

Introduction

L'homme du tournant du XX^e siècle, Alfred Stieglitz

Jay BOCHNER et Jean-Pierre MONTIER

Alfred Stieglitz est aujourd'hui insuffisamment connu en France. Ce n'est qu'en 2004, à l'occasion d'une grande exposition au Musée d'Orsay, « Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930) », que le public français a pu être initié à son apport dans les divers domaines de l'art moderne tel qu'il évolua aux États-Unis. Il fut pourtant la personnalité la plus marquante de la première époque moderniste à New York, que ce soit comme photographe, comme impresario ou même prophète de la peinture et de la littérature modernistes. Pour combler cette lacune du côté européen, un colloque de Cerisy-la-Salle réunissait en juin 2010 de grands spécialistes américains, français, canadiens et allemands, pour débattre de l'importance et du rayonnement d'un artiste, polémiste et directeur de galeries. Notre colloque, « Carrefour Alfred Stieglitz/ *The Sign of Stieglitz* », se proposait d'analyser les enjeux esthétiques du photographe, de réévaluer la portée de sa pratique; de ses polémiques et de son influence, de son mythe aussi; d'examiner les artistes de son entourage, des plus proches aux moins proches; et d'apporter des précisions utiles sur cette époque du modernisme naissant, dans la première ville vouée à la modernité. C'est donc ce Carrefour de Cerisy que nous présentons, à la croisée des diverses voies du modernisme américain et de la critique internationale.

AIMER LA PHOTO

■ Alfred Stieglitz naquit en 1864, un an avant la fin de la Guerre de Sécession entre le Nord et le Sud des États-Unis, et mourut en 1946, un an après la fin de la Deuxième guerre mondiale. C'est déjà dire sa longue présence sur la scène américaine quand le pays évoluait de sa réunification amère après le conflit fratricide (1861-1865), et l'expansion vers l'Ouest jusqu'au Pacifique. Il vécut la grande foulée inaugurale du capitalisme exploiteur de la fin du XIX^e siècle, les années folles et la décennie de la grande Dépression, jusqu'à la consolidation du nouveau pays comme première puissance économique du monde. La période de maturité du photographe correspond à celle du Victorianisme provincial de la fin du siècle qui sera culbuté par les forces inéluctables de la culture de masse, et l'arrivée déroutante et cassante de la peinture moderne dans l'Armory Show de 1913. Stieglitz est contemporain des premières manifestations de Dada, puisque Marcel

Duchamp, Francis Picabia, Man Ray et Arthur Cravan se trouvèrent tous à New York et en contact plus ou moins étroit avec le photographe. Quant à l'histoire de la photographie américaine, elle peut se résumer à l'évolution de Stieglitz lui-même, à partir de ses expérimentations dès 1886, en passant par le Pictorialisme pour arriver à la photographie dite *straight*, ou « directe », sans manipulations à effet pictural. Sans le pionnier Stieglitz, pas d'Edward Steichen ou de Paul Strand, ni à leur suite de Walker Evans ou d'Ansel Adams.

Le père d'Alfred Stieglitz avait immigré d'Allemagne avec ses frères après les révolutions de 1848. Bien établie aux États-Unis dès les années 1880, la famille Stieglitz appartenait à la communauté juive-allemande américaine, était devenue relativement prospère et se sentait américaine – Stieglitz père avait brièvement porté les armes pendant la Guerre de Sécession, du côté de l'armée nordiste. Toutefois, ils entretenaient des liens culturels profonds avec la culture allemande, et toute la famille partit pour un long séjour en Allemagne, réaffirmant ses liens intellectuels avec l'Europe. C'est pourquoi ils s'identifièrent peu à ces juifs, pauvres et immigrants qui pour nous symbolisent le New York de 1890-1910, ces rescapés des pogroms et des ghettos européens. Mais Alfred sera de la première génération américaine de cette famille: il naît à Hoboken, en face de Manhattan où s'amarraient à cette époque les transatlantiques. Il resta en Allemagne pour faire ses études universitaires en génie civil à l'Université de Berlin, de 1882 à 1890; et c'est là qu'il se découvrit une passion pour la photographie qu'il aborda avec le célèbre professeur de chimie photographique, Hermann Vogel. Il travailla très sérieusement le côté technique de la photo, surtout la chimie des plaques, l'optique et les procédés de la chambre noire, et entreprit de longues randonnées à pied en Italie, en Allemagne, en Suisse et en Hollande. Dès ses premières œuvres photographiques, il reçut des premiers prix d'exposition.

Mais c'est à son retour définitif à New York en 1890 qu'il se découvrit à la fois américain et photographe de la ville moderne, un sujet bien moins pittoresque que les campagnes et les villes anciennes d'Europe. En se tournant résolument vers la culture plutôt que le génie, il affrontait alors un grand enjeu esthétique: comment être un artisan du beau, quand on est contraint à l'enregistrement fidèle du réel par une machine? Par la suite, il ne cessa de répéter dans les catalogues de ses expositions cette formule qui résumait son identité d'artisan de la photo: « Je suis né Hoboken, je suis américain. La photographie est ma passion. La recherche de la vérité est mon obsession¹. »

