

*Donigan Cumming:
Crossing Photography's
Chalk Lines*

MARAT: *Has not our respected Danton
himself announced
that instead of banning riches
we should try
to make poverty respectable
And Robespierre
who turns white when the word
force is used
doesn't he sit at high-class tables
making cultural conversation
by candlelight¹*

Difficult though it may be to look at this body of work by Donigan Cumming, it would seem from the criticism it has spawned that naming it is more difficult still. With calculated irony, Cumming himself has provided a most questionable label. The untempered arrogance of the title, *Reality and Motive in Documentary Photography*, has given his critics both a hook and a petard.

Examining the photographs of Part 1, Clara Gutsche detected a hidden agenda of parody hostile to its subjects; in the end, she summarized the work as "just another piece of social documentary photography."² With mixed feelings, and working from a small sample, Carole Corbeil recognized the work as a "mammoth ongoing photographic project" by a photographer whose stance is "ethically solipsistic,"³ that is, caught up in the tangle of its own moral code.

In his first essay on the work,⁴ Robert Graham avoided the pitfall of naming it, seeking instead to prologue its entrance into the arena of sociological inquiry. In his second article, for this catalogue, Graham receives Cumming in that arena while, at the same time, fielding him on photographic grounds by paraphrasing James Agee's claims for the work that he had done in the American South with Walker Evans. In his preface to the book, Agee had written that *Let Us Now Praise Famous Men* was intended, among other things, as "a swindle, an insult and a corrective."⁵

Certainly, more generous and poetic words have been applied to photography, even Cumming's photography. Critic George Bogardi calls the work a "cycle,"⁶ thereby detaching it from mechanical

*Donigan Cumming:
Au mépris des
frontières-artificielles*

MARAT : *Notre respectable Danton ne dit-il pas
lui-même
qu'au lieu de proscrire la richesse
nous devrions nous efforcer
de rendre sa dignité à la misère
Et Robespierre
qui pâlit au seul mot de violence
ne va-t-il pas s'asseoir à des tables
distinguées
et converser élégamment
à la lueur des chandelles¹*

Que les images de Donigan Cumming soient difficiles à regarder, cela ne fait pas de doute. Mais si l'on se fie aux vives réactions qu'elles ont suscitées, il est encore plus difficile de leur apposer une étiquette. Jouant de l'ironie, l'artiste lui-même en propose une pour le moins équivoque. Son titre — *La Réalité et le Dessein dans la photographie documentaire* —, d'une parfaite insolence, a littéralement piégé les critiques.

Après avoir dit qu'elle décelait dans les photographies de la Partie 1 une secrète intention de caricaturer méchamment les sujets, Clara Gutsche n'en concluait pas moins que l'ensemble de l'œuvre n'était qu'un « exemple parmi d'autres de photographies documentaires² ». Jugeant à partir d'un petit nombre de pièces, Carole Corbeil a reconnu, non sans hésitation, qu'il s'agissait d'un « projet monstre... empreint de solipsisme moral³ », c'est-à-dire empêtré dans sa propre déontologie.

Dans son premier essai sur l'œuvre de Cumming⁴, Robert Graham s'est bien gardé de l'étiqueter, se contentant de saluer son entrée dans l'arène de l'enquête sociologique. Dans son second article, publié dans le présent catalogue, Graham confirme la place de Cumming dans le champ sociologique, mais le situe également dans le domaine de la photographie en paraphrasant les intentions exprimées par James Agee relativement à son travail avec Walker Evans dans le Sud des États-Unis. Dans la préface de son livre, Agee avait écrit que Louons maintenant les grands hommes se voulait, entre autres choses, « une filouterie et une réalité injurieuse, avec leurs palliatifs⁵ ».

La photographie, même celle de Cumming, a certes été décrite en des termes plus généreux et plus poétiques. Le critique George Bogardi a qualifié cette œuvre de cycle⁶, dépassant ainsi la notion de représentation mécanique pour évoquer les thèmes globalisants d'un projet

representation and alluding to the overarching themes of a mythical plan. Bogardi's is not an archetypal critique and Cumming in this medium is no storyteller, yet Bogardi's introduction of the literary term and his development of this perception through reference to ritual and sentimental song expand the reading of Cumming's work.

