du milieu du xx<sup>e</sup> siècle – accordée au pouvoir de communication de la photographie. Bien que Beaumont Newhall, en 1938, soit moins concerné par cette dimension sociale que Robert Taft, les deux histoires sont très conscientes de l'importance de la photographie dans l'Amérique des années 1930 et de la nécessité d'évaluer cette importance dans une perspective historique plus vaste. En ce sens, toutes deux sont le produit d'un contexte américain plus général qui conduit dans les années 1930 à réévaluer la photographie<sup>24</sup>. Et, comme je le suggère en dernière partie de cet article, la réception initiale des deux livres en 1937-1938 semble corroborer l'intérêt que porte le public à l'historicisation de la photographie et confirmer l'attrait complémentaire qu'ont exercé ces deux ouvrages. Mais d'abord, j'aimerais évoquer les interactions – jusqu'ici passées inaperçues – entre Taft et Newhall au stade de l'écriture de leurs livres respectifs. Comme nous le verrons, la dichotomie apparemment radicale entre ces deux histoires exige d'être repensée à la lumière de la collaboration relativement intense qui s'est instaurée entre leurs auteurs.

## Adversaires ou collaborateurs ? Le témoignage des sources imprimées

- 15 Nous avons aujourd'hui beaucoup d'informations sur la préparation de l'exposition de Beaumont Newhall au MoMA et sur l'élaboration de son livre, ceci grâce à la masse de souvenirs publiés de l'auteur, et même s'il reste à entreprendre une étude systématique de ses archives<sup>25</sup>. Comme l'explique Newhall dans divers entretiens, ses idées sur la photographie mûrirent entre son entrée à Harvard en 1926, le début de sa thèse de doctorat en 1932-1933 et la mission que lui confia Alfred Barr d'organiser une exposition de photographies au MoMA en 1936. Au-delà des diverses influences qui ont pu le marquer, ou qu'il a pu revendiquer, son objectif était clairement de fonder une approche *critique* de la photographie. Il semble que l'exposition au MoMA ait été préparée à la hâte entre le printemps 1936 et l'hiver 1936-1937. Elle ouvrit ses portes le 17 mars 1937 et, nous l'avons vu, le catalogue fut publié deux jours plus tôt en trois mille exemplaires ; l'édition révisée paraît avoir été préparée au premier semestre de 1938 (la préface est datée du 7 juin).
- 16 D'après les sources publiées – nous laissons de côté, pour le moment, les archives Taft –, nous avons beaucoup moins d'informations sur le livre de Taft, en dehors des aperçus que nous offrent ses notes de bas de page sur l'importante correspondance liée à ses recherches, et du fait que le chimiste y travaillait depuis au moins le début des années 1930, période à laquelle il mena des recherches sur les débuts de la photographie



au Kansas et dans l'Ouest<sup>26</sup>, mais aussi sur Mathew Brady et « l'ère du daguerréotype<sup>27</sup> ». Le livre fut enregistré au Copyright Office le 11 octobre 1938, Macmillan étant l'éditeur. Si la coïncidence des dates avec la seconde édition de Newhall paraît accidentelle, certains détails dans les deux livres montrent que le dialogue entre leurs auteurs s'est engagé dès 1937.

- 17 Si le catalogue de Newhall *P 1839-1937* ne mentionne pas Robert Taft, sa préface au *PSCH* de 1938 le mentionne bien parmi un petit groupe de collègues remerciés pour leur aide dans la « révision du texte » et la « constitution de l'index biographique<sup>28</sup> ». Globalement, cette révision du texte se réduit à peu de chose. Dans un exemple intéressant – un passage sur l'attribution et l'appréciation des photographies de la Guerre civile réalisées par Mathew Brady et ses « assistants » –, il est probable que le texte ou les conseils de Robert Taft aient inspiré des modifications, et en particulier la suppression d'une phrase qui, dans le texte de 1937, laissait penser qu'Alexander Gardner aurait pu « voler certains négatifs de Brady<sup>29</sup> ». Dans son texte, Robert Taft avait bien insisté sur le fait que « le travail réel de photographier la guerre a été effectué par Brady et par beaucoup d'autres ». Dans le même passage, le chimiste ironisait sur les « apprentis critiques de ces dernières années qui ont analysé en détail les mérites artistiques de beaucoup de photographies de guerre de Brady, photographies qui, en réalité, ne furent sans doute pas prises par Brady mais par certains de ses assistants ». « Il est tout à fait justifié, précise Taft, d'attribuer à Brady le mérite qui lui revient, mais la critique artistique doit se limiter aux œuvres que l'on sait être de lui, et de lui seul. C'est un principe que les apprentis critiques ont totalement ignoré<sup>30</sup> ».
- 18 La principale addition au texte de Newhall de 1938 était l'index biographique des photographes – qui occupe vingt-cinq pages –, et il est vraisemblable que le texte et les notes de Taft furent utilisés pour certaines biographies d'Américains, comme Newhall le reconnaît dans l'article sur Brady<sup>31</sup>. Newhall mentionne le livre de Taft dans sa bibliographie, où il constitue le seul ajout dans la rubrique « Histoires » (sur un total de trois ajouts dans l'ensemble de la bibliographie), et il l'accompagne du commentaire suivant : « [...] une importante histoire du développement de la photographie dans ce pays, axée notamment sur la relation entre ce développement et notre histoire sociale<sup>32</sup> ». Signalons ici qu'après 1938, lors de l'organisation et de la réorganisation du département de photographie du MoMA, Robert Taft devait être régulièrement considéré comme l'un des rares historiens spécialisés dans la photographie aux États-Unis ; il fut même nommé membre du comité consultatif du département<sup>33</sup>.
- 19 D'après ses souvenirs, il semble que Newhall ait pris conscience du travail de Taft entre les deux éditions de son livre. Dans un entretien de 1986, il explique que le manuscrit de Taft lui fut transmis par le spécialiste de la photographie et traducteur Edward Epstein, à qui l'on avait demandé de faire un rapport de lecture pour l'éditeur Macmillan (probablement vers le milieu ou la fin de 1937)<sup>34</sup>. Newhall se souvenait d'avoir été frappé par les similitudes entre les conclusions de Taft et les siennes, au point de demander à Macmillan de certifier que le manuscrit de Taft avait bien été envoyé à Epstein après la publication de son propre catalogue en 1937<sup>35</sup>. Dans une réminiscence de 1983, reproduit en exergue du présent article, Newhall précise que, dans son rapport sur le manuscrit de Taft, il avait demandé le retrait de certains commentaires sur l'esthétique de la photographie et émis la suggestion qu'un futur « étudiant » consulte un jour les archives de Robert Taft au Kansas pour « réexaminer » la valeur des passages supprimés. Quoique

adepte de la « bonne fortune » comme méthode de recherche, Beaumont Newhall savait aussi se montrer prudent<sup>36</sup>.

- 20 De même, le livre de Taft montre que son auteur eut connaissance de l'exposition et du livre de Newhall au cours de l'année 1937, c'est-à-dire à un moment où il mettait la dernière main à son manuscrit. En page 94, il reproduit un daguerréotype du Metropolitan Museum of Art « photographié par Beaumont Newhall, juillet 1937 » (une mention surprenante dans un livre où la plupart des reproductions sont données sans crédits). Dans son passage théorique (PAS, p. 314-321), Taft fait référence à la recherche d'un « système d'esthétique satisfaisant et logique fondé sur les traits distinctifs de la photographie », renvoyant en note à « l'analyse pénétrante » de Newhall, puis rattachant à cette note de bas de page une note de fin de texte (numérotée 341), qui cite *P 1839-1937*, ainsi que plusieurs propos de « chefs de file de la photographie américaine » sur la question de la photographie en tant qu'art. Cette note 341 cite des extraits de propos publiés d'Alfred Stieglitz et d'Edward Steichen, qui défendent tous deux la *straight photography*, et mentionne des lettres de confirmation demandées par Taft aux deux « chefs de file ». La réponse de Stieglitz est datée du 17 novembre 1937, celle de Steichen du 18 janvier 1938<sup>37</sup>. Peut-être pouvons-nous rejoindre Geoffrey Batchen quand il écrit, sur la base de cette association du travail de Newhall avec Stieglitz et Steichen, que « la relation étroite entre la méthode historique adoptée par Newhall et les vues de Stieglitz est explicitée dans ce que Taft appelle "l'histoire sociale"<sup>38</sup> ». Mais ce qui semble plus tangible encore d'après les dates de ces lettres (deux des sources les plus tardives utilisées dans le livre<sup>39</sup>), de même que dans la rédaction complexe de cette page, avec ses notes à deux étages, c'est que les remarques très brèves que Taft consacre à l'esthétique, voire l'ensemble de son passage théorique, ont dû être non seulement inspirées, mais provoquées, par le rapport de Newhall à Macmillan.
- 21 Cette hypothèse, si l'on pouvait la vérifier, expliquerait le sentiment étrange que ressent le lecteur de Taft quand il arrive à ce passage théorique, empreint d'un effort marqué pour distinguer les historiens « artistiques » et les historiens « sociaux ». Dans d'autres passages, nous l'avons vu, Taft ne cache pas son scepticisme à l'égard des spéculations « artistiques » et des « apprentis critiques ». On ne sait pas si ces piques visaient Beaumont Newhall – ou, à travers lui, les « vues de Stieglitz » – ou si elles s'adressaient à d'autres auteurs, ou encore s'il s'agissait de vestiges d'un état antérieur de la rédaction du texte. D'une façon générale, il est difficile de savoir si et comment la rencontre des deux historiens put avoir des incidences sur la coïncidence de la publication de leurs ouvrages en 1938. Cependant, les indices contenus dans les deux livres laissent clairement penser qu'il y eut entre eux un dialogue, et même une collaboration, mais aussi un affrontement latent. Les archives de Robert Taft que j'ai pu consulter ne permettent pas encore de confirmer pleinement cette hypothèse, car certains documents majeurs manquent, et notamment le manuscrit original de Taft, le rapport de Newhall à Macmillan et la plus grande partie de la correspondance entre Taft et son éditeur. Néanmoins, la documentation disponible apporte des éclairages puissants sur la relation entre les deux historiens.