Dès ses premières fonctions au sein des associations photographiques il milita pour le perfectionnement de la technique et la qualité de l'épreuve; pour le soin porté au point de vue pendant le réglage de la composition; pour les considérations de tonalité et d'expression. Il œuvra comme *editor*, dans les organes officiels, *American Amateur Photographer* et ensuite *Camera Notes*, pour élever la photographie américaine à un niveau international, mais il quitta ces clubs après maints conflits sur la nature de la photographie. La dénomination d'amateur change de sens, du moins pour Stieglitz. Avant lui, « amateur » voulait dire dilettante: le professionnel, homme sérieux, faisait des portraits flatteurs ou des cartes de visite en studio, prenait des clichés de gratte-ciel le long des avenues afin d'illustrer des

rapports de gestion d'entreprises. Le professionnel maîtrisait la reproduction et l'amateur aimait la photographie, s'amusait le dimanche. Mais Stieglitz et son entourage, voulaient créer autre chose encore, un art de la photographie qui échappe au commerce et au passe-temps. Commencèrent donc pour lui ses premières sécessions, ses défis, ses nombreuses ruptures, toujours par amour de la photographie pour elle-même, à la fois lieu d'un art, et médium nouveau capable d'expression malgré la mécanisation de ses moyens. Un médium justement moderne par son appartenance intrinsèque à la modernité.

En 1903 il fonda *Camera Work* pour montrer ce qu'il estimait être le meilleur de la photographie nouvelle. Ce périodique frappe même aujourd'hui par son sérieux, son luxe, et la superbe qualité de ses reproductions en héliogravures produites pour lui en Allemagne. Stieglitz promut d'abord une photographie dite pictorialiste, bien que là aussi, comme avec le terme amateur, le sens se soit dédoublé : il n'y avait rien de flou, d'artificiel, nulle manipulation obscurcissante, nulle figure rêveuse ou chevaleresque de style pré-raphaélite dans ses propres œuvres. Certes, certains de ses collaborateurs et collaboratrices ont pu se complaire dans ces effets pour imiter les styles de la peinture en vogue. Pour Stieglitz, être pictorialiste signifiait simplement faire de l'art plutôt que de l'enregistrement. Les images pouvaient être prises au sérieux en tant que création d'art. De toute façon, ce qui finit par unir les membres de son groupe ne fut pas le discours du Pictorialisme, mais celui de la Sécession. Il brisait avec les modes courants de rêveries imitatives, et la révolution moderniste pouvait s'amorcer.

Il faut noter d'ailleurs que son périodique ne s'appelait pas *Camera Art*, mais bien *Camera Work*, pour bien souligner le travail du photographe-ouvrier qui construisait non seulement des œuvres mais, en même temps, l'édifice du médium photographique. Stieglitz publia ces beaux cahiers de 1903 à 1917, après quoi il ne put plus obtenir ses magnifiques héliogravures d'Allemagne à cause de la guerre. Dans la même année 1917, il dut fermer sa première et plus célèbre galerie, les *Photo-Secession Galleries*, aussi appelées *The Little Galleries* à cause de la taille modeste des lieux. Elles sont mieux connues historiquement par leur adresse sur la 5^e Avenue, 291. Suite à la fermeture de 291, Stieglitz réussit tout de même quatre ans plus tard à reprendre son travail de directeur engagé, et il exercera cette fonction tout le restant de sa vie, dans les *Anderson Galleries* de 1921 à 1925, dans les *Intimate Galleries* de 1925 à 1929, enfin à *An American Place* de 1929 à 1946. Il succomba en se rendant à ce lieu modeste réservé à art américain.

Il fut donc dès 1903 un photographe célèbre, éditeur de périodique réputé, galeriste pour photographes et artistes d'avant-garde. Ceux qui sont devenus les plus importants dans l'histoire de la photographie passèrent à 291 : Alvin Langdon Coburn, Frank Eugene, Gertrude Käsebier, William B. Post, Edward Steichen, Clarence White, Paul Strand ; en 1906 une exposition française, avec Georges Besson, Robert Demachy, René Le Bègue, Céline Lagarde, Constant Puyo parmi d'autres ; ensuite les Britanniques David Octavius Hill, Craig Annan, Frederick Evans, puis une exposition de photographes allemands et autrichiens. Les mêmes se retrouvèrent peu de temps après dans *Camera Work*, dont chaque numéro était consacré à un seul photographe : le premier numéro pour Gertrude Käsebier, le

deuxième pour Edward Steichen, le troisième pour Clarence White, le cinquième pour Robert Demachy. Stieglitz lui-même ne se donna une place en portfolio que dans la douzième livraison, attendant la troisième année de la série pour se mettre en avant.

Mais dès 1907, Stieglitz s'engagea également dans un projet très différent, l'exposition de peintres. Il exposa en 1908 des dessins d'Auguste Rodin, puis des œuvres sur papier d'Henri Matisse. De mars 1909 à mars 1910, il n'accrocha que la seule exposition photographique d'Edward Steichen, alors que se succédèrent sur les murs de la petite galerie de jeunes peintres américains (Alfred Maurer, John Marin, Arthur Dove, Max Weber), des estampes japonaises et des œuvres d'Henri Matisse, de Paul Cézanne, d'Auguste Rodin, d'Édouard Manet, d'Auguste Renoir, de Henri de Toulouse-Lautrec et du Douanier Rousseau. Et puis, ce fut l'arrivée fracassante de Pablo Picasso, dans son premier *one man show* en Amérique, à 291 en mars-avril 1911. Une fois passée l'exposition Steichen en février 1910, il n'y eut presque aucune exposition de photographies à 291².