Opposing interpretations have already cut a path for this iconoclastic work across photography's chalk lines. As we confront this satirical, solipsistic, scientific and cyclical collage, we may borrow from outside the medium — from theatre — a label large enough to contain it, and call it dialectical.

Photography, even documentary photography, need not abandon it. Its imitation of reality is persuasive, its photographic incarnation more than an accident of birth.

Reality and Motive in Documentary

Photography is made up of 131 photographs, 6 sound tapes, and 5 handwritten pages of letters. Four title panels and a note by the photographer on the origin of the letters are the textual complement to the work. With the exception of 10 landscapes and interiors that introduce and concretize the letters and tapes of Part 3, the photographs are neither titled nor captioned. Cumming has provided a list from which we learn that the photographs were made over a period of four years, between May 25, 1982, and February 24, 1986. All except 10 are of people, taken in and around private homes and institutional residences. Photographic evidence (phone books and addresses on commercial calendars; French and English newspapers) suggests their location in or around Montreal. Gutsche's article, based in part on Cumming's presentation of Part 1 at Montreal's Concordia University, corroborates that conclusion, zooming in on one of Cumming's locations in Part 1, a rooming-house district "a half mile square" in the centre of the city.

Cumming's tour of Arkansas, Tennessee and Mississippi took place while he was shooting Part 1, in July 1983. That information, provided in the 10 captions, is in part supported by his tapes: we hear KSSN broadcaster Jessica James speaking from Little Rock on the Fourth of July. The sites that he visited and photographed related to the lives of Elvis Presley and of a woman who wrote some 500 love letters to the dead singer, believing him to be alive.

To trace the letters, we are reliant on the signature "Betty," on the writer's

mythique. Bogardi n'est pas l'archétype des critiques, ni Cumming un raconteur. Pourtant, en introduisant une dimension littéraire, à laquelle il rattache le rituel et la chanson sentimentale, Bogardi nous offre une autre lecture de l'œuvre de Cumming.

Les interprétations divergentes ont déjà tracé une voie pour cette œuvre iconoclaste qui se moque des frontières artificielles de la photographie. Face à ce collage satirique, scientifique, cyclique et empreint de solipsisme, nous sommes tentés, empruntant au théâtre une étiquette suffisamment large pour l'englober, de le qualifier de dialectique. Car la photographie, même documentaire, n'y échappe pas. Son imitation de la réalité est convaincante, son incarnation photographique vraisemblablement délibérée.

La Réalité et le Dessein dans la photographie documentaire comprend 131 photographies, 6 enregistrements sonores et 5 pages de lettres manuscrites. Quatre panneaux-titres ainsi qu'une note du photographe expliquant l'origine des lettres apportent un complément textuel à l'œuvre. À l'exception de dix photos de paysages et d'intérieurs, qui introduisent et illustrent les lettres et les enregistrements de la Partie 3, les photographies n'ont ni titre ni légende. Cumming en a dressé une liste qui permet de situer son travail dans le temps : les photos ont été prises entre le 25 mai 1982 et le 24 février 1986. Toutes, sauf dix, ont des humains pour sujet et ont été prises dans des maisons privées ou des institutions. Les indices que l'on retrouve sur certaines photos — annuaires téléphoniques, adresses sur des calendriers commerciaux, journaux francophones et anglophones — laissent entendre que Cumming a travaillé dans la région montréalaise. L'article de Gutsche, qui s'inspire partiellement d'un exposé de Cumming sur la Partie 1 à l'Université Concordia à Montréal, confirme cette hypothèse en établissant qu'il a travaillé dans un district de maisons de rapport d'un kilomètre carré au centre-ville de Montréal.

Cumming a visité l'Arkansas, le Tennessee et le Mississippi alors qu'il travaillait à la Partie 1, en juillet 1983. Cette information, que l'on retrouve dans les dix légendes, est confirmée en partie par les enregistrements : on y entend l'animatrice Jessica James, de la station de radio KSSN de Little Rock, lors des fêtes du 4 juillet. Les endroits qu'il a visités et photographiés se rattachent à la vie d'Elvis Presley et à celle d'une femme qui lui a adressé quelque 500 lettres d'amour, refusant d'admettre qu'il était mort.