## Dialogue en coulisses : le témoignage de la correspondance de Taft sur la photographie

- 22 Il ne semble pas que les archives de Robert Taft conservées à la Kansas Historical Society (KHS)<sup>40</sup> aient été étudiées par les historiens de la photographie. La numérisation récente d'une partie de ces archives – la correspondance sur la photographie, aujourd'hui accessible en ligne – est une bénédiction pour les chercheurs<sup>41</sup>. Dans cette partie du présent article, nous nous limiterons à un examen préliminaire de cette correspondance, en nous concentrant sur le dialogue Taft-Newhall. Notons toutefois que ce dialogue n'est qu'un petit aspect de la correspondance sur la photographie, qui n'est elle-même qu'une petite partie des archives de Taft à la KHS. En 1936, Taft estimait avoir écrit depuis 1930 « largement plus de deux mille lettres pour réunir la documentation » (2 mars 1936, à Fannie Huntington Morriss). Dans l'ensemble, cette correspondance livre une richesse d'informations fascinante sur l'entreprise de Taft, son évolution et sa lente progression vers la publication (en mars 1937, Taft était encore en quête d'un éditeur, et Macmillan n'était pas son premier choix<sup>42</sup>), sur la variété des thèmes qu'elle aborde<sup>43</sup>, et sur le large écho qu'elle reçut à la fin des années 1930 et au début des années 1940. Cet écho laisse imaginer un vaste réseau de correspondants concernés par l'histoire de la photographie – parmi lesquels des descendants des pionniers, des archivistes et des bibliothécaires, des historiens locaux et amateurs, des photographes professionnels, des éditeurs et des directeurs de publication, des représentants de diverses entreprises commerciales et quelques correspondants étrangers –, réseau qui est nettement différent de ceux que l'on a l'habitude d'associer à l'élaboration de l'histoire de Newhall et qui mérite assurément d'être étudié plus en détail.
- 23 Le 10 mai 1937, une lettre de John Tennant (de Tennant and Ward, éditeurs de livres sur la photographie et du *American Annual of Photography*) fait part du grand intérêt de l'éditeur d'apprendre « que vous avez achevé votre histoire » et son espoir « que Macmillan l'acceptera pour publication ». Tennant, qui annonçait la publication des histoires de Potonniée et d'Eder, traduites par Edward Epstein, sert peut-être de lien avec Macmillan. Quoi qu'il en soit, le passage suivant ne put manquer de frapper Robert Taft :
- « Avez-vous vu “Photography 1839-1937” de Beaumont Newhall ? C'est un catalogue détaillé de la récente exposition historique qui s'est tenue au Museum of Modern Art, dont il est le bibliothécaire, mais qui comporte en introduction une brève histoire de la photographie. Je crois comprendre que celle-ci fait partie d'une histoire plus complète qu'il prépare pour publication. Telle qu'elle est faite, elle est très bien faite ! » (Tennant à Taft, 10 mai 1937).
- 24 Dans la mesure où il n'y avait eu jusque-là aucune mention de Newhall ou de son exposition dans la correspondance, il se pourrait que Robert Taft ait découvert l'information par cette lettre. Cependant, la correspondance ne nous dit rien sur sa réaction initiale, à cause d'une lacune dans le dossier entre le 13 mai et le 12 octobre 1937. La correspondance conservée reprend avec des lettres qui montrent que le livre de Taft, désormais intitulé *Photography and the American Scene*, doit « être publié par Macmillan l'an prochain » (Taft à Ellsworth Ingalls, 14 octobre 1937) et dans lesquelles intervient bientôt Beaumont Newhall.

- 25 La correspondance entre Taft et Newhall conservée à la KHS commence par une lettre datée du 16 octobre 1937 dans laquelle Taft remercie Newhall pour ses « suggestions et critiques » de *PAS* « telles qu'elles ont été relayées par M. Latham de Macmillan ». Ces remarques, poursuit Taft, sont « bien vues », car elles pointent à juste titre « quelques-unes des faiblesses [du livre] ». Il reste, comme je l'ai dit, à retrouver dans les archives le rapport de Newhall, le manuscrit original de Taft et sa correspondance avec Macmillan. Curieusement, toutefois, après ces remerciements, Taft change de sujet et sollicite l'aide de Newhall pour des illustrations (une épreuve du portrait de Julia Cameron par John Herschel et « une copie d'un daguerréotype ou d'un ferrotype qui montre clairement l'inversion droite-gauche, c'est-à-dire une image où l'on voit du texte imprimé »). Newhall répond dès le 18 octobre 1937 ; il fait des propositions d'illustrations<sup>44</sup>, mais exprime surtout, dans ce qui paraît être sa première lettre personnelle au « professeur Taft », son « ravissement » d'apprendre « que Macmillan publie enfin son livre », le « plaisir » et le « privilège de lire le manuscrit », et sa frustration jusque-là d'avoir freiné un « désir naturel de lui écrire [à Taft] plus longuement », compte tenu du fait qu'ils étaient arrivés « tous deux indépendamment à des conclusions similaires ». Promettant d'envoyer sa « petite contribution à l'histoire de la photographie », Newhall fait ensuite des compliments sur plusieurs passages précis de l'ouvrage de Taft (par exemple : « votre histoire [*your dope*] sur l'arrivée de la nouvelle de la daguerréotypie est épique »). Le récit par Taft de la présence de la photographie dans le bâtiment des chemins de fer transcontinentaux est « entièrement nouveau » et « extrêmement important », souligne Newhall qui, en même temps, lui demande s'il pourrait inclure des vues stéréoscopiques des chemins de fer cités par Taft dans une petite présentation de la photographie américaine qu'il prépare pour une exposition sur l'art américain au musée du Jeu de paume, à Paris, en 1938<sup>45</sup>. L'historien de l'art loue également ce qu'écrit le chimiste sur Mathew Brady (« qui demeure pour moi une énigme », écrit Newhall, s'avouant « totalement perdu dans les attributions correctes de nombreuses vues de la Guerre civile », sujet qu'il qualifie d'un « des temps forts de l'histoire de la photographie américaine »). Il conclut en invitant Taft à venir à New York, invitation qui ne semble pas s'être concrétisée.
- 26 Ce premier échange donne le ton d'une grande partie de la correspondance qui suit. Dans l'édition en ligne, celle-ci comprend vingt et une lettres de Newhall à Taft et dix de Taft à Newhall – avec des lacunes évidentes –, et elle est concentrée sur la période entre octobre 1937 et mai 1938<sup>46</sup>. Le dialogue Taft-Newhall, que l'on ne peut que résumer ici, paraît avoir immédiatement fonctionné à plusieurs niveaux et à plusieurs fins, pas toutes également explicites, et reflétant, au-delà des demandes réciproques de services, une certaine divergence entre les desseins et les statuts des deux auteurs. En 1937-1938, Taft requiert régulièrement l'aide de Newhall pour demander des illustrations à des musées ou des bibliothèques de New York, et il fait peut-être appel à son entremise pour obtenir les lettres de Stieglitz et de Steichen (voir plus haut), sollicitées après que Newhall eut écrit son rapport et avec sa bénédiction. À la même époque, mais aussi plus tard, Newhall demande souvent à Taft des informations sur des collections historiques ou des conseils sur des questions historiographiques (pour l'index de photographes de son *PSCH* de 1938 et pour divers autres projets<sup>47</sup>). Cependant, la raison initiale de cet échange et son principal objet au départ est l'opinion critique de Newhall sur l'analyse esthétique développée par Taft dans le manuscrit sur lequel il devait rapporter pour Macmillan.