POURQUOI LA PEINTURE À 291 ?

■ Était-ce un détour sans pertinence pour la photographie ? Non, pas du tout, car c'était une peinture nouvelle créée sur des bases nouvelles qui envahissaient le carrefour des arts ; une peinture à double usage pour le projet à long terme de Stieglitz photographe. D'abord, et de manière différente selon chaque artiste, la peinture qui se faisait en France après les leçons de Paul Cézanne avait abandonné les idées reçues sur la représentation, la recherche de l'apparence. Elle délaissait le champ d'action mimétique au médium photographique. La peinture nouvelle était, selon le terme qui revenait dans les discussions de *Camera Work*, anti-photographique. Son corollaire fut que la photographie ne devait plus imiter les manipulations de la peinture traditionnelle pour accéder au statut d'un art. Elle pouvait œuvrer dans son propre champ technique, avec les moyens qui lui étaient propres. Une nouvelle intensité de la représentation, l'effet de réel, devenaient le fondement de la photographie, lui permettant d'évoluer dans les dernières années de 291 et de *Camera Work*, vers un art direct, appelé *straight photography*. Trêve alors des excès de sentimentalité du Pictorialisme ! Stieglitz & Compagnie prônaient une vision claire, libérée des manipulations qui pouvaient trahir ou cacher ce que l'objectif voyait ou devait révéler. En second lieu, avant qu'ils n'aillent à l'Armory Show en mars-avril 1913, la peinture et le dessin qu'on pouvait examiner à 291, en délaissant les anciens plaisirs de la représentation en tant que telle, ramenaient l'attention du spectateur vers une composition épurée où se jouaient les couleurs et les lignes pour elles-mêmes. La photographie profitait de cette nouvelle visée, de ce nouveau plaisir né de la matérialité de la présentation : tonalités sensuelles du papier et des émulsions de platine ou de carbone ; compositions plus sensibles au positionnement du point de vue, la contrainte technique devenant le garant de la modernité ; car il ne faut pas l'oublier, le mimétisme photographique n'était pas une illusion parfaite, le médium créait un monde sans couleur, le modelage d'une quasi-infinité de gradations du gris allant d'un gouffre noir profond à des blancs qui se fondaient dans la matière même des papiers choisis. Tandis que la

peinture de Pablo Picasso, de Francis Picabia, d'Arthur Dove déjouait leurs sujets solides et reconnaissables, afin de privilégier lignes et couleurs en toute liberté, la photographie semblait plonger si profondément dans le réel qu'elle faisait oublier son absence de lignes et de couleurs. La substantifique moelle de sa création était une reconstitution de la lumière en tonalités de gris.

Il y eut des périodes souvent longues où la photographie chez Stieglitz fut gardée en veilleuse, et les années de l'arrivée de l'art moderne européen à New York furent de celles-là. Les activités de la galerie *291* se détournèrent bruyamment de la photographie pour promouvoir l'avant-garde artistique parisienne. Pendant l'Armory Show, les journaux demandaient à Stieglitz l'explication des mouvements artistiques : l'avant-garde, le Futurisme, le Post-Impressionnisme, l'abstraction. Alfred Stieglitz devint leur prophète aux yeux du grand public, qu'il ait désiré ce rôle ou pas. Il lui disait alors, par le biais d'une presse alternativement ricanante ou scandalisée, « allez voir de vous-mêmes, n'ayez pas d'idées préconçues, n'écoutez pas les experts ou la presse, ayez le courage de réagir du fonds de vous-mêmes ». Il ne les invitait pas au salon, mais à des ateliers.

C'est toujours avec un esprit de sécession qu'il répondit au spectacle de cet Armory Show : il monta à *291*, en guise de boutade, une exposition de ses propres photographies. Il opposa ainsi ses noirs et blancs sobres et délicats à l'offensive colorée et multiforme qui confondait les New-Yorkais. Il enchaîna avec une exposition Francis Picabia, bien centrée sur l'abstraction. En même temps, il consacra un numéro spécial de *Camera Work* aux œuvres d'Henri Matisse et de Pablo Picasso, qu'il accompagna de textes que l'on dirait cubistes, écrits par Gertrude Stein. Le salon de Miss Stein, rue Fleurus à Paris, était déjà célèbre chez les Américains, une destination obligée pour les artistes et les écrivains, en exil ou partis pour un voyage initiatique. Stieglitz, qui avait déjà devancé l'exposition de l'Armory Show, tenait à maintenir son avance sur l'avant-garde. Il avait déjà montré, à deux reprises, des dessins d'enfants afin de tester, comme dans un laboratoire, l'imagination au travail sans préjugés formels. Et en 1914-1915, il exposa ensemble sculpture africaine et dessins de George Braque et de Pablo Picasso. En 1915 il apporta un soutien financier et artistique au périodique de Marius de Zayas, *291*, l'autorisant même à utiliser le surnom de sa galerie pour son titre. Dada était alors lancé aux États-Unis. Par la suite, Stieglitz contribua aux deux numéros du *Blindman*, publiés par Marcel Duchamp et ses amis new-yorkais ; pour *Blindman II* il photographia la célèbre *Fontaine*, déplaçant ainsi une œuvre industrielle par une autre photographique.