Pour retracer l'origine de ces lettres, nous disposons de la signature (Betty), des dates (quelquefois suivant la méthode américaine mois/jour/année), des noms de personnes et d'endroits qui apparaissent dans le texte et de la déclaration de Cumming selon laquelle elles

dates (sometimes in the American idiom of month/day/year), on the personal and place names woven into the text and on Cumming's statement that they were sent from Arkansas to a "supermarket tabloid."⁷ Bogardi focused more closely on the source: "They were sent in care of a Florida tabloid (which is where Cumming got hold of them)."⁸ Cumming has lived in Florida. His curriculum vitae includes a performance, *Tennessee Street*, given at Florida State University in 1969. Betty's letters were written in 1980. None of the material published to date explains Cumming's connection to the tabloid, reveals its name or gives the current location of this remarkable archive. There is, however, some research available on the main thrust of his program: how he identified and gained access to the subjects of Parts 1, 2 and 3.

Graham explains that the project grew from Cumming's request to accompany delivery boys dispatched from a local convenience store with beer and groceries.⁹ Once through the door, Cumming made his arrangements with the occupants: in exchange for the opportunity to photograph them in their homes, Cumming offered his models a selection of "technically proficient snapshots."¹⁰ The sessions began and, as the photographs confirm, his circle of acquaintanceship grew independent of the messenger whose emblematic cap soon disappears from view. Part 2, Bogardi tells us, brought in representatives of the middle class, "some of them strangers whom Cumming spotted on the street."¹¹ The living arrangements of this second group offered outdoor as well as indoor backdrops to his tableaux vivants. Cumming worked by appointment, visiting some models again and again. His final act was to obtain signed releases for which, in some cases, he has acknowledged paying a fee.¹²

Even with data gathered from all known sources, the textual apparatus of this documentary exercise remains, by comparison with other current works, anorexically thin. Viewers who prepare their visit, then comb the work for textual evidence, find little more hard information than gallery-goers coming in cold off the street. What they read when they get there are seemingly disconnected letters from an unknown person. What they hear are unidentified people reading more of these letters and singing their versions of popular songs. What they see are photographs which dominate this

proviennent de l'Arkansas et elles ont été adressées à un tabloïd vendu dans les supermarchés⁷. Bogardi s'est davantage penché sur la source : « Elles ont été envoyées à l'attention d'un tabloïd de la Floride (où Cumming a pu se les procurer)⁸. » Cumming a d'ailleurs vécu en Floride. Il a à son actif une performance intitulée *Tennessee Street*, qui fut présentée à l'Université de la Floride en 1969. Les lettres de Betty ont été écrites en 1980. A ce jour, rien n'explique comment Cumming a découvert ce tabloïd ; on en ignore toujours le nom, et on ne connaît pas l'emplacement actuel de ces archives tout simplement remarquables. Cependant, nous disposons de certaines données relatives à l'orientation de son projet, notamment sur la façon dont il est entré en contact avec les sujets des Parties 1, 2 et 3.

Graham explique que le projet a pris naissance lorsque Cumming a demandé à des livreurs d'une épicerie locale de les accompagner dans leur tournée⁹. Sur place, il proposait aux gens de les photographier dans leur environnement en échange d'une série de « photographies hautement professionnelles¹⁰ ». C'est ainsi que débutèrent les séances de pose ; bientôt, comme les photos en témoignent, le cercle de ses connaissances s'est agrandi sans l'aide du livreur. Avec la Partie 2, nous dit Bogardi, on voit apparaître des représentants de la classe moyenne, « parfois des inconnus que Cumming a croisés dans la rue¹¹ ». Le mode de vie de ce second groupe lui offrait la possibilité de recourir à des toiles de fond intérieures aussi bien qu'extérieures pour ses tableaux vivants. Cumming travaillait sur rendez-vous, visitant certains modèles à maintes reprises. En dernier lieu, il leur a fait signer des formules le libérant de toute obligation. Il a reconnu que dans certains cas les modèles avaient signé contre rétribution¹².

