Transatlantica
Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2015
The Poetics and Politics of Antiquity in the Long Nineteenth-Century / Exploiting Exploitation Cinema

"Paul Strand: Photography and Film for the 20th Century"

Victoria and Albert Museum (Londres), 19 mars-3 juillet 2016

Didier Aubert

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/transatlantica/7982
DOI : 10.4000/transatlantica.7982
ISSN : 1765-2766

Éditeur
Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique
Didier Aubert, « "Paul Strand: Photography and Film for the 20th Century" », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 15 juillet 2016, consulté le 02 février 2023. URL : http://journals.openedition.org/transatlantica/7982 ; DOI : https://doi.org/10.4000/transatlantica.7982

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

"Paul Strand: Photography and Film for the 20th Century"

Victoria and Albert Museum (Londres), 19 mars-3 juillet 2016

Didier Aubert

1 La rétrospective Paul Strand organisée par le Philadelphia Museum of Art en octobre 2014, avant de passer par la Suisse (Fotomuseum Winterthur) et Madrid (Fondation Mapfre), vient de se conclure à Londres, au Victoria and Albert Museum. On regrettera de ne pas l'avoir vue en France, où l'on sait que le photographe, chassé par le maccarthysme, termina sa carrière. Pour l'institution londonienne, le choix d'accueillir cette exposition se justifiait dans une large mesure par l'existence dans ses collections d'une série d'images tirées du travail de Strand aux Nouvelles-Hébrides, prises en 1954 et publiées en 1962 sous le titre *Tir a'Mhurain*. L'institution ayant acquis récemment une sélection de ces tirages, on comprend aisément sa volonté de mettre en valeur le seul projet mené par Strand en Grande-Bretagne, et qui n'est pas, loin s'en faut, le mieux connu. L'un des intérêts évidents de cette belle rétrospective était en effet de déplacer quelque peu les repères conventionnels généralement associés à la carrière de Strand, en faisant la part belle à son travail dans les années 50-60, loin des Amériques.

FIG. 1.



Première salle de l'exposition : « A Modernist Vision »

© VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON

2 Les deux premières salles, relativement modestes (la première intitulée « A Modern Vision » et la seconde consacrée à la projection d'un extrait de *Manhatta*), accueillaient le visiteur en terrain connu, avec des images aussi classiques que *Wall Street* (1915) ou *Blind Beggar* (1916) : d'un côté, l'héritier de Stieglitz (*The City of Ambition*, 1910), magnifiant la modernité de New York sur des tirages de platine ou dans les pages de *Camera Work*, de l'autre des portraits annonçant les clichés dérobés par Walker Evans dans le métro new yorkais (*Subway Portraits*, 1941). Quelques salles plus loin, l'indispensable section sur le Strand « mexicain » des années 1932-34 n'offrait rien de révolutionnaire par rapport à l'exposition présentée à la Fondation Henri-Cartier Bresson, il y a cinq ans. Entre ces deux étapes, en revanche, une petite salle intitulée « *Intimate Portraits* » jouait un rôle de pivot esthétique et biographique, proposant une clef à la fois inattendue et osée à l'œuvre de Strand : des clichés modernistes explorant les mécanismes d'une caméra Akeley (celle du photographe se trouvait exposée dans la même salle) y côtoyaient trois portraits d'inspiration « stieglizienne » de sa première épouse, Rebecca Salsbury. Commentant ceux-ci, l'exposition indiquait laconiquement que cette série fut la dernière que Strand consacra à ses relations intimes. Constatation clinique, et pourtant éclairante : sur le mur d'en face, le visage du mentor servait à évoquer l'éloignement personnel et professionnel des deux hommes. C'est un Strand moderniste, plus fasciné par les machines que par les hommes, qui se dessinait en creux avant de se lancer dans les salles les plus vastes et les plus copieuses, menant le visiteur du Canada à Orgeval en passant par le Mexique et l'Afrique. L'intime évacué, sans doute à juste titre, le travail du photographe redessinait la carte du monde atlantique du milieu du XX^{e} siècle : un panorama aussi passionnant que problématique.

3 Deux-tiers de l'exposition, environ, mettaient donc l'accent sur les voyages et les images ayant donné naissance à *Time in New England* (1950), *La France de profil* (1952), *Tir'a'Mhurain* (1954, publié en 1968), *Un Paese* (1955), *Ghana : An African Portrait* (1963-1964, publié en 1976), et *Living Egypt* (1969). Dans le dossier de presse (http://

www.vam.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0009/260289/Paul-Strand-Press-Release-FINAL.pdf), Martin Barnes, commissaire de l'exposition pour le V&A Museum, soulignait ce déplacement chronologique et géographique délibéré:

> the exhibition will not only explore the life and career of Strand, but also challenge the popular perception of Strand as primarily a photographer of American places and people of the early 20th century.