Avant même son dernier numéro, *Camera Work* perdit presque tous ses souscripteurs photographes entre 1915 et 1917. Stieglitz observa le succès des artistes français d'avant-garde, souvent un succès d'estime, et il renoua avec ces artistes américains qu'il avait déjà exposés, en particulier, les tout jeunes Georgia O'Keeffe, peintre, et Paul Strand, photographe. Comme si les propositions de l'art moderne international étaient bien acquises (pourquoi pas?), et qu'il existait déjà un art moderne américain. C'est dès lors qu'il consacra toute son énergie de promoteur et de prosélyte aux galeries qui succédèrent à *291*, en compagnie des peintres qui étaient déjà avec lui avant 1917, soit John Marin, Arthur Dove, Marsden Hartley, Charles Demuth, auxquels se rajouta Georgia O'Keeffe à partir de cette date.

L'unique photographe de ce groupe, Paul Strand, que Stieglitz avait découvert et encouragé, fut sans doute le premier à appliquer les leçons de l'abstraction à la photographie. C'est ce groupe qui forma le noyau de l'art moderniste américain et qui fut exposé dans les galeries dirigées par Stieglitz jusqu'à sa mort en 1946. Il y eu de rares ajouts extérieurs, et le plus souvent un prospectus annonçait la présence des six artistes connus "plus 1" : il restait à déterminer. Hormis Paul Strand et Stieglitz lui-même, on ne vit accrocher d'autres photographies que celles d'Ansel Adams en 1936 et d'Eliot Porter en 1939.

Cependant, cet abandon de la grande communauté des photographes n'entraîna en aucune façon l'abandon d'un discours critique sur la photographie, ni de son propre travail photographique. Au contraire, l'arrivée de Georgia O'Keeffe dans la vie personnelle de Stieglitz déclencha un grand renouveau, ses suites ou séries, les premières mises en œuvre de l'idée même de série photographique. Le « portrait » de Georgia O'Keeffe consiste en plus de trois cents images de son visage, de ses mains et bras, de son corps nu en détail ou en entier, s'échelonnant sur une période de vingt ans. Les photographies dessinent un portrait mobile, l'abécédaire et l'anatomie de la personne aimée dans le temps et l'espace. En même temps il aborde sa série des *Équivalents*, images de nuages sans amarre dans les cieux, des images abstraites, sensuelles, feutrées, disponibles à toutes les symboliques, ou à aucune. Les séries photographiques font aussi retour sur le sujet de la ville moderne, qu'il avait photographiée dès 1893, mais qui était devenue depuis une ville démesurément et brillamment moderne, vouée aux monopoles commerciaux. C'est en visant droit de sa propre fenêtre de gratte-ciel, que Stieglitz découpa la géométrie des nouveaux gratte-ciel, et privilégia la luminosité changeante de la journée puis de la nuit afin de les transformer, et d'espérer quelque peu maîtriser leur démesure.

Cette période d'entre deux guerres représenta donc une longue maturité plutôt qu'une fin de carrière. Stieglitz se replia sur son propre art, se lassant d'une longue défense de la photographie, même s'il continua à représenter les principes et l'idée même de la photographie comme art pour plusieurs générations de photographes. Il ne cessa jamais de défendre et d'exposer son petit groupe de peintres modernistes.

Dans les années trente il continua à se faire attaquer, mais pour de nouvelles raisons. L'art photographique et l'art moderne perdirent de leur importance pendant la Grande Dépression. On leur préférait des œuvres à sens documentaire ou à vocation sociale. Par exemple, Walker Evans exposa au nouveau Musée de l'Art Moderne à New York (MoMA) avec de superbes images du Sud appauvri, mais cette exposition reposait assurément sur un malentendu. Walker Evans se voulait artiste avant tout, et ses photographies furent lues comme un document révolutionnaire et social³. Quant à Stieglitz, il passait alors pour un grand idéaliste désuet, comme si l'on pouvait ignorer la force de sa lutte avec les gratte-ciel, pour ne citer que cette lutte-là. Il était devenu une relique. C'est ainsi que le photographe Weegee le trouva un soir, traînant dans la rue⁴. Il n'avait jamais osé approcher cet homme de légende, oublié, afin de lui montrer son travail. Le vieil homme l'emmena chez lui prendre une modeste collation.

Après 1938, Stieglitz estima qu'il n'avait plus la force physique de manœuvrer son vieil équipement, il cessa presque de photographier, mais les expositions

continuent à *An American Place*. Souvent il y dort, il y vit en ermite, malgré les visites d'un groupe restreint d'admirateurs. À croire le livre de Dorothy Norman, qui recueillit les conversations de Stieglitz pour son *Alfred Stieglitz, An American Seer*, il continua à s'intéresser à l'art moderne récent, aux institutions de l'art, à la musique moderne, aux arts populaires (vaudeville, courses de chevaux, sports) et bien sûr à la photographie qui avaient tous inspiré son action au fils des années. Il ne cessa de prêcher.

S'il ne dirigeait plus la circulation au carrefour des arts, il restait fidèle à sa voie.

En juin 1946 il décrocha une exposition de John Marin et écrivit qu'il appréciait beaucoup les murs blancs et dénudés de sa galerie. Quelques jours plus tard il mourait dans son appartement, en partance pour cette *American Place* où il venait de faire le vide, sa dernière parfaite Équivalence.