Même en exploitant toutes les sources d'information, l'appareil textuel qui accompagne cette série documentaire demeure bien mince par rapport à celui de la plupart des réalisations actuelles. Ceux et celles qui préparent leur visite auront beau scruter les photographies, ils n'y trouveront guère plus de témoignages écrits que le premier venu. Que liront-ils ? Des lettres apparemment incohérentes écrites par une inconnue. Qu'entendront-ils ? Des tiers faisant la lecture de ces lettres et chantant leur version de chansons populaires. Que verront-ils ? Des photographies qui dominent cette cacophonie avec une puissance visuelle comme on n'en avait pas vu dans la photographie documentaire depuis les années 60.

De nombreux photographes — qui, parce qu'ils font du portrait, du journalisme ou de la photographie commerciale, peuvent être qualifiés de documentaristes — puisent toujours à ce savoir-faire intellectuel et technique. Mais la photographie documentaire

cacophony with pure visual strength that went out of documentary with the sixties.

Many people have retained the cognitive and technical skills needed to make such photographs: they apply them with muscle to portraiture, journalism and commerce, each in its way a vehicle of documentation. Documentary photography, however, usually implies social documentary: "man at grips with conditions neither permanent nor necessary."¹³ The approach is innately interventionist; it has purpose, usually improvement, which in past fashion has been urged through humanist icons of shock, pathos and drama.

The usefulness and ethics of such devices have recently been called into question. Activism remains important but its strategies have changed. From the discursive words and images of Victor Burgin, Martha Rosler and Allan Sekula,¹⁴ we may observe that the palette of documentary expression has visibly dried down. In the extreme, the rich theoretical writings of postmodernism have negatively metamorphosed into factual illustration and substantive text, by stubborn and prosaic application to documentary. While not all practitioners have followed suit, most do complete and display the basic declarations of who, what, where, when and especially why. *Reality and Motive in Documentary Photography* ignores these questions and announces itself in a suspiciously modernist tone as something about photography.

An exhibition assembled in 1967 by John Szarkowski for the Museum of Modern Art in New York, *New Documents*, is often remembered for two mutually exclusive reasons: for giving evidence of the persistence of a heroic documentary tradition; and for offering the first sure sign from the church of documentary of the system's structural decay.

Szarkowski redefined documentary, especially social documentary, by identifying Diane Arbus, Lee Friedlander and Garry Winogrand as the contemporary heirs of turn-of-the-century American reformists like Jacob Riis and Lewis Hine; social documentarians of the 1930s such as Dorothea Lange, Russell Lee, Walker Evans, Arthur Rothstein and Margaret Bourke-White; and later groups like the Photo League. His redefinition was at once a celebration and an annulment of the American photographer's long-standing social contract. With an unintended push from the centre, documentary photography,

en tant que telle est habituellement à tendance sociale, cherchant à montrer « l'homme aux prises avec des conditions qui ne sont ni permanentes ni nécessaires¹³ ». Foncièrement interventionniste, cette approche se donne généralement comme objectif d'améliorer les choses, en présentant des images percutantes, pathétiques ou dramatiques, mais toujours empreintes d'humanisme.

L'aspect moral de même que l'utilité de ces tactiques ont récemment été remis en question. Si l'on croit encore en l'activisme, les stratégies ont changé. Les discours et images discursifs de Victor Burgin, Martha Rosler et Allan Sekula¹⁴ montrent bien que la palette de l'expression documentaire est beaucoup moins large qu'elle ne l'était. A l'extrême, les riches écrits théoriques du postmodernisme, à force d'application obstinée et prosaïque au documentaire, en ont été réduits à des illustrations factuelles et à des textes touffus. Bien que certains aient résisté à cette tendance, la plupart s'appliquent à répondre aux questions suivantes : qui, quoi, où, quand et, plus particulièrement, pourquoi ? *La Réalité et le Dessin dans la photographie documentaire* fait fi de ces interrogations et s'annonce, sur un ton moderniste pour le moins suspect, comme « quelque chose ayant rapport à la photo ».

On se rappelle surtout *New Documents*, une exposition montée en 1967 par John Szarkowski pour le Museum of Modern Art de New York, pour deux raisons qui s'excluent l'une l'autre : elle témoignait de la survie d'une certaine tradition héroïque du documentaire ; et elle offrait les premiers signes de la déstructuration de ce système.