4 Le contexte géopolitique des années 50-60 formait dès lors un arrière-plan explicite et pourtant mal assumé par l'exposition[1]. Certes, sur certaines notices explicatives, et notamment en vis-à-vis des photographies mexicaines ou de la projection d'un extrait de *Native Land*, les sympathies marxistes de Strand étaient évoquées en quelques mots. Rien, pourtant, ne rappelait les démêlés bien connus de la *Photo League* et de son président d'alors, Paul Strand, avec l'*Attorney General* Tom C. Clark. Aucune citation du *Photo Notes* de janvier 1948, où il se déclarait atterré de voir le nom du groupe associé à celui du Parti communiste et du Ku Klux Klan dans la catégorie des organisations « totalitaires, fascistes, communistes ou subversives » (http://newdeal.feri.org/pn/pn148.htm). Aucune mention non plus, si l'on voulait s'en tenir à « l'œuvre » plus qu'au contexte, des lettres de Sacco et Vanzetti sélectionnées par le photographe et Beaumont Newhall pour fabriquer le tissu narratif et visuel de *Time in New England* : en examinant ces tirages magnifiques, on note pourtant qu'aussi bien le *Town Hall, New Hampshire* (1946) que l'église de *Church, Vermont* (1944) sont légèrement bancals. C'était l'Amérique qui tremblait alors sur ses bases, ce que l'exposition évacuait un peu rapidement en décrivant un photographe « de plus en plus inquiet » (« *increasingly concerned* ») devant la montée du maccarthysme, et choisissant de quitter les États-Unis en 1950.

FIG. 2.



Avant dernière salle de l'exposition (dans la section « Portraits of Place ») : photographies du Ghana et sélection d'ouvrages publiés par Strand entre les années 50 et les années 70

© VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDON

*
**

5 Les pérégrinations de l'exilé ne donnaient guère plus de place aux enjeux de la Guerre Froide, au risque de faire passer ses voyages en Ecosse ou au Ghana comme le prétexte à la publication de très beaux *coffee-table books*. L'arrière-plan politique n'était pas entièrement passé sous silence, mais il n'était mentionné – rapidement – que sous l'angle des échecs apparemment prévisibles rencontrés par les expériences socialistes dans les pays concernés. En Roumanie, Strand aurait été découragé par les tentatives du pouvoir communiste de lui imposer ses sujets. Au Ghana, il arrive au moment où un référendum est organisé pour légitimer le régime dictatorial de Kwame Nkumah : on découvrait pourtant, à travers la sélection des images présentées, l'intérêt marqué de Strand pour le processus politique. Ici un portrait du président ghanéen, là des photos de rassemblements politiques ou des clichés redoublant la dimension visuelle de la culture politique ghanéenne (affiches, emblèmes, pancartes...). Le format des images, plus petit que pour la plupart des autres séries, suggérait même la tentation du reportage. Cette piste n'était pas vraiment explorée, et l'on sait que Strand ne s'imaginait guère journaliste. En revanche, une carte annotée de la côte ghanéenne et un carnet de croquis ouvraient brièvement une fenêtre passionnante sur le travail de Strand, avec des dessins reprenant presque trait pour trait les images photographiques réalisées.

6 La sélection des clichés pris en Ecosse en 1954 constituait à la fois un apport assez remarquable de cette rétrospective et un exemple de plus du voile trop pudique jeté sur des enjeux politiques pourtant déterminants. L'accrochage prenait le parti d'associer plutôt les photographies à des enregistrements sonores (un court entretien avec l'une des personnes photographiées par Strand, et la voix d'une autre, interprétant des chansons populaires d'Uist du Sud). Pourtant, le travail de recherche sur le sujet existe, et il est probant. Dans un article intitulé « Paul Strand and the Atlanticist Cold War », par exemple, Fraser McDonald détaille l'ensemble des facteurs qui font de ces vues « folkloristes », inspirées d'une émission de la BBC et du travail d'Alan Lomax sur les chants populaires de la région, un travail profondément politique.