LA QUESTION DU MODERNE

■ Au fil de cet aperçu biographique et historique, retraçant à la fois la vie artistique de Stieglitz et l'histoire culturelle américaine, un terme est revenu avec insistance : *moderne*. Cet adjectif est clair et pertinent dès lors qu'il s'agit de désigner tout ce que symbolise la photographie par rapport aux arts qui l'ont précédée, ou bien New York et ses jeunes talents par rapport à Paris et ses artistes qui, tout novateurs qu'ils se présentaient, étaient néanmoins les héritiers d'une longue et sûre tradition. New York en tant que ville, la photographie en tant que technique et art confondus l'un avec l'autre, et Stieglitz comme artiste et médiateur de toutes ces mutations sont incontestablement « modernes ». S'il s'agit de tracer un fil directeur, une continuité, entre tout ce qui germa au XIX^e siècle sur le Vieux Continent et ce qu'il allait advenir de ces nouvelles valeurs appelées « modernes », alors il est tout aussi clair que se joua, au tournant du siècle, une sorte de passage de relais ou de flambeau d'un côté de l'Atlantique à l'autre, et que Stieglitz fut l'un de ces photophores grâce auxquels certains rêves inaboutis ou seulement esquissés en Europe allaient pouvoir s'épanouir en Amérique, avant même que l'Europe elle-même ne se sabordât avec les deux guerres mondiales. Cette forme de téléologie historique communément partagée est d'ailleurs validée aussi bien par l'imaginaire des Européens eux-mêmes – qui depuis longtemps projetaient leurs espoirs en direction du Nouveau Continent (Laboulaye eut l'idée de faire réaliser une Statue de la Liberté en pleine Guerre de Sécession, l'année même de la naissance de Stieglitz) – que par les analyses des géopoliticiens d'aujourd'hui qui voient sur le long terme une migration progressive du leadership culturel d'est en ouest de la planète, et qui désormais prédisent qu'après avoir quitté l'Europe pour l'est des États-Unis, puis cette côte pour celle de la Californie, le curseur du « moderne » atteindra bientôt la mer de Chine...

Autant qu'un « carrefour », Stieglitz aurait ainsi représenté un moment, incarné une étape de la transhumance planétaire du « moderne », avant que de futures figures de passeur ou de go-between ne marquent de nouvelles stations sur cette route, ou plutôt ce tunnel, invisible mais apparemment tout tracé sous nos pieds, sans doute par la célèbre taupe hégélienne de l'Histoire...

Initialement claire et distincte, l'idée du « moderne » employée de façon récurrente à propos de Stieglitz s'obscurcit donc, s'épaissit peu à peu, étant à la fois un sentiment, un étendard esthétique, un fait de culture, une thèse sur l'histoire et un phénomène de civilisation. Symétriquement, la métaphore du « carrefour », dans la mesure où elle incite inconsciemment à penser des mutations historiques et des apports culturels sous les auspices d'autres images – celles du chemin, de l'itinéraire, du circuit... – n'est pas non plus sans présenter des inconvénients qui pourraient devenir des « obstacles épistémologiques », pour reprendre l'expression de Bachelard, si cette logique imaginaire n'était explicitée et assumée. Le portail des métaphores non maîtrisées donne sur le royaume des malentendus. Fallait-il pour autant renoncer à employer l'adjectif *moderne* et les idées de *Sign/Carrefour* à propos de ce que furent l'œuvre et le rôle d'Alfred Stieglitz? Les organisateurs de ce colloque ont pensé que non – tant dans les sciences dites exactes que dans les sciences humaines, la métaphore est un péril nécessaire –, à la condition que les termes *moderne* et *Sign/Carrefour* soient proposés, à tous les contributeurs qu'ils avaient invités, non pas comme un cadre rigide et définitif mais bien une incitation à les nuancer, les contester, les remettre sur l'établi du savoir.

Certes, nous escomptions que le temps du colloque lui-même devînt ce vrai carrefour entre des traditions intellectuelles, des logiques institutionnelles, des démarches disciplinaires ancrées dans les pays respectifs des participants. Et Cerisy-la-Salle était, dans notre esprit, tout destiné à offrir cet espace d'échanges, de convivialité et de dialogues véritables qu'il est désormais si rare de trouver dans les manifestations regroupant des universitaires habitués à faire de brèves apparitions dans des colloques qui ont souvent perdu le sens de leur étymologie pour ne présenter que des communications monologuées en rafales. Hollywood ne s'est-il pas inventé du fait que tous ses acteurs, réalisateurs, éclairagistes, etc., dînaient, si l'on en croit Godard, à la même table? Les repas pris en commun, les pauses dans le parc, les soirées animées par la cohorte des étudiants de la Fondation Terra, les excursions en bord de mer ont prolongé et ressourcé l'ardeur des séances de travail! Plus sérieusement, la traduction simultanée, assurée par Niall Bond et Isabelle Dujet, grâce au soutien du Ministère de la Culture que nous tenons à remercier vivement, fut l'outil indispensable tant à l'écoute mutuelle qu'à la régulation des ambivalences ou des équivoques conceptuelles.