- 27 L'absence du rapport de Newhall et du manuscrit original ne nous permet pas, pour le moment, d'entreprendre une analyse approfondie des échanges entre les deux hommes. Nous savons toutefois, d'après les archives, que Taft retravailla le passage sur l'esthétique, peut-être à la demande de Macmillan, et en vain – nous le verrons ci-après – puisque le jugement final de Newhall sur la deuxième version devait être à nouveau négatif. Mais il est important de souligner qu'à travers cet échange difficile, Taft semble avoir été amené à affiner l'argument théorique de son livre, et même à le recentrer autour de l'histoire plutôt que de l'esthétique. Tout se passe comme si c'était le besoin ressenti par Taft, à la suite du rapport de Newhall, de retravailler la partie « défailante » sur l'esthétique qui l'avait conduit à élaborer, dans une sorte de réaction de contradiction, son *opposition* à toute réflexion esthétique, perçue comme un fardeau ou une simple mode, et à développer, comme *alternative à l'esthétique*, la question de la « valeur historique » des photographies.
- 28 Le 29 octobre 1938, Taft remercie Newhall pour le catalogue du MoMA et note que « ce que vous dites sur l'esthétique photographique sera particulièrement intéressant pour moi quand j'essaierai de réécrire ma partie sur la relation entre l'art et la photographie ». Cette partie, ajoute Taft, était « insuffisante » dans la première version, essentiellement parce que lui-même « s'intéressait peu à la question » et qu'il s'était seulement senti obligé de la mentionner parce que « la question a été soulevée si fréquemment ». Dans les paragraphes qui suivent, Taft développe avec force un aspect central de son livre qui, pense-t-il peut-être, n'avait pas été suffisamment clarifié dans son manuscrit :
- « La question qui m'a paru la plus importante et la plus intéressante, je ne l'ai posée qu'indirectement, et essentiellement dans les illustrations et dans le titre ; c'est celle-ci : "De quelle valeur est la photographie en tant que document historique ?" Ma réponse est que c'est le témoignage le plus vivant et l'un des plus importants, à condition d'être correctement documenté, dont nous disposions pour compléter les témoignages écrits.
- Vous l'avez dit, la grande différence psychologique entre la photographie et le produit final de n'importe quel autre art graphique réside dans notre croyance – fondée ou non – que la photographie recrée la scène originale avec une absolue fidélité et nous donne un aperçu du passé. L'utilisation de la photographie et son importance dans cette reconstitution du passé ont été, me semble-t-il, largement ignorées – notamment avant la période de la similitravure (*pre-half-tone period*) – période durant laquelle la "straight photography" était la règle, en grande partie par nécessité.
- La grande exception est naturellement la *Photographic History of the Civil War* – que, soit dit en passant, j'ai eu l'occasion de maudire parfois longuement et amèrement –, mais il faut bien admettre que si la méthode photographique est importante pour enregistrer la vie anormale, elle est tout aussi importante pour enregistrer la vie normale. Une histoire photographique des années 1860 serait tout aussi importante et intéressante [que l'histoire de la guerre], et aurait probablement plus de valeur. Je suis fermement convaincu qu'il subsiste des milliers de photographies de cette période qui restent inconnues et qui, si elles étaient collectées et correctement documentées, constitueraient un panorama véritablement étonnant et fidèle de la scène américaine du passé.
- Cependant, si l'histoire est importante et intéressante dans les photographies, l'aspect le plus significatif de l'histoire photographique est le rôle, ou l'influence, que la photographie a joué en déterminant l'histoire. Retracer cette évolution est un véritable problème, car il est difficile de recueillir des données factuelles. J'ai néanmoins tenté l'entreprise et, si mon manuscrit présente un intérêt, c'est, je pense, en grande partie en ce qu'il montre que la photographie a influencé la vie sociale, politique et artistique de l'Amérique » (Taft à Newhall, 29 octobre 1937).

- 29 En l'absence du manuscrit original, il est difficile de dire dans quelle mesure, avant octobre 1937, Taft avait élaboré son argument théorique sur la valeur historique des photographies. Toutefois, les propos ci-dessus ressemblent non pas à une préfiguration mais à une condensation radicale du passage théorique que l'on trouve dans les pages 314 à 321 de *PAS*. En outre, Taft fait ici deux remarques qui ne figurent pas dans *PAS*, à savoir que la *straight photography* « était la règle » dans la période d'avant le *half-tone*, et que la photographie est « aussi importante pour enregistrer la vie normale » qu'elle l'est pour enregistrer la « vie anormale », en l'occurrence la guerre.
- 30 Ces deux remarques, qui peuvent frapper le lecteur de 2012 par leur finesse, auraient mérité d'être davantage commentées ; il est possible qu'elles n'aient pas été conservées dans le manuscrit final de *PAS* à cause des objections prévisibles que leur opposa Beaumont Newhall. Bien que nous n'ayons pas dans leur intégralité les deux développements successifs de Taft sur l'esthétique de la photographie, on peut raisonnablement supposer qu'une des objections de Newhall portait précisément sur cette affirmation selon laquelle la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle en général était « *straight* ». Comme l'écrit l'historien de l'art dans sa réponse, datée du 3 novembre 1937 :
- « La raison pour laquelle je pense qu'une discussion esthétique est indiquée dans une histoire de la photographie est que, parmi les milliers et les milliers de photographies qui existent, certaines sont meilleures que d'autres. Je pense que cela s'explique par une compétence esthétique plutôt que technique. L'esthétique de la photographie a très peu à voir avec celle des autres branches de l'art ; elle commence tout juste à être étudiée.
- Je me demande si la photographie avant la période de la similitravure était aussi « *straight* » que vous semblez l'indiquer dans votre lettre. Que dire de H. P. Robinson et de tout le mouvement pictorial ? Parfois, je pense que la similitravure elle-même a apporté une nouvelle appréciation de la *straight photography* à cause du grand intérêt qu'elle a suscité et de l'avènement de la photographie de presse » (Newhall à Taft, 3 novembre 1937).
- 31 L'« influence » omniprésente de la photographie en tant que moyen d'information est une question qui a toute sa pertinence dans la discussion entre les deux historiens. Ce même hiver 1937-1938, la correspondance de Taft sur la photographie est remplie de questionnaires envoyés à des directeurs de magazine concernant les fonctions et les règles passées et présentes de la presse illustrée moderne, dont les réponses ont alimenté les chapitres de *PAS* sur la « *Pictorial Press* ». Ces questionnaires et ces échanges avec les directeurs de magazine de l'époque (parmi lesquels Henry Luce, de *Life*) mériteraient également d'être analysés de près. Cependant, Newhall ne cessera d'affirmer que certaines photographies « sont meilleures que d'autres ». D'après le dialogue Taft-Newhall, il apparaît d'une façon plus générale que le chimiste a pris conscience, du fait même de l'insistance de Newhall, de sa propre aversion pour la question – alors à la mode – de l'esthétique photographique, et que, néanmoins, les réflexions nées de cette discussion l'ont aidé à définir une position théorique plus générale sur la photographie, l'histoire et la société.
- 32 Taft récrivit, comme on le lui demandait, la partie sur l'esthétique, mais seulement pour se heurter à un autre refus vif – et cette fois décisif – de la part de Newhall. Le 12 décembre 1937, celui-ci adresse à Taft une lettre assez longue qui commence curieusement sur un ton familier, voire vexant, par un « Cher Taft », que Newhall reprendra dans ses lettres de 1938. Ce courrier contient une critique détaillée de la partie retravaillée par Taft sur l'esthétique, accompagnée de son brouillon annoté et du

programme d'une conférence de Newhall sur l'esthétique photographique « présentée à Harvard jeudi dernier ». Après quelques préliminaires polis, la critique de Newhall commence par ce jugement assez sévère :

« Après beaucoup d'étude et de réflexion, j'ai le très grand regret de vous dire que, à mon avis, [la partie retravaillée sur l'esthétique] est confuse et peu satisfaisante. Je vous recommande fortement d'abandonner toute considération esthétique dans votre excellent texte. Comme vous le dites vous-même : "Elle [l'esthétique] n'est pas l'un des intérêts premiers de l'historien social." Pour les personnes qui souhaitent approfondir la question, vous pourriez faire référence à mon livre qui, je pense, esquisse les grandes lignes sur lesquelles pourrait être construite une esthétique de la photographie » (Newhall à Taft, 12 décembre 1937).