Szarkowski a redéfini le documentaire, en particulier le documentaire social, en désignant Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand comme les héritiers des réformistes américains du début du siècle, tels Jacob Riis et Lewis Hines, de certains socio-documentaristes des années 30, tels Dorothea Lange, Russell Lee, Walker Evans, Arthur Rothstein, Margaret Bourke-White et, plus tard, de groupes comme la Photo League. Ce faisant, il célébrait en même temps qu'il invalidait le vieux contrat social des photographes américains. Sous l'effet d'une poussée centriste involontaire, la photographie documentaire, qui devait sa force et ses lettres de noblesse à un demi-siècle de lutte pour le changement, était sur le point de s'effondrer sous le poids de sa prétention inavouée : que la reconnaissance du droit à manger à sa faim et à avoir un toit reposait moins sur la démonstration objective du besoin que sur la prise en photo d'une âme sœur, et partant, méritante. De Riis à Arbus, les photo-documentaristes ont été incités à élargir leur champ d'observation au-delà de l'instant présent.

Dans les années 30, avec la bénédiction de la Farm Security Administration, un organisme

which had drawn strength and repute from a half-century of successful agitation for change, was about to be toppled by its latent conceit: that the proof of a person's claim on food and shelter was founded less on an objective exposition of need than on the photographic capture of the claimant's kindred, therefore deserving soul. Between Riis and Arbus, documentary photographers had been encouraged to expand their fields of observation beyond the here and now.

In the 1930s, mandated by a federal agency of the United States, the Farm Security Administration, Roy Stryker had sent his team out after "truth,"¹⁵ but the end result was propaganda to better the lot of Americans brought low by the combination of natural disaster and the nation's financial collapse. By 1940, Dorothea Lange was casting herself in a more passive role, as a neutral recorder of man, a witness to the natural evolution of his customs, his institutions, his philosophy, his creed, his work and his relationship with his fellow man.¹⁶ She would probably have agreed with Berenice Abbott who, in the 1950s, wrote passionately against subjectivity, though advocating a photography that "builds up, does not tear down. It proclaims the dignity of man."¹⁷ Szarkowski did not require his new documentarians to use their cameras to affect, exalt or even judge social conditions; he was satisfied that they should know them.¹⁸

That satisfaction was not shared by the growing number of critics and theoreticians beginning to question the assumptions of the documentary movement in light of its appropriation by a profit-driven art world and its popularization through the press. In 1973, Susan Sontag informed the readers of the *New York Review of Books* that photography had become a dangerous epidemic; that all photographers, even their snapshooting grandmothers, were vicarious trophy-hunters; that photography, parading as concern, was an act of subliminal aggression.¹⁹

None of these ideas were new but Sontag's audience, the photographic establishment in particular, was caught napping. Regularly, for 130 years, questions of photography's integrity and purpose had been raised, with each reportorial generation propagating its revised professional codes. In the 1960s, feelings of urgency and high stakes combined with a feverish excitement over pictures to dismiss old standards, failing formally to replace them. Results were

fédéral américain, Roy Striker avait chargé son équipe d'aller découvrir la « vérité¹⁵ ». Cela se transforma en une sorte de croisade en vue d'améliorer le sort des Américains aux prises avec les fléaux de la nature et l'effondrement de l'économie nationale. Vers 1940, Dorothea Lange se donna un rôle plus passif, celui d'archiviste objective de l'Homme, témoin de l'évolution naturelle de ses coutumes, de ses institutions, de sa philosophie, de ses principes, de son travail et de ses relations avec ses semblables¹⁶. Elle aurait probablement été d'accord avec Berenice Abbott qui, dans les années 50, s'est élevée vigoureusement contre la subjectivité, prônant néanmoins une activité photographique qui « construit, plutôt que de démolir, qui proclame la dignité humaine¹⁷ ». Szarkowski n'exigeait pas de ses nouveaux documentalistes qu'ils se servent de leur appareil pour modifier, exalter ou même juger les conditions sociales, mais simplement qu'ils en prennent connaissance¹⁸.