Car elles ne manquaient pas, puisque d'emblée nous les avons affichées dans le double intitulé *Sign/Carrefour* qui avait pour fonction d'interpeller la pertinence des modèles théoriques utilisés *a priori*. Si nous usions de la métaphore conductrice du « carrefour », était-ce à Stieglitz lui-même qu'il convenait d'attribuer cette fonction plutôt qu'à ses entreprises de nature institutionnelle (revues, expositions, publications, etc.)? A-t-on affaire, avec celui que Duchamp surnomma dans une lettre « Socrate », à une figure de maître, de sage, autant que de passeur? Sa personnalité, les évolutions qu'il a connues, ses contradictions aussi sont-elles le prisme qui, à lui seul, refléterait les mutations qui affectèrent aussi bien l'histoire de la photographie que celle de l'art dit moderne? En quoi l'idée d'un carrefour permet-elle de tenir compte de la prégnance d'un personnage tel que Stieglitz, de son influence sur son entourage, de son aptitude à agréger des cercles successifs d'artistes, sans que

nous tombions dans l'hagiographie ni le psychologisme? Comment s'est opéré le montage complexe entre toutes ces composantes: mouvements intellectuels, ambitions esthétiques, implications politiques, concurrence entre « establishments », alchimie personnelle? Comment faire la part aussi juste et exacte que possible entre le facteur individuel, évident, et le facteur institutionnel, si essentiel lui aussi, sachant que Stieglitz était à la fois proche d'idéologies anarchisantes (de combien de Sociétés n'a-t-il pas démissionné?) tout en s'imposant en infatigable inventeur et promoteur d'événements, de lieux ou de publications ayant une vocation fondatrice et institutionnelle? Faire dialoguer, autour de telles questions, des universitaires eux-mêmes issus de traditions culturelles telles que le colbertisme français et le libéralisme américain, c'était là sans doute une gageure, mais aussi un défi gros d'enjeux et plein d'intérêt.

Quant au réseau métaphorique suggéré par le mot « *sign* », il oriente davantage en direction de la signature, du symbole, mais aussi du panneau, du flambeau, du fanion voire de la bannière ou du drapeau. Autant d'idées qui ne sont pas sans pertinence, sachant que Stieglitz eut incontestablement un côté militant, y compris au sens politique du terme, mais qui ne sont pas non plus sans présenter des risques, tant la signification de l'engagement politique, ainsi que l'articulation entre l'artiste, l'écrivain et l'intellectuel, varient considérablement au sein des traditions culturelles françaises et américaines. En outre, accentuer ce côté « porte-drapeau » de Stieglitz, n'était-ce pas dériver inconsciemment vers la notion d'avant-garde et tout ce qu'elle comporta de connotations plus que militantes, presque militaires, dès avant l'époque de la Première guerre mondiale et plus encore après la révolution bolchevique? N'était-ce pas surtout tomber dans la confusion entre modernité et modernisme, deux mots qui sont à la fois de faux synonymes et de faux amis?

Faux amis – au sens proprement linguistique, comme le mot « *cave* » (qui signifie grotte et non pas cave en français) – car si pour les Français le modernisme suggère essentiellement une lignée d'artistes plastiques postérieurs au cubisme, la tradition anglo-américaine quant à elle conçoit le *modernism* (employé éventuellement au pluriel) comme un véritable mouvement, surtout littéraire, incarné par des auteurs nés autour des années 1890. La raison de cette discordance majeure entre les chronologies et, en réalité, entre les conceptions mêmes des histoires littéraire et artistique respectives tient sans doute à l'importance qu'eut objectivement le mouvement surréaliste dans la culture française, tandis que les traditions anglaises et américaines se structurèrent tout autrement. Le modernisme est pour les Français un avant-gardisme dont les productions furent essentiellement du domaine plastique même s'il fut théorisé en littérature, tandis que pour les Anglo-Saxons il évoque un mouvement pratiquement aussi cohérent que le romantisme littéraire, dont les productions surréalistes et plastiques ne représentèrent qu'un sous-ensemble, voire un appendice⁵. Ce véritable chiasme illustre à lui seul la difficulté de concevoir sous les auspices du même *sign* ou du même *carrefour* les relations entre peintres, écrivains et photographes dans nos différentes cultures et histoires.

Faux synonymes aussi: la dérivation étymologique de l'un à l'autre masque le fait pourtant essentiel que modernité et modernisme sont pratiquement des antonymes, peut-être davantage dans la culture française qu'américaine toutefois. Le moder-