- 33 De fait, la seconde version du manuscrit de Taft – qu'il n'est pas intéressant d'analyser ici en détail en l'absence de la première version – comprenait une référence très nette aux arguments de Beaumont Newhall sur la distinction entre photographie et arts graphiques et sur sa contribution à un « système satisfaisant » d'esthétique (tout en contestant indirectement la pertinence esthétique de cette distinction, remarque qui semble avoir fortement déplu à Newhall). Dans la version publiée de *PAS*, le développement de Taft sur l'esthétique se limitait effectivement à un renvoi à l'autorité de Newhall ; comme l'expliquait Taft à Newhall le 12 janvier 1938, après avoir envoyé son texte définitif à Macmillan, il avait décidé d'omettre « les quelques pages qui prêtent à controverse » sur l'esthétique et d'inclure les paragraphes sur « la valeur historique », décision qui, selon lui, était un retour à son « intention initiale ». Cette décision était déjà dans l'esprit de Taft le 18 décembre 1937, quand il adressait sa première réponse à la sévère missive du 12 décembre :

« Je n'ai pas encore eu le temps d'assimiler complètement toutes vos critiques. Depuis que je vous ai envoyé la première mouture de mon texte, j'ai été occupé à remodeler et réécrire le dernier chapitre de mon livre. Je pense qu'il est considérablement amélioré. Sur votre suggestion, je l'ai rebaptisé "*Photography and the Pictorial Press*".

Les vacances de Noël viennent de commencer et, en principe, j'aurai du temps pour moi. J'espère reprendre la rédaction finale de la partie sur la pseudo-esthétique la semaine prochaine et je vous réécrirai alors » (Taft à Newhall, 18 décembre 1937).

- 34 La « rédaction finale de la partie sur la pseudo-esthétique » correspond certainement au passage théorique de *PAS*, pages 314-321. « Pseudo-esthétique » est un terme approprié pour un débat qui, pour l'essentiel, élimine l'esthétique en faveur d'une méthodologie de l'histoire. Il ne paraît donc pas exagéré de conclure que le rapport de Newhall et l'échange qui s'ensuit ont aidé Taft à reformuler son analyse « peu satisfaisante » de l'esthétique et à développer en une argumentation approfondie sur la valeur « historique » des photographies – leurs conditions de fidélité et les protocoles de documentation requis pour en faire un usage historique –, section dont Newhall faisait l'éloge dans sa lettre et qui, aujourd'hui, est sans doute l'une des grandes réussites de *PAS*<sup>48</sup>. En outre, Taft donne une définition plus précise du pouvoir « social » des photographies, thème qui imprègne d'ailleurs le dernier chapitre de *PAS* et les réflexions de conclusion sur la photographie et la presse illustrée comme arme au service de la « fraternité entre les hommes » (*PAS*, p. 450, cité plus haut).

## « Le Siècle de l'appareil photo » : notes sur la réception initiale des ouvrages de Newhall et de Taft

35 Marta Braun fait remarquer à juste titre que « l'élan narratif » du livre de Newhall finit par éclipser les autres ouvrages consacrés à l'histoire de la photographie : celui de Taft, mais aussi les traductions par Epstein des livres d'Eder et de Pottonnée (publiées en 1945)<sup>49</sup>. Toutefois, cette remarque fait référence à l'édition de 1949 du livre de Newhall, qui est une version totalement réécrite du texte de 1937-1938<sup>50</sup>. Un examen des archives du *New York Times* (NYT) pour les années 1937-1939 montre que l'exposition de Newhall et le livre de Taft firent tous deux forte impression sur les critiques de presse. Si l'exposition du MoMA s'attire quelques critiques dans les milieux artistiques<sup>51</sup>, elle « bénéficie d'une attention considérable dans la presse locale aussi bien que nationale », écrit Christine Y. Hahn, en citant cinq recensions dans le NYT avant l'inauguration et un « grand article » dans le *New York Herald* qui témoigne du « succès considérable<sup>52</sup> » de l'exposition. Le catalogue de Newhall, *P 1839-1937*, est également bien accueilli en tant que livre, comme l'atteste en particulier un article non signé, intitulé "The Camera's Century", paru le 27 juin 1937. Pour le journaliste, si la photographie a été jusqu'ici « confondue avec tous les autres procédés graphiques », « cette confusion est désormais levée et, dans ce livre très riche en informations, la photographie est examinée à la lumière de ses propres principes » – « un très beau livre ». Ce lecteur, bien que manifestement convaincu par la méthode de Newhall, évalue le mérite du livre d'une manière plutôt éclectique :

« Dans ces pages, l'auteur retrace pas à pas depuis ses débuts semi-embryonnaires l'évolution scientifique de la photographie, mais le commun des mortels sera probablement intéressé d'abord par le rappel des photographies de la Guerre civile par Brady – ces remarquables vues prises à l'aide d'une chambre "à plaque humide" difficile à manier [...] Cependant, c'est en tant qu'art que la photographie présente le plus d'intérêt [...] Cet ouvrage est complet tout en étant concis ; et même si ses textes étaient beaucoup moins éclairants qu'ils ne le sont, c'est un livre qu'il vaudrait la peine d'avoir et de conserver pour les photographies qu'il contient<sup>53</sup>. »

36 Néanmoins, l'exposition et le catalogue du MoMA ne monopolisent pas l'attention des New-Yorkais amateurs de photographie, que beaucoup d'autres événements sollicitent en 1937<sup>54</sup>. Et l'année suivante, à la fin de 1938, *PAS* de Robert Taft reçoit dans le NYT plus d'attention que le livre de Beaumont Newhall, quoique moins que l'exposition de 1937. Entre le 11 octobre et Noël 1938, le quotidien publie trois critiques assez longues du livre de Taft, soulignant son approche de la photographie en tant qu'outil pour l'étude de l'histoire. Dans le premier de deux articles, Ralph Thompson (qui écrit régulièrement dans le NYT, y compris sur la littérature, de Virginia Woolf à Ernest Hemingway) estime « que la photographie est la plus merveilleuse des inventions humaines ». Notant que certains se raccrochent à un goût « allemand » pour les appareils photo de type Leica, et que d'autres « considèrent la prise de vue comme un des beaux-arts, une vocation ou une profession », le critique ajoute, en rendant explicitement hommage à la méthode de Taft :

« La photographie est indéniablement tout cela, mais elle est aussi – et c'est là, me semble-t-il, que réside sa véritable grandeur – une méthode d'histoire, un moyen superbe et sans égal de conserver le souvenir des hommes et des événements. Cela peut paraître évident, mais tout le monde n'en a pas conscience. Par exemple, parmi ceux qui ont été "fascinés" et "terriblement intéressés" par les romans récents sur la Guerre civile, combien savent que l'histoire de cette même guerre a été couchée sur le papier d'une façon mille fois plus graphique que ne pourrait



espérer le faire une Margaret Mitchell au sommet de son art ? Or, combien de gens ont même entendu parler de la *Photographic History of the Civil War*, ouvrage en dix volumes paru en 1911 ? »

- 37 « C'est un livre long et solide, conclut Thompson, le genre de livre que certains d'entre nous attendons depuis longtemps [...] Mais bien que solide, il n'est pas solennel<sup>55</sup>. » Dans son second article, qui célèbre « une année faste pour les livres d'images ou sur les images », il évoque également *American Photographs* de Walker Evans et *Adventures of America, 1857-1900: A Pictorial Record from Harper's Weekly* de John Kouwenhoven, et il renouvelle ses éloges sur le livre de Taft, « pas seulement pour le texte, qui est indéniablement la meilleure histoire que nous ayons sur le sujet [...] la plus intelligente, érudite et complète, mais aussi pour les illustrations, au nombre d'environ trois cents<sup>56</sup> ». Enfin, le numéro du NYT de Noël comprend un article signé S. T. Williamson, qui cherche à clarifier la nature « sociale » de l'histoire de Taft. Le critique fait écho à la thèse de l'auteur, celle de « l'influence » de la photographie sur l'histoire américaine (« On apprend comment les photographies de Jackson ont inspiré la création du Parc national de Yellowstone et comment une photographie a conduit Henry Wadsworth Longfellow à écrire *Hiawatha*. ») Cette influence, dit Williamson, ne doit pas être comprise comme une simple « liste » d'événements importants mais comme une « histoire » et l'objet d'un effort volontaire et continu pour « préserver et classer », autre allusion explicite à l'appel de Taft encourageant à collecter, préserver et documenter les vieilles photographies en tant que témoignages du passé visible de l'Amérique<sup>57</sup> :