Cet avis était loin d'être partagé par un nombre croissant de critiques et de théoriciens qui commençaient à remettre en question les principes d'un mouvement documentaire récupéré par les marchands d'art et vulgarisé par la grande presse. En 1973, Susan Sontag avisait les lecteurs du *New York Review of Books* que la photographie était devenue une dangereuse épidémie ; que tous les photographes, jusqu'aux grand-mères friandes d'instantanés, étaient devenus des chasseurs de têtes sans scrupule ; et que la photographie, sous le couvert de la sollicitude, était un acte d'agression subliminale¹⁹.

Aucune de ces idées n'était nouvelle, mais les lecteurs de Sontag, en particulier les pontifes de la photographie, furent pris au dépourvu. Depuis 130 ans, on s'interrogeait sur l'intégrité et sur l'utilité de la photographie, chaque nouvelle génération de documentalistes adoptant ses propres règles et s'employant à les propager. Dans les années 60, un sentiment d'urgence, des enjeux élevés et un état de fébrilité ont conduit à l'abandon des règles établies, sans toutefois en proposer de nouvelles. Seuls les résultats comptaient, et c'est sur eux que le public était invité à juger. Les photographes parlaient bien sûr de leurs expériences et, d'une manière générale, de leurs « vues » sur le monde, mais sur un ton juste assez badin pour donner le change et masquer leurs intentions.

Deux photographes en particulier illustrent les positions contradictoires qui prévalaient. La technique spontanée de Garry Winogrand se voulait un commentaire direct sur ses sujets. Son style journalistique suggérait sinon une innocence esthétique, du moins un dédain manifeste pour l'art. Il a tenté à maintes reprises de corriger cette impression : « Il n'y a aucun message dans mes photographies. Tout ce qui m'intéresse, c'est de voir à quoi ressemble un

everything; the viewer was invited to judge from the work. Photographers shared their experiences and, in general terms, their 'take' on the world, but their minimal banter discouraged inquiry and smoke-screened the intentions of their practice.

Two key figures exemplified the prevailing and contradictory positions. Garry Winogrand's hair-trigger shooting seemed to comment directly on his subjects. His reactive journalistic style implied if not aesthetic innocence, at least an active disdain for art. He tried frequently to correct this impression: "I don't have anything to say in any picture. My only interest in photography is to see what something looks like *as a photograph*."²⁰ Diane Arbus's words also ran against the grain of her work. Attuned by her experience of the fashion industry to the primacy of appearance, she looked everywhere for society's identifying marks. In close-up or in flash, photographs of the community's outsiders were rendered correspondingly freakish: a brilliant modernist marriage of surface and intention. Still Diane Arbus clung to her documentary cover: "For me the subject of the picture is always more important than the picture.... I really think what it is, is what it's about."²¹

The photograph, however, was what curators, critics and the public responded to and, old habits being what they are, embraced as a raw vision of reality. This was in part because Arbus, Friedlander and Winogrand had struck a deep common vein in their respective adaptations of the snapshot. In documentary photography, this had been done before: Walker Evans set an important precedent by adapting the 'snapshot aesthetic' of his day — the family, groomed and in their Sunday best, squinting in the noonday sun — to his portraits of tenant farmers.²² In 1974, Lisette Model, the influential American teacher of Arbus, among others, admitted her passion for the snapshot, "because of all photographic images it comes closest to truth."²³ She threw light on the work of Evans and Arbus when she cautioned the professional photographer that for him or her, the snapshot was out of reach: "The moment may be unstructured, but the photographer is not."²⁴

Lisette Model's message is implicit in Cumming's sardonic variations on the form. Throughout *Reality and Motive in Documentary Photography*, Cumming is appropriating the snapshot not from the

sujet en photo²⁰. » Les propos de Diane Arbus allaient également à l'encontre de son travail. Son expérience de la photo de mode l'ayant sensibilisée à l'importance de l'apparence, elle s'intéressait essentiellement à des sujets visiblement atypiques. En gros-plan ou au flash, ses photographies de marginaux prenaient des allures insolites : un heureux mariage moderniste de superficialité et d'intention. Diane Arbus se cramponnait néanmoins à son titre de documentaliste : « Pour moi le sujet est toujours plus important que la photo... La photo n'est rien d'autre que ce qu'elle montre²¹. »