nisme, avec le volontarisme que le suffixe signale, se pense comme une véritable « religion du futur », pour reprendre l'expression d'Antoine Compagnon⁶. Point d'équivoque : il s'agit de balayer l'ancien, de promouvoir en soi l'innovation comme valeur intrinsèque et exclusive, de faire table rase de tout ce qui compta quitte à se lancer, indéfiniment, « Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ». Cet alexandrin de Baudelaire, qui a pu servir de bannière au modernisme, est néanmoins profondément ambigu. Pris au pied de la lettre, c'est un slogan. Or, il est ironique : le fait que ce soit le dernier vers de *Le Voyage*, poème dédié comme par hasard à un photographe, Maxime Du Camp, devrait pourtant alerter, lorsqu'on sait par ailleurs comment Baudelaire fulmina contre le culte obscène du daguerréotype, et posa que « la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive⁷ ». En fait, si Baudelaire est le promoteur du sens qu'a pris aujourd'hui le mot moderne, il est tout sauf un moderniste. Il est même le premier sans doute à pressentir l'aporie du modernisme, trente ans au moins avant que ce dernier ne s'esquisse, en dénonçant à l'avance le pernicieux « glissement d'une négation de la tradition vers une tradition de la négation⁸ » qui allait justement définir le clivage entre son sentiment du moderne et le modernisme issu des avant-gardes. Pour personnifier le « peintre de la vie moderne », plutôt que de choisir Courbet ou Manet (disant de l'un qu'il est trop réaliste, c'est-à-dire vulgaire, et écrivant à l'autre qu'il est le premier dans la décrépitude de son art), Baudelaire promeut Constantin Guys, ses dessins des rues animées de Constantinople, ses croquis rapportés de la guerre de Crimée, parfois pris sur le vif lors de charges de cavalerie. Baudelaire se fait du beau moderne une conception synthétique, réunissant l'éternel et l'éphémère, et il prend pour l'incarner un modeste dessinateur de presse (Guys travaillait pour l'*Illustrated London News*) plutôt que des peintres impliqués peu ou prou dans une idéologie progressiste⁹. Le moderne est pour lui l'ultime et précaire rempart concevable pour endiguer la décadence du sentiment artistique et du sens du beau. Tout l'intérêt que conserve Baudelaire à nos yeux pour penser aujourd'hui cette Modernité qui s'étend jusqu'à nous est qu'il la posa d'emblée comme une notion parfaitement paradoxale, contradictoire, davantage pessimiste qu'optimiste, bien plus ironique qu'apologétique, d'inspiration plus mélancolique que conquérante, une notion critique et surtout pas dogmatique.

Outre la photographie, son autre bête noire est logiquement l'Amérique, où triomphent l'affadissement du goût, la canaille et l'utilitarisme. S'il y trouve un *alter ego*, Edgar Poe, il l'imagine en dandy persécuté dans un monde incapable de le comprendre. Baudelaire, en ce milieu du XIX^e siècle, projette en Poe sa propre conception dualiste de la modernité : on ne saurait être moderne sans être aussi antimoderne. Tout cela dans un contexte qui n'a rien à voir avec celui dans lequel Marcel Duchamp – un voyage que Baudelaire n'eût jamais entrepris ! – se trouve en effet à New York dans les années 1910. Mais Duchamp, lui, est un moderniste, et l'un de ceux qui vont reprogrammer l'avant-garde apparue avec les artistes politisés à l'époque de la Commune de Paris : « On confond, écrit Compagnon, trop souvent modernité et avant-garde. L'avant-garde n'est pas seulement une modernité plus radicale et dogmatique. [...] Si la modernité s'identifie à une passion du présent, l'avant-garde suppose une conscience historique du futur et la volonté d'être en

avance sur son temps¹⁰. » Plus encore, Duchamp est celui qui va faire passer d'une conception de l'avant-garde progressiste et socialement impliquée (tout ce que déjà détestait Baudelaire) à un « nominalisme pictural, c'est-à-dire la substitution du linguistique au plastique dans l'art, ou du discours sur l'art à l'objet d'art¹¹ », balayant au passage évidemment les notions de beau ou de goût que Baudelaire au contraire avait tant à cœur de préserver. En cela, Duchamp est un contemporain des avant-gardes propres au XX^e siècle (futurisme, dadaïsme) mais qui ouvre déjà sur le postmoderne, sa déstabilisation des légitimités et des normes, la conviction que l'histoire donne sur un vide plutôt qu'une fin.

Est-ce trop anticiper que d'aborder la dilution du modernisme dans le postmoderne? Et pourtant: si l'on accepte d'envisager non pas seulement la période de productivité d'Alfred Stieglitz mais une durée plus large, allant de Baudelaire à Andy Warhol, du post-romantisme au pop art, quand la contestation de l'art et la subversion par l'art en viennent à exploiter sa propre récupération par le marché – pour le dire autrement: une durée allant de l'invention de la modernité à l'affirmation du postmoderne –, alors force est de constater que c'est bien au cœur de ce vaste mouvement que se trouve Stieglitz. Qu'importe, dès lors, qu'on se le figure en carrefour plutôt qu'en signe, en intersection plutôt qu'en étendard. Quitte à élargir la chronologie pour mieux embrasser la complexité réelle de la figure de Stieglitz, l'essentiel est de prendre en compte aussi bien ce qui converge vers lui que ce qui émane de lui. Il y a chez lui une mélancolie qui le rapproche incontestablement d'un moderne façon Baudelaire. De même qu'un respect du travail (*Camera Work*, en effet!), une valorisation de la facture, du soin apporté à l'ouvrage, du savoir-faire: autant d'aspects qui à l'évidence le placent à l'opposé de la logique moderniste de la domination de la critique sur l'artiste et du marché sur l'objet. De même encore qu'en se revendiquant « Américain » et en faisant migrer la photographie de la France et de la Grande-Bretagne où elle avait été inventée vers les rives de l'Hudson et la capitale de la modernité en laquelle il avait foi (bien peu baudelairien en cela, au passage) il initiait une tradition plutôt qu'il ne faisait fi de tout héritage (fort peu avant-gardiste en cela aussi). Il n'en fut pas moins celui qui se fit l'infatigable promoteur de figures ou d'œuvres majeures qui n'allaient pas nécessairement dans le sens d'une histoire politique et artistique dont il se faisait une représentation à la fois ferme et exempte de dogmatisme. La photographie qu'il prit de l'urinoir de Marcel Duchamp est à cet égard un témoignage fascinant d'ambivalence. Sans doute comprend-il parfaitement ce que l'objet qui lui avait été confié avait d'un pied de nez, d'un énorme pavé dans la mare, mais tel qu'il le plaça sur un socle et le prit de profil sur fond d'une toile de Marsden Hartley, il le réintégra à la propre conception de l'art et du travail humain de sorte qu'on peut y voir aussi un éloge véritable des formes et des matières industrielles... Retour à l'envoyeur? Mais un carrefour n'est-il pas, doublement, *turning point* et *junction*, un lieu où l'on parvient aussi bien qu'un point d'où l'on repart? Ce qui est parti de Stieglitz lorsqu'il a soutenu Duchamp, tout en abhorrant le mercantilisme – que les positions ou les actes de ce dernier comportaient en réalité aussi –, est arrivé jusqu'à nous, loin et longtemps après l'époque déjà reculée que ce colloque évoque. C'est pourquoi le lecteur ne devra s'étonner ni que la peinture et la littérature