« En dépit de la valeur de la photographie comme témoignage historique, personne ne s'est soucié d'apprécier la signification sociale de la photographie ni de retracer le sens de son développement pour la vie quotidienne et les habitudes des habitants de ce pays. Personne, du moins jusqu'au professeur Taft [...] qui a mis suffisamment d'éléments en lumière pour montrer que la prochaine étape doit être la préservation et la classification de ces témoignages historiques visuels. L'histoire des cent dernières années pourrait être racontée en photographies. Son élaboration sera un processus lourd et coûteux, mais le travail mérite amplement d'être entrepris, et il faudrait s'y mettre avant que le temps ne fasse de nouveaux ravages dans les tirages et les négatifs<sup>58</sup>. »

- 38 En 1937-1938, le NYT accordait une place comparable à l'exposition de Newhall au MoMA et au livre de Robert Taft, ce qui témoigne du grand intérêt que l'on accordait alors à l'histoire de la photographie<sup>59</sup>. Cependant, les deux ouvrages étaient analysés par des critiques différents et sur des tons différents. Les catégories distinctes de « l'art » (ou de « l'histoire de l'art ») et de « l'histoire » (ou de « l'histoire sociale ») sont déjà bien posées dans leurs comptes rendus, qui ne mélangent pas les deux ouvrages. On peut toutefois avoir le sentiment qu'à cette époque, les deux histoires appartiennent encore à un même domaine, quand bien même celui-ci serait défini comme « livre d'images » et apprécié pour son iconographie plus que pour son texte.
- 39 Cette proximité ambiguë est perceptible dans le NYT jusqu'en 1964 ; cette année-là, le spécialiste de la photographie au journal, le critique Jacob Deschin, rend compte de la nouvelle édition de l'histoire de Newhall – « un ouvrage qui est plus que jamais le guide le plus lisible sur le sujet<sup>60</sup> » –, avant de rendre hommage, dans un autre article consacré à la moisson de livres de l'année sur l'histoire de la photographie, à la réédition par Dover du livre de Taft, « un récit long, aisément et éminemment lisible [...] publié pour la première fois en 1938 ». Faisant preuve de déférence plus peut-être que de véritable esprit critique, Deschin accorde la première place à cette réédition, qui rend un « précieux service », tout en décrivant PAS dans un langage où se mêlent la distance et la curiosité :

« L'ouvrage offre ce que l'auteur appelle en sous-titre "une histoire sociale" de la photographie américaine entre 1839 et 1889. Les faits concrets se mêlent aux anecdotes révélatrices et à un style d'écriture facile qui maintient l'attention du lecteur en alerte de bout en bout. Cette association est rarement aussi réussie que dans ce panorama absolument passionnant<sup>61</sup>. »

40 La formulation de Deschin laisse penser qu'en 1964 le livre de Taft, en dépit de son intérêt comme « panorama », était déjà considéré comme une relique ; et cette réédition attira moins l'attention que la nouvelle édition de Newhall. Néanmoins, Deschin place Taft sur un pied d'égalité avec Newhall dans l'histoire de la photographie *américaine*, et il semble considérer ces deux histoires comme complémentaires plus qu'opposées ou inégales. Rappelons que Robert Taft est mort en 1955, peu de temps après la publication de son panorama de l'histoire de l'illustration du Far West, intitulé *Artists and Illustrators of the Old West* (1953)<sup>62</sup>, et que c'est surtout après la mort de Taft que Beaumont Newhall se consacre à la photo-histoire de la « scène américaine », avec *The Daguerreotype in America* (publié pour la première fois en 1961)<sup>63</sup>, ainsi qu'à d'innombrables articles et plusieurs rééditions de textes américains du XIX<sup>e</sup> siècle. Ceci explique peut-être pourquoi on retrouve dans les articles de Deschin le mélange de proximité et de différence que l'on observait déjà dans les critiques des ouvrages de Newhall et de Taft en 1937-1938. En 1964, pour Deschin comme pour beaucoup de spécialistes ultérieurs de la photographie américaine, le livre de Taft a encore toute sa place dans l'histoire de la photographie américaine.

41 Ces réflexions me conduisent à suggérer que le livre de Taft n'est « sorti des écrans radar » de la critique (et des études américaines) que plus tard, entre 1965 et 1980. Dans ce scénario, l'explication première de la désaffection pour le livre serait d'y voir un effet collatéral de la prééminence accordée au modèle d'histoire de Newhall et à son institutionnalisation dans les grands musées d'art et sur le marché de l'art. Mais il pourrait s'expliquer par un autre phénomène que l'on observe aux États-Unis à cette période, à savoir la fragmentation croissante de la critique, de l'histoire de la photographie et de l'enseignement de la photographie. La reconfiguration de l'histoire de la photographie, notamment américaine, qui résulte des efforts divergents et malgré tout cumulatifs de John Szarkowski au MoMA, de Nathan Lyons au Visual Studies Workshop à Rochester, de Peter Bunnell à la chaire de photographie de Princeton, d'Alan Trachtenberg au département d'anglais de Yale, et de la critique « postmoderniste » émergente alimentée par Alan Sekula, Douglas Crimp et Rosalind Krauss autour du magazine *October*, est retracée de façon frappante dans le récit très innovant de la photographie américaine publié par Jonathan Green en 1984, première « histoire critique » depuis celle de Newhall<sup>64</sup>. La « lutte pour le sens » [*contest of meaning*] – pour reprendre l'expression de Richard Bolton – qui caractérise la compréhension culturelle et historique de la photographie (américaine) autour de 1980 a de moins en moins l'usage de l'histoire telle que la conçoit Taft, comme « accumulation de faits », sauf à utiliser ces faits comme munitions pour déconstruire la vision « moderniste » de l'histoire. Cependant, comme le prophétisait Beaumont Newhall, le temps devait venir de réexaminer sous une lumière nouvelle, avec de nouvelles idées et de nouveaux moyens, le moment d'« imagination historique » qui s'incarne dans *Photography and the American Scene*.

---

NOTES

1. L'épigraphe est de Beaumont NEWHALL, "Toward the New Histories of Photography", *Exposure*, n° 4, 1983, p. 7, cité dans Marta BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", *Études photographiques*, n° 16, mai 2005, p. 19-31, note 15. Je remercie Marta Braun et Rachel Stuhlman (George Eastman House) de m'avoir communiqué une copie de cet article. B. NEWHALL, *Photography: A Short Critical History (PSC)*, New York, MoMA, 1938 ; B. NEWHALL, *Photography, 1839-1937 (P 1839-1937)*, New York, MoMA, 1937 ; Robert TAFT, *Photography and the American Scene: A Social History, 1839-1889 (PAS)*, New York, Macmillan, 1938. Pour la documentation sur le copyright, voir *Catalog of Copyright Entries*, respectivement : Part 1, Books, Group 1, New Series, vol. 36, pour l'année 1939, n<sup>os</sup> 1-12, Washington, Government Printing Office, 1940, p. 816 ; vol. 34, pour l'année 1937, n<sup>os</sup> 1-112, Washington, Government Printing Office, 1938, p. 803 ; vol. 35, pour l'année 1938, n<sup>os</sup> 1-112, Washington, Government Printing Office, 1939, p. 626.
2. Elizabeth EDWARDS, *The Camera as Historian, Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, Duke University Press, 2012. Voir aussi la série en cours *L'Œil de l'Histoire* de Georges DIDI-HUBERMAN, et notamment *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'Histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011.
3. Robert Taft Collection, Kansas Historical Society (KHS), Topeka. La partie de la collection récemment mise en ligne est la correspondance sur la photographie, dont je parle en partie 4 de cet essai. Je n'ai pris connaissance de cette nouvelle source qu'après avoir terminé et présenté la première version de cet article, et je remercie April Watson et Jane Aspinwall (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) de l'avoir portée à mon attention. La correspondance de Taft sur la photographie a été numérisée en 2010 par une équipe de la KHS qui comprenait Michael A. Church (coordinateur et responsable de la collection), Teresa Coble (responsable adjointe), ainsi que Steve Wood (imagerie), et mise en ligne au début de 2011 par le portail Kansas Memory. Je remercie chaleureusement Michael A. Church, coordinateur des projets numériques à la KHS, de m'avoir guidé dans cette correspondance et de m'avoir fourni des informations complémentaires. Dans un courriel du 10 juillet 2012, Church m'informe que de nouvelles parties de la collection seront peut-être numérisées à une date ultérieure, en fonction des réactions à la première partie de l'opération.
4. François BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft (*Photography and the American Scene*, 1938)", *E-rea*, n° 8.3, 2011, <http://erea.revues.org/17772011>.
5. Christopher PHILLIPS, "The Judgment Seat of Photography", *October*, n° 22, 1982, p. 27-63 ; reproduit dans Annette MICHELSON *et al.* (dir.), *October, The First Decade, 1976-1986*, Cambridge / Londres, MIT Press, 1987, p. 257-293.
6. Avec Mary Warner MARIEN, "What Shall We Tell the Children? Photography and its Text (Books)", *Afterimage*, 13, n° 9, avril 1986, p. 4-7. Cf. aussi Richard BOLTON (dir.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge / Londres, MIT Press, 1989.
7. M. BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", art. cit. Dans cette note, Braun donne une bibliographie complète de "l'histoire de l'histoire" ; voir en particulier le numéro spécial de *History of Photography*, "Why Historiography?", 21, n° 2, été 1997, avec les articles d'Allison BERTRAND, "Beaumont Newhall's 'Photography 1839-1937': Making History", p. 137-147 ; et Anne MCCAULEY, "Writing Photography's History before Newhall", p. 87-102.