Ce sont pourtant leurs photographies qui retenaient l'attention des conservateurs, des critiques et du public ; et les traditions étant ce qu'elles sont, elles leur apparaissaient comme des images brutes du réel. Cela est attribuable en partie au fait que Arbus, Friedlander et Winogrand avaient en commun quelque chose de fondamental dans leur utilisation de l'instantané, et qui n'était pas sans précédent dans la photographie documentaire. En effet, Walker Evans avait déjà exploité « l'esthétique de l'instantané » qui avait cours à son époque — la famille endimanchée aveuglée par le soleil du midi — dans ses portraits de métayers²². En 1974, Lisette Model, maître à penser de Diane Arbus, entre autres, avouait sa passion pour l'instantané, « car de tous les procédés photographiques c'est celui qui s'approche le plus de la vérité²³ ». Elle jeta un nouvel éclairage sur les œuvres d'Evans et d'Arbus en avertissant les photographes professionnels que l'instantané n'était pas leur affaire : « Si le moment est empreint de spontanéité, le photographe, lui, ne l'est pas²⁴. »

Cet avertissement de Lisette Model se retrouve en filigrane dans les variations formelles sardoniques de Cumming. Dans *La Réalité et le Dessin dans la photographie documentaire*, Cumming s'approprie l'instantané non pas en parodiant la tradition populaire, mais en le redéfinissant pour éventuellement le faire entrer dans le vocabulaire du socio-documentaire. Lorsqu'il entasse six adultes et trois enfants sur un canapé et les abandonne au beau milieu du cadre, Cumming parodie Evans et ses innombrables acolytes, qui ne trompaient personne en feignant la naïveté et l'incompétence technique.

Il en va de même pour le couple aux larges sourires et aux vestes à carreaux mal assorties, ou pour cette jeune famille de Montréal : deux adultes et deux enfants figés, les yeux cachés ou fermés, sauf pour le bébé qui se tortille, la tête tournée vers la droite. Soucieux d'établir qu'il ne s'agissait pas d'un simple accident de parcours, et pour donner au spectateur l'occasion de revoir la scène, Cumming la reprend avec des personnages appartenant à la classe moyenne : un homme, une femme et un autre bébé qui se

vernacular but from its reuse and eventual inculcation on the vocabulary of social documentation. When he piles six adults and three children onto a couch, then maroons them in the middle of the frame, he is lampooning Evans and his countless acolytes for their transparent efforts at naivety and technical incompetence.

The same is true of his grinning couple in their clashing plaid jackets, and of the young Montreal family, two adults and two children freeze-framed. Six eyes are covered or clamped shut, and the infant squirms and stares to the right. To disprove accident, and to give the viewer a second look, Cumming shot it again, with another man and woman and another squirming infant, in an art-filled, middle-class home. Diane Arbus was quoting the snapshot when she photographed her Young Brooklyn family.²⁵ By these and other re-creations, Donigan Cumming is quoting her.

Cumming's quotations take many interlocking shapes, among them: imitation of documentary photographs and derivation from significant documentary styles; contradiction or zealous implementation of photographic dogma or myth; editing to form clumsy connections and hackneyed themes; trite or excessive use of symbolic objects or settings; bizarre, though not unfamiliar, arrangements of people before the camera. Each of these methods raises questions about truthfulness, as an amalgam of motivation and expressed intention.

Imitation, once damned in photographic circles and elsewhere as dishonest and opportunistic, has lately attained some measure of respectability and, in the process, grown commodious. Under the rubric of imitation today can be found acts of curiosity, flattery and deflation.

A revival of the American topographic missions of the 19th century has been one form of imitation manifest through a number of rephotographic projects: new topographers copying the camera positions, angles and range of the original views to permit comparison and give evidence of change in what was once the American wilderness. A similar formula has been adopted to update unofficially the visual records of the Farm Security Administration. Photographers have tracked down subjects or, failing that, their descendants to transcribe their accounts of the original photographic encounter and record their residual feelings and their lives after the

tortille, dans un intérieur où l'on aperçoit de nombreux objets d'art. Arbus faisait référence à l'instantané lorsqu'elle a photographié sa jeune famille de Brooklyn²⁵. Par ces photos et d'autres « re-crétions », Donigan Cumming évoque à son tour Diane Arbus.