soient au moins aussi présentes que la photographie, ni que quelques-unes des contributions ne soient pas exclusivement consacrées à Alfred Stieglitz, à propos duquel, outre le catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay mentionné plus haut, il pourra aisément consulter notamment les ouvrages de Sarah E. Greenough, ou le passionnant *An American Lens* de Jay Bochner¹².

Au fil des cinq chapitres qui organisent le présent livre, c'est la constellation des questions qui se posent à présent autour de Stieglitz et de son héritage intellectuel et artistique qui sera déployée, dans un souci de renouvellement des perspectives déjà posées. Car, nous en avons la conviction, un siècle après qu'Alfred Stieglitz a incarné ce moment fort de notre histoire commune d'Européens et d'Américains, en ouvrant largement désormais la chronologie, il existe des raisons tout aussi fortes de se pencher ensemble sur son legs et notre présent.

Cette conviction, les organisateurs du colloque « Carrefour/The Sign of Alfred Stieglitz » l'avaient avant que de l'organiser. Ils la partagent davantage encore après qu'il a eu lieu. Aussi, les remerciements rituels par lesquels se termine une préface n'auront-ils rien d'un passage obligé, tant les soutiens enthousiastes que nous avons obtenus ont rivalisé avec l'aimable disponibilité de nos hôtes et la ferveur des participants. C'est donc avec autant de plaisir que de gratitude que nous remercions le Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, en particulier sa directrice Édith Heurgon, et Philippe Kister ainsi que tout le personnel qui s'y dévoue avec une infinie disponibilité. Nous remercions l'Institut des Amériques qui a accordé son label scientifique et son soutien à la publication du colloque. Nous remercions Xavier North, Délégué général à la langue française et aux langues de France. Nous remercions enfin Katherine Bourguignon, dont on ne sait s'il faut louer sa compétence et son efficacité davantage que ses qualités humaines, et à travers elle la Terra Foundation for American Art Europe, laquelle a pris une part financière essentielle au montage du colloque, mais qui a aussi permis à une dizaine de ses doctorants, au merveilleux dynamisme, d'y participer, donnant ainsi toute sa consistance à notre vœu initial que Stieglitz soit, pour une nouvelle génération, non plus à New York mais à Cerisy, de nouveau un point de rencontre et un symbole.

Notes

1. « I was born in Hoboken. I am an American. Photography is my passion. The search for Truth my obsession. » Préface au catalogue d'une exposition au Anderson Galleries, 1921. Souvent répété, par exemple dans Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz, An American Seer* (Random House, 1971), p. 142.
2. Pour être précis, furent exposés le Baron Adolf Gayne de Meyer en décembre 1911 ; Stieglitz lui-même en février 1913 afin de s'imposer face à l'Armory Show ; et le brillant jeune moderniste Paul Strand en avril 1916.
3. À ce propos, voir Jay BOCHNER, « The Sign of Stieglitz, the Art of Evans », *History of Photography*, vol. 32, n. 1 (printemps, 2008), p. 42-50.
4. De son vrai nom Arthur Fellig. On l'appelait Weegee – d'après le jeu de *oui-ja* – pour le talent qu'il avait d'arriver sur la scène d'un crime avant même la police.
5. *Modernism*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, Collection « Pelican Books, Pelican Guides to European Literature », Harmondsworth (Middlesex, Angleterre), 1976.

6. Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 47.
7. Charles BAUDELAIRE, « Le public moderne et la photographie », Salon de 1859, in *Curiosités esthétiques*, Paris, Bordas, classiques Garnier, 1990.
8. Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 55.
9. Jean-Pierre MONTIER, « Constantin Guys selon Baudelaire : reportage et modernité », *Littérature et Reportage*, M. Boucharenc et J. Deluche (dir.), Limoges, PULIM, 2000, p. 187-203.
10. Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 48.
11. *Idem*, p. 129.
12. Sarah E. GREENOUGH, *Alfred Stieglitz: The Key Set, The Alfred Stieglitz Collection of Photograph*, vol. 1 & 2, Washington, Abrams, 2002. Jay BOCHNER, *An American Lens*, Cambridge, MIT Press, 2005.