8. Christine Y. HAHN, "Exhibition as Archive : Beaumont Newhall, Photography 1839-1937, and the Museum of Modern Art", *Visual Resources : An International Journal of Documentation*, numéro spécial "Following the Archival Turn : Photography, the Museum, and the Archive", 18, n° 2, 2002, p. 145-152. Selon Hahn, Newhall a évité de proposer une esthétique de la photographie et a été influencé par les théories artistiques globalisantes d'Alois Riegl et la fascination de l'époque pour la machine.
9. Sophie HACKETT, "Beaumont Newhall, le commissaire et la machine. Exposer la photographie au MoMA en 1937", *Études photographiques*, n° 23, mai 2009, p. 150-176. Hackett souligne aussi le culte de la machine comme source de l'art moderne tel que promu notamment par Alfred Barr et Paul Strand, et le choix très étendu de l'iconographie de Newhall. Dans le même numéro, voir aussi l'article de Matthew S. WITKOVSKY, "Circa 1930 : Histoire de l'art et nouvelle photographie", p. 116-138.
10. Cf. F. BRUNET, "Samuel Morse, 'père de la photographie américaine'", *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004, p. 4 et note 2. Concernant les recherches de Taft sur l'époque des daguerréotypes, voir les analyses de Cliff KRAINIK, et en particulier son réexamen de l'article de Robert Taft sur "John Plumbe, America's First Nationally Known Photographer" (*American Photography*, 30, janvier 1936, p. 1-12), *Daguerreian Annual*, 1994, p. 48-57.
11. Cf. par exemple Daniel J. BOORSTIN, *The Americans*, vol. 3, *The Democratic Experience*, New York, Vintage Books, 1974, p. 658 ; Michael SCHUDSON, *Discovering the News : A Social History of American Newspapers*, New York, Basic Books, 1978, p. 95. Une recherche sur Google Books confirme que l'ouvrage de Taft est couramment consulté aujourd'hui encore.
12. Michael KAMMEN, "Photography and the Discipline of American Studies", *American Art*, 21, n° 3, automne 2007, p. 13-18. Cf. F. BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft...", art. cit.
13. Cf. F. BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft...", art. cit. Il est assez courant de lire que l'ouvrage de Taft est inspiré par une perspective nationaliste, mais il s'agit probablement d'une simplification (voir partie 2 du présent article).
14. Cf. M. BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", art. cit. J'approfondis la question dans le présent article ; voir ci-dessous les commentaires de Geoffrey BATCHEN, partie 3 et note 38. Pour Douglas Nickel, il ne semble pas que le livre de Taft « ait eu une influence » sur celui de Newhall, et Nickel rappelle que ce dernier était le lecteur externe de Macmillan : Douglas R. NICKEL, "History of Photography : The State of Research", *The Art Bulletin*, 83, n° 3, 2001, p. 557.
15. F. BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft...", art. cit., p. 18-22.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*, p. 2-4.
18. .Pour plus de détails, voir partie 3 et notes 29 et 30.
19. C. PHILLIPS, "The Judgment Seat of Photography" art. cit. ; S. HACKETT, "Beaumont Newhall, le commissaire et la machine...", art. cit. Parmi les souvenirs publiés de Beaumont Newhall, citons B. NEWHALL, "Toward the New Histories of Photography", art. cit. ; entretien avec Beaumont NEWHALL de mars 1975, in Paul HILL et Thomas COOPER (dir.), *Dialogue with Photography*, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1979, p. 377-412 ; B. NEWHALL, "The Challenge of Photography to this Art Historian", in Peter WALCH et Thomas BARROW (dir.), *Perspectives on Photography*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1986, p. 1-7 ; B. NEWHALL, *Focus : Memoirs of a Life in Photography*, New York, Bulfinch, 1993. D'importantes archives de Beaumont et Nancy Newhall sont conservées au MoMA (MoMA Archives), au Getty Museum (Getty Research Institute) et au Center for Creative Photography à Tucson, Arizona.
20. Cf. F. BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft...", art. cit., p. 13-22.

21. Sur Mathew Brady et les photographies de la Guerre civile, il est intéressant de comparer B. NEWHALL, *PSCH*, *op. cit.*, p. 48-50 (un chapitre à part est consacré à “Brady : Documentation of the Civil War”, entre “Ambrotypes” et “Photographic Realism”) et R. TAFT, *PAS*, *op. cit.*, chapitre 13 (“Civil War Photographers”, p. 223-247). Sur les appareils photo légers et le Kodak, cf. *PSCH*, p. 59-61 et *PAS*, chapitres 18 (“A New Age”, p. 361-383) et 19 (“The Flexible Film”, p. 384-404).
22. F. BRUNET, “L’histoire photographique de l’Amérique selon Robert Taft...”, art. cit., p. 23-25.
23. Comparer B. NEWHALL, *PSCH*, *op. cit.*, p. 76-80 (“News Photography”), où l’historien de l’art tente de distinguer entre l’« interprétation photographique » et la simple « sensation », et R. TAFT, *PAS*, *op. cit.*, chapitre 21 (“Photography and the Pictorial Press”, p. 419-451, qui s’intéresse beaucoup plus à l’évolution technologique, et notamment à l’invention de l’impression en demi-teinte, et à l’« impact » social). Dans un entretien de 1975, Newhall déclare que les « choses excitantes » qu’a connues la photographie dans les années 1930 sont le travail de la FSA et la *straight photography*, la photographie expérimentale et le photojournalisme. Entretien avec Beaumont NEWHALL de mars 1975, *op. cit.*, p. 383. Cette « excitation » est liée, à la fin des années 1930, à l’émergence de la « photographie documentaire » (cf. Olivier LUGON, *Le Style documentaire : d’August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001).
24. Ce contexte, qui mériterait d’être étudié plus en détail, a été abordé par les commentateurs intéressés par l’élaboration de l’histoire de Beaumont Newhall. Cf. les références données en notes 5 à 9, et F. BRUNET, “L’histoire photographique de l’Amérique selon Robert Taft...”, art. cit., p. 4-6.
25. Pour les références des souvenirs publiés de l’historien de l’art, voir note 19.
26. Cf. R. TAFT, “A Photographic History of Early Kansas”, *Kansas Historical Quarterly*, 3, n° 1, février 1934, p. 3-14, [http://www.kancoll.org/khq/1934/34\\_1\\_taft.htm](http://www.kancoll.org/khq/1934/34_1_taft.htm).
27. Cf. R. TAFT, “M. B. Brady and the Daguerreotype Era”, *American Photography*, 29, n°s 8 et 9, 1935, p. 486-498, 548-560.
28. En même temps que René Auvoisin, secrétaire de la Société française de photographie ; H. H. Blacklock, secrétaire, et J. Dudley Johnston, conservateur de la Royal Photographic Society of Great Britain ; Lewis Mumford ; Georgia O’Keeffe ; Louis Walton Siple ; et Monroe Wheeler (B. NEWHALL, *PSCH*, *op. cit.*, p. 10).
29. Cf. B. NEWHALL, *P 1839-1937*, *op. cit.*, p. 50 et *PSCH*, *op. cit.*, p. 49-50.
30. R. TAFT, *PAS*, *op. cit.*, p. 229-230. Dans le texte de Taft, cette critique laconique ne semble pas destinée à diminuer le mérite artistique ou autre de Brady, mais à servir de mise en garde contre les excès spéculatifs de la « critique artistique ». Plus loin dans le même chapitre, Taft donne sur la carrière d’Alexander Gardner et sur l’aventure qu’il poursuit à partir de 1863 (*ibid.*, p. 230-231) des détails que l’on ne trouve pas chez Newhall.
31. B. NEWHALL, *PSCH*, *op. cit.*, p. 194.
32. *Ibid.*, p. 219.
33. Cf. Erin Kathleen O’TOOLE, “No Democracy in Quality : Ansel Adams, Beaumont and Nancy Newhall, and the Founding of the Department of Photographs at the Museum of Modern Art”, thèse de doctorat, University of Arizona, 2010, p. 288-289. O’Toole cite également une lettre de James Soby à Dick Abbott, datée du 26 juin 1944, où – faisant référence à la réorganisation du département de photographie du MoMA – Soby opte à contrecœur pour l’approche « stieglitzienne des beaux-arts » et pour la « photographie professionnelle par opposition à commerciale », ajoutant : « Et là-dessus, Nancy Newhall en sait plus que n’importe qui à l’exception de Beaumont, Hyatt Mayor et [Robert] Taft, mais aucun d’eux n’est disponible » (*ibid.*, p. 263), [http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/204109/1/azu\\_etd\\_10947\\_sip1\\_m.pdf](http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/204109/1/azu_etd_10947_sip1_m.pdf).
34. B. NEWHALL, “The Challenge of Photography to this Art Historian”, art. cit., p. 6. Edward EPSTEIN (1868-1945) s’intéressa à l’histoire de la photographie avant 1900, à l’époque où il