Chez Cumming, les références se chevauchent et empruntent de nombreuses formes, dont l'imitation et les références aux grandes traditions documentaires ; la négation ou le respect scrupuleux des dogmes ou des mythes de la photographie ; le montage visant à créer des combinaisons disgracieuses ou à présenter des thèmes éculés ; l'utilisation banale ou excessive d'objets ou de cadres symboliques ; la disposition bizarre mais pourtant familière des sujets. Chacune de ces méthodes pose le problème de la véracité, c'est-à-dire de l'harmonisation du dessein implicite et de l'intention explicite.

L'imitation, que l'on condamnait autrefois dans les milieux de la photographie et ailleurs en tant que procédé malhonnête et opportuniste, est devenue récemment un peu plus « respectable », et s'est par conséquent répandue. Sous la rubrique imitation se retrouvent aujourd'hui des manifestations de curiosité, de flatterie et encore de dénigrement.

Le regain d'intérêt pour les missions topographiques américaines du XIX^e siècle s'est traduit par plusieurs travaux de « rephotographie », les nouveaux topographes reprenant la position, l'angle et le champ visuel des photos originales afin de permettre les comparaisons et d'illustrer la métamorphose des régions sauvages des États-Unis. On a adopté une approche similaire pour mettre à jour, de façon non officielle, les dossiers visuels de la Farm Security Administration. Des photographes ont retracé les sujets ou, à défaut, leurs descendants pour obtenir leur compte rendu de l'expérience originale et des événements ayant eu lieu après le départ du photographe. Ces réunions ont bien sûr donné lieu à de nouvelles photographies, témoignant d'une admiration sans borne pour leur modèle. Mais ces reconstitutions frisaient dangereusement la parodie. Ainsi *Dust Bowl Descent*, de Bill Ganzel, nous montre d'anciens participants à un programme humanitaire qui jouent à être et à paraître ce qu'ils étaient quarante ans plus tôt. Quant à ceux qui sont morts, ils revivent dans des photos que tiennent leurs enfants²⁶.

Une autre forme d'imitation consiste pour un artiste à explorer formellement le style et le dessein d'un autre artiste. Ces imitations sont parfois annoncées dans le titre de l'œuvre (par exemple, *D'après Untel*), ou exprimées simplement par le contenu ou la forme. La critique américaine Janet Malcolm a reconnu deux exemples d'hommage dans l'œuvre de Chauncey Hare²⁷. Le premier, qui tient de la

photographer had gone. These reunions between subject and proxy have then culminated in the making of a new portrait. Exuding enthusiasm for the model image, such re-enactments have veered dangerously close to self-parody. In Bill Ganzel's *Dust Bowl Descent*, veterans of a humanitarian experiment ape themselves forty years younger. Dead, they are represented by photographic images, held up by their children.²⁶

Another convention in photographic imitation comes down from the formal investigations of style and intent made by one artist of another's work, sometimes denoted by a title (as *After so-and-so*), sometimes identifiable solely by content or form. American critic Janet Malcolm has recognized two instances of homage in her appraisal of the work of Chauncey Hare.²⁷ One, which can be linked to the rephotographic projects, is a retake at the scene of Walker Evans's *Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania, 1936*. Malcolm credits Hare with improving on the original: "His placement of the angel as a foreground figure strengthens the composition." He has also thrust the scene into the present. The row houses, the lives inside slipping down toward the factory town in Evans's picture, are shown as anachronisms, thrown into relief by a big modern building. Malcolm also compares Hare to Russell Lee, specifically citing Lee's *Couple in Hidalgo County, Texas, 1939* to show Hare's bitterness against Lee's "gentle and good-humored" irony (symbolized for Malcolm by Lee's contrast of the homely and poor couple with their Art Deco radio).

The re-examination of seminal photographic images has also been a project of American artist Sherrie Levine. Reflecting ideas advanced in the 1930s by German essayist Walter Benjamin, Levine's photographs are of pictures rephotographed for the purpose of exhibiting a counterfeit Weston or Rodchenko. Levine's imitations work