7 Rappelons quelques éléments parmi les plus saillants : d'abord et avant tout, McDonald rappelle l'intérêt marqué des intellectuels de gauche de l'après-guerre, des deux côtés de l'Atlantique, pour le folklore, avec pour l'Ecosse la création du People's Festival (1951-1954) : *« Strand's arrival in Scotland in 1954 [...] coincided with a Folk Revival that was, in no small part, a political as well as a cultural movement, and one nurtured within the orbit of the Communist Party. »* (McDonald, 367) En outre, le journaliste et écrivain Basil Davidson, co-auteur de *Tir'a'Mhurain*, était une figure marquée à gauche, soupçonnée de sympathies communistes à l'issue de la guerre, et un temps interdit d'entrée aux *États*-Unis autant que dans les colonies britanniques en Afrique (McDonald, 362-3). Enfin, les efforts de la *School of Scottish Studies* fondée dans les années 50 doivent se comprendre aussi dans le contexte pressant de l'installation, aux Nouvelles-Hébrides, d'un site de lancement de missiles nucléaires destinés à la protection de la Grande-Bretagne et de l'Europe de l'Ouest dans le cadre de l'OTAN. Au moment de la visite de Strand, en 1954, le projet était déjà en cours de discussion : il est mentionné dans le texte de Davidson (*« that grim and dubious project »*) et dans les échanges épistolaires entre les deux auteurs cités par McDonald (McDonald, 370).

8 On se permet ici de rappeler l'article de McDonald à titre d'exemple, non pour circonscrire le travail de Strand à ses réseaux et à ses résonnances idéologiques, mais seulement pour s'étonner que le thème ait été si peu traité dans une telle rétrospective. C'est bien dans le contexte d'une politique atlantiste qu'il juge agressive que Strand s'attarde sur les paysages des Nouvelles-Hébrides et les visages creusés de ses habitants – gens du bout du monde soudain rattrapés par les enjeux géostratégiques planétaires. Que restera-t-il bientôt de ce peuple et de cette culture ? Quelle voix dans le concert futur des nations ? Le folklore ici n'a rien de folklorique. De même, l'abstraction du politique auréolant les extraits de film (*Redes,* 1936, et *Native Land, 1942*) les plongeait, dans la présentation du V&A, dans un flou idéologique difficile à appréhender pour un spectateur moins averti.

9 Pour citer de nouveau le commissaire Martin Barnes :

> we have taken a chronological and geographical rather than thematic approach, so that visitors can see the development of Strand's photography over time. In his photographs, political statements are inferred through subtle nuances, rather than illustrated explicitly[2].

On retrouve ici des échos de la différence établie par Alan Trachtenberg, à propos de Strand, entre « *politics of affiliation* » et « *politics of aesthetics* » (Trachtenberg, 4)[3] : d'un côté, l'impasse d'une approche qui tenterait d'expliquer l'œuvre par l'engagement militant ; de l'autre, une posture et un discours politique propres à l'esthétique moderniste, et seul objet légitime de la réflexion. Tout en affirmant qu'il tenait à ce que les opinions politiques de Strand soient mises en évidence par l'exposition originale (celle de Philadelphie), le commissaire américain Peter Barberie insistait que son art ne l'était pas :

> Strand was very politically engaged from the 1930s onward. It was clear to him that his political views were distinct from his art. That goes back to what I said earlier: he realized he wasn't really cut out to be a political artist in the way that John Heartfield was or someone like that. He didn't want his photographs to be seen as illustrations of his political ideas. A lot of people have a hard time with that, even in reviews of this exhibition [...] Strand may or may not have been a clear political thinker. When he's making his art, he's making it as a reader of literature and poetry[4].

L'argument est parfaitement recevable, mais l'exposition telle qu'elle était reprise au V&A semblait plutôt guidée par les « subtiles nuances » évoquées par Martin Barnes que par une mise en perspective de l'articulation problématique entre modernisme et politique. En outre, comme le démontre l'analyse proposée par Fraser McDonald, il aurait été possible de rendre mieux compte des enjeux historiques sans pour autant ramener chaque image au déterminisme réducteur d'un engagement idéologique ou partisan.

10 À Londres, ce travail de contextualisation restait trop discret, alors même que l'équilibre thématique et chronologique de l'exposition, par son originalité, y invitait sans cesse. En conséquence, on a retrouvé dans la presse, des deux côtés de l'Atlantique, les considérations attendues et un peu vaines sur l'« humanisme » du travail de Strand. Un article du *New York Times*, publié à l'occasion de l'exposition de Philadelphie, résume parfaitement ce paradoxe, en même temps qu'il illustre les hésitations des commentateurs, relevées plus haut par Barberie :

> The catalog [...] reveal(s) that Strand wanted to do a book somewhere in the Soviet Union, and that he advocated a realism that "takes sides." In the show, however, his idea of the modern photograph is decidedly nonpartisan. For him, it could be