travaillait dans la photogravure. Traducteur de nombreuses publications françaises et allemandes sur la photographie, notamment des histoires de Josef Maria Eder et de Georges Potonniée, il publia également plusieurs ouvrages historiques sous sa signature, et en particulier *Daguerreotype in Europe and the United States, 1839-1853* (avec John A. Tennant, s. n., 1934), et *The Centenary of Photography and The Motion Picture* (s. n., reproduit du *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 1939).

35. B. NEWHALL, "The Challenge of Photography to this Art Historian", art. cit., p. 6 : « J'étais fasciné de constater que cet auteur inconnu avait traité en grande partie le même territoire que moi, et qu'il était parvenu à des conclusions semblables aux miennes. En fait, j'ai été si surpris que j'ai demandé une lettre certifiant que le manuscrit avait été envoyé à Epstean après la publication de mon livre. J'ai chaleureusement recommandé la publication du livre de Taft, qui, comme vous le savez sans doute tous, est devenu un classique et a été réédité deux fois. »

36. Dans d'autres propos, cependant, Newhall ne mentionne pas Taft parmi ses pairs dans l'histoire de la photographie de cette époque ; cf. par exemple l'entretien avec Beaumont NEWHALL de mars 1975, *op. cit.*, p. 387.

37. R. TAFT, *PAS*, *op. cit.*, p. 496-497.

38. Geoffrey BATCHEN, *Each Wild Idea : Writing, Photography, History*, Cambridge, MIT Press, 2002, p. 211, note 45. À ma connaissance, Batchen est le seul critique à avoir commenté l'étrange note de Taft (note de fin 341), mais, curieusement, il affirme, après la phrase citée, que Taft « ajoute ensuite une note de fin qui donne des détails sur le catalogue de Newhall pour le MoMA, et il poursuit immédiatement en citant les opinions de Stieglitz, telles que publiées dans le *New York Times* en 1934 ». En fait, la note de Taft ne donne pas de détails sur le catalogue de Newhall mais se contente de le citer ; en revanche, il cite bien les opinions des « chefs de file de la photographie américaine », car, explique-t-il, « elles [le] confortent sur la question soulevée dans le texte ». Le problème est que ce commentaire étant inséré dans une note de fin, elle-même rattachée à une note de bas de page renvoyant au « système » de Newhall, « la question soulevée dans le texte » est difficile à identifier, à moins qu'il ne s'agisse de la déclaration prudente selon laquelle « il semble se développer actuellement un système esthétique satisfaisant et logique reposant sur les traits distinctifs de la photographie », à laquelle renvoie la note de bas de page. La citation de Stieglitz est une défense de la *straight photography*, et la lettre ne fait que réaffirmer cette position. Les propos cités de Steichen, extraits d'un entretien accordé en 1923 au *New York Times*, vont dans le même sens (« M. Steichen prône un retour aux images nettes et fait l'éloge de la "précision méticuleuse de l'appareil photo" »). Il est intéressant de noter aussi que la lettre de Steichen adressée à Taft, qui lui demandait confirmation de ces propos, a un air de reniement (« dans le détail, ils ne peuvent être exacts ») et d'autojustification rétrospective (« à cette époque, je profitais de toutes les occasions qui se présentaient pour inciter à l'abandon du flou et quelques autres caprices qui avaient cours [...] J'avais été l'un des meneurs dans la production de ces aberrations techniques »), R. TAFT, *PAS*, *op. cit.*, p. 497.

39. Aucune des références que j'ai relevées dans les notes de fin de Taft ne semble postérieure à janvier 1938.

40. Robert Taft Collection, KHS, *op. cit.* La collection comprend cinquante-six boîtes, décrites dans une aide de recherche en ligne : <http://www.kshs.org/p/robert-taft-collection/14128>.

41. Robert Taft Collection, KHS, *op. cit.*, boîtes 10-12, accessibles par un outil de sélection de la page : <http://www.kansasmemory.org/item/221204/page/1>. La correspondance sur la photographie couvre la période de 1926 à 1955. Dans les notes qui suivent, je ferai référence aux lettres citées en indiquant uniquement le nom de l'auteur et la date.

42. Taft est d'abord indécis quant à la portée qu'il veut donner à son livre, hésitant entre un sujet limité, auquel il donne le titre "The Early Use of Photography in the Explorations of the West" (19 janvier 1933 à A. J. Olmstead), et une approche plus ambitieuse ("A history of American Photography in the Period 1839 to 1880", 5 mai 1933 à Horace W. Davis ; "A Popular History of

American Photography in the Period 1839-1880", 13 juin 1933 à Agnes Rogers Allen). Dès 1935, il affirme que son projet « approche de son terme » (19 avril 1935 à K. D. Metcalf). À la fin de 1935, il se met en quête d'un éditeur, tout en publiant des portions ou des premières versions de son livre, notamment sur Mathew Brady, dans une série d'articles pour *American Photography* (voir R. TAFT, "M. B. Brady and the Daguerreotype Era", art. cit.). Le 19 novembre 1935, il sollicite Houghton, Mifflin Co., indiquant qu'il a « achevé la première version » d'un livre qui traite de la photographie américaine envisagée « comme une phase de l'histoire sociale américaine plutôt que comme une histoire technique et, à ce titre, elle devrait présenter un intérêt beaucoup plus grand pour le public en général », et proposant comme titre "An American Sun Shines Brighter" ; la réponse est apparemment négative. En juin 1936, Taft exprime l'espoir « d'envoyer [le livre] à l'éditeur à la fin de l'été » (17 juin 1936, à L. W. Siple) ; à partir de 1936, il semble surtout occupé à réunir l'iconographie, mais il procédera encore à d'importantes révisions sur le texte. Le 15 janvier 1937, toujours en quête d'éditeur, il se renseigne auprès d'Edward Epstean sur les « deux livres annoncés par Tennant and Ward et que vous avez traduits sur l'histoire de la photographie » (c'est-à-dire les histoires de Potonniée et de Eder, qui ne paraîtront qu'en 1945). D'après une lettre conservée dans sa correspondance générale (je remercie Michael Church de me l'avoir communiquée), on apprend une chose importante : le 11 mars 1937, Robert Taft prend contact avec l'éditeur Little, Brown & Co., qui lui adresse en retour une lettre de refus le 18 mars (Robert Taft Papers, Kansas Historical Society, Coll. 172, Box 1, General Correspondence, Folder 1937). Il est donc probable que les négociations avec Macmillan n'aient commencé qu'après cette date, ce qui ne pourra être confirmé que si l'on retrouve les échanges de correspondance entre Taft et Macmillan. Michael Church m'assure que l'on n'a pas encore trouvé trace de cette correspondance dans les archives Taft.

43. Par exemple, la lettre de Taft à Epstean citée dans la note précédente est le point de départ d'un échange autour de la question, soulevée par Epstean dans sa lettre du 22 janvier 1937 à Taft, de savoir « à quel moment le mot "photographie", en tant que nom, adjectif ou autre a été utilisé pour la première fois, et par qui » ; ce à quoi Taft répond en faisant référence à des sources allemandes et anglaises (en particulier à la lettre de John F. W. Herschel à Talbot du 19 février 1839, proposant de substituer le mot « photographic » au « photogenic » de Talbot), qui ne figurent pas dans PAS.

44. Newhall conseille à Taft d'utiliser la reproduction du portrait d'Herschel de *Camera Work* (suggestion retenue par Taft, cf. R. TAFT, PAS, op. cit., p. 106), et il lui envoie une copie d'une vue d'une rue de Boston par Southworth et Hawes, qui est la source de l'illustration, déjà mentionnée, de l'inversion de droite à gauche qui figure, avec crédit à Newhall, à la page 94 du livre de Taft.

45. Sur cette exposition et son relatif échec, cf. Laetitia BARRÈRE, "Influence culturelle ? Les usages diplomatiques de la photographie américaine en France durant la guerre froide", *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007, p. 44-45 et notes 8 et 9. Newhall décrit les projets pour cette exposition dans une lettre à Taft datée du 23 février 1938.

46. La dernière lettre ou copie de lettre de Taft à Newhall dans le dossier est datée du 7 mars 1938. Ensuite, il y a encore deux lettres de Newhall à Taft en mars et en mai 1938. Après cela, la correspondance ne comprend plus que cinq lettres de Newhall à Taft (entre janvier 1939 et mars 1943), et une de Nancy Newhall, qui assure l'intérim de Beaumont au MoMA en 1942. Dans l'ensemble de la correspondance, il semble qu'il manque plusieurs lettres de Taft à Newhall.

47. Concernant, par exemple, Alexander Gardner et la photographie de la construction des chemins de fer dans l'Ouest (Newhall à Taft, 11 novembre 1937), les daguerréotypes de la guerre du Mexique (Taft à Newhall, 30 novembre 1937), les documents de W. H. F. Talbot en possession de Robert Taft (Newhall à Taft, 2 décembre 1937 ; Taft à Newhall, 7 déc. 1937), etc.

48. Cf. F. BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft...", art. cit., p. 20-22.

49. M. BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", art. cit., p. 30.

50. Sous le nouveau titre *The History of Photography from 1839 to the Present Day* ; sur la réécriture, avec l'aide du scénariste d'Hollywood Ferdinand Reyher, cf. l'entretien avec Beaumont NEWHALL de mars 1975, *op. cit.*, p. 407-408 ; M. BRAUN, "Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone", art. cit., p. 26.
51. Cf. S. HACKETT, "Beaumont Newhall, le commissaire et la machine...", art. cit., p. 150-152.
52. C. Y. HAHN, "Exhibition as Archive...", art. cit., p. 146-147. Les mentions de l'exposition du MoMA trouvées sur les archives en ligne du NYT ont paru le 5 mars 1937, le 14 mars 1937, le 17 mars 1937, le 21 mars 1937, le 4 avril 1937 (sous la signature H.D. : « [...] l'art de la photographie est décidément sur le devant de la scène actuellement, avec assez d'expositions pour plaire à tous les goûts et occuper pendant un moment les adeptes de l'appareil photo ») ; 14 avril 1937, l'auteur faisant remarquer que le MoMA a ajouté à son exposition un groupe de daguerréotypes de 1847 sur la guerre du Mexique. Dans son livre, Robert Taft commente abondamment ces images de guerre récemment redécouvertes (R. TAFT, *PAS*, *op. cit.*, p. 223-224 et note de fin 246a).
53. NYT, 27 juin 1937, "Miscellaneous Brief Reviews of Recent Non-Fiction", article non signé intitulé "The Camera's Century".
54. Le 7 octobre 1937, le NYT consacre un article élogieux au salon annuel de l'appareil photo (US Camera Salon) sous le titre "Camera Show To Have 700 Prints". Un article sur "The New Books on Photography", par Edward Fitch HALL (NYT, 31 octobre 1937), consacré en grande partie aux ouvrages techniques ou populaires, ne mentionne pas le catalogue de Newhall.
55. Ralph THOMPSON, "Books of the Times : A Method of History, Pictures and Text, A Broad View", NYT, 11 oct. 1938. Cf. Francis Trevelyan MILLER (dir.), *The Photographic History of the Civil War*, 10 vol., New York, The Review of Reviews, 1911 ; et F. BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft...", art. cit., p. 5.
56. R. THOMPSON, "Books of the Times ; Walker Evans and Others Cartoons to Comic Strips from Harper's Weekly", NYT, 29 novembre 1938.
57. Cf. F. BRUNET, "L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft...", art. cit., p. 20-23.
58. S. T. WILLIAMSON, "Early American Photography ; Mr. Taft Writes a Social History of the Camera's First Fifty Years in this Country", NYT, 25 décembre 1938.
59. Le livre de Taft a droit à un certain nombre de recensions en dehors de celles du NYT, pas toutes favorables (cf. *The Saturday Review*, 17 décembre 1938, p. 6). PAS est même mentionné dans le numéro du magazine *Life* du 5 juin 1939, où le livre et ses illustrations semblent avoir été la principale source de l'article illustré intitulé "American Yesterdays, Nearly a Century of National History Has Been Recorded by the Camera" ; l'auteur estime que, depuis la guerre du Mexique de 1849, « en Amérique, la photographie en tant qu'art vient en seconde place après la photographie comme moyen d'enregistrer l'histoire » (auteur non identifié, *Life*, 5 juin 1939, p. 24, 29-40). Cf. aussi Robert Taft à Elmo Scott Watson, 14 octobre 1938, Robert Taft Collection, KHS, correspondance sur la photographie.
60. Jacob DESCHIN, "History Updated : Newhall Book Appears in a New Edition", NYT, 8 novembre 1964.
61. J. DESCHIN, "History Speaks Volumes", NYT, 27 juin 1965, section X, p. 24.
62. R. TAFT, *Artists and Illustrators of the Old West, 1850-1900*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.
63. B. NEWHALL, *The Daguerreotype in America*, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1961 ; réimpression Dover, 1976.
64. Jonathan GREEN, *American Photography : A Critical History 1945 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1984.



---

## RÉSUMÉS

Le présent article examine la coïncidence historique, les différences conceptuelles et le dialogue constitutif qui relie les deux récits du premier siècle de la photographie, récits publiés simultanément par les historiens américains Beaumont Newhall et Robert Taft. Si le catalogue de Newhall pour l'exposition du MoMA en 1937 et son *History of Photography* qui paraît ensuite ont longtemps été considérés comme les éléments fondateurs d'une interprétation esthétique de la photographie, l'ouvrage de Taft, *Photography and the American Scene*, de 1938, a peu retenu l'attention de la critique malgré sa prétention légitime à être une « histoire sociale » de la photographie américaine et de sa fonction en tant que support de la mémoire et de l'histoire nationales. Après une comparaison entre les deux textes, cet article éclaire la relation de travail – généralement passée inaperçue – qui s'est instaurée entre les deux historiens et analyse l'accueil initial réservé à leurs ouvrages respectifs.

This paper examines the historical coincidence, conceptual difference, and generative dialogue linking the two accounts of photography's first century, created simultaneously by the American historians Beaumont Newhall and Robert Taft. Whereas Newhall's catalogue to the 1937 MoMA exhibition and subsequent *History of Photography* have long been considered foundational documents for the aesthetic interpretation of photography, Taft's 1938 *Photography and the American Scene* has been given very little critical attention, in spite of its plausible claim to serve as a 'social history' of American photography and of its function as a medium of national memory and history. In addition to comparing the two texts, the paper sheds light on the generally unnoticed working relationship between the two historians and the initial reception of their work.

## AUTEURS

### FRANÇOIS BRUNET

François Brunet est historien des images et de la culture américaine. Enseignant à l'université Paris Diderot, il est également membre de l'Institut universitaire de France. Il a publié *La Naissance de l'idée de photographie* (nouvelle édition, Paris PUF, 2011), *Photography and Literature* (Londres, Reaktion Books, 2009) et l'anthologie *Agissements du rayon solaire* (Pau, Presses de l'université de Pau, 2009). Il a été co-commissaire de l'exposition "Images of the West" (musée d'Art américain de Giverny, 2007). Il est directeur de publication pour un ouvrage à venir sur l'histoire et la culture des images aux États-Unis (Paris, Hazan/université Paris Diderot, 2013). François Brunet is a historian of images and American culture ; he teaches at Université Paris Diderot and is a fellow of the Institut universitaire de France. He has published *La Naissance de l'idée de photographie* (new ed. PUF, 2011), *Photography and Literature* (Reaktion Books, 2009) and the anthology *Agissements du rayon solaire* (Presses de l'Université de Pau, 2009). He has curated the exhibition *Images of the West* (Musée d'art américain de Giverny, 2007). He is the chief editor of a forthcoming book on the history and culture of images in the United States (Hazan/University Paris Diderot, 2013).