> abstract or representational, still or moving, staged or spontaneous, urban or provincial, as long as it was human. (Rosenberg, C29)

Une fois encore, il n'est pas question de nier à Strand ce regard « humaniste », ou de résumer son travail à une œuvre de propagande, ce qui serait à l'évidence absurde. Le risque, dans le cas présent, est tout de même de banaliser le parcours d'un artiste exilé volontaire, tournant le dos aux États-Unis et arpentant systématiquement les quatre coins du monde atlantique postcolonial, au moment-même où cet espace se teinte d'un atlantisme controversé. On espère aussi que ce parti-pris – qui affaiblissait tout de même, à certains égards, un événement remarquable par l'ampleur de la sélection présentée et par une réévaluation bienvenue du Strand « post-Mexique » – ne préfigure pas complètement les choix qui seront effectués dans les années qui viennent par le Victoria & Albert Museum, par exemple lorsqu'il s'agira de présenter à l'avenir les collections de la Royal Photographic Society. On sait que le transfert de ces images en provenance du National Media Museum de Bradford est depuis plusieurs mois l'objet de controverses animées et qui mettent en jeu la manière dont le « patrimoine » photographique doit être approché, étudié, et présenté au public (https://www.theguardian.com/uk-news/2016/feb/02/bradford-photography-collection-move-vanda-reviled-vandalism) : non seulement comme un art et une technique, aussi remarquable soit l'artiste, mais aussi comme vecteur et acteur d'une économie visuelle complexe, marquée par de multiples phénomènes de circulation, et soumise à chaque étape aux enjeux matériels et politiques de son temps.

11 En outre, alors que l'exposition fermait ses portes la veille du « Brexit » et de la réémergence possible de nouvelles revendications nationalistes écossaises ou nord-irlandaises, on ne put s'empêcher de s'interroger, avec une certaine mauvaise foi sans doute, sur la vision encore teintée d'impérialisme du V&A dans sa fonction de « musée universel » (O'Neill, 197). Telle qu'elle était présentée ici, la mise en valeur bienvenue du projet de Strand aux Nouvelles-Hébrides (ou au Ghana) ressemblait encore un peu à une tentation d'estomper le poids de la politique et de l'histoire, dans une exposition où l'esthétique et la mise en valeur d'une « collection »[5] replaçaient la matérialité de la pratique photographique et de la diffusion des images. Cette collection devient ici un simple moment de l'histoire de l'art et, par ricochet, du musée lui-même (Adams, 65).

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS, Ruth, « The V&A: Empire to Multiculturalism ? », *Museum and Society* Vol. 8, No 2 (2010), 65.

MACDONALD, Fraser, "Paul Strand and the Atlanticist Cold War", *History of Photography* Vol. 28, No. 4 (2004), 356-373.

O'NEILL, Mark, "Enlightenment Museums: Universal or Merely Global?", *Museums and Society*, Vol. 2, No. 3 (Nov. 2004), 190-202.

ROSENBERG, Karen, "Expatriate Humanist, Lens Up His Sleeve", *The New York Times*, 24 octobre 2014, C29.

TRACHTENBERG, Alan, “Introduction”, in Stange, Maren (ed.), *Paul Strand,* New York : Aperture, 1990.

NOTES

1. Le catalogue de l’exposition, pourtant, revient largement sur cette thématique point.Voir Peter Barberie et Amanda Bock (ed.), *Paul Strand : Master of Modern Photography*, New Haven, Yale University Press, 2014.N’ayant pas vu l’accrochage du Philadelphia Museum of Art, on ne pourra se prononcer avec précision sur une possible dilution de ces problématiques lors de la traversée de l’Atlantique, même si on la soupçonne à la lecture de certains comptes rendus concernant l’exposition américaine.

2. “Interview with Martin Barnes”, *Aesthetica*, en ligne depuis le 16 mars 2016,http://www.aestheticamagazine.com/452900-2/(page consultée le 8 juillet 2016).

3. On se situera plutôt du côté de Michael Denning pour s’interroger sur le risque du formalisme, que fait courir cette distinction (voir *The Cultural Front : The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York, Verso, 1998, 473).

4. “Q&A: Peter Barberie on Paul Strand”, *the aperture blog*, en ligne depuis le 27 février 2015,http://aperture.org/blog/peter-barberie-paul-strand/(page consultée le 14 juillet 2016).

5. Depuis un accord avec la fondation Aperture datant de 2010, le Musée de Philadelphie abrite l’archive Paul Strand, tandis que le V&A Museum possède le plus grand fonds en Europe.

AUTEUR

DIDIER AUBERT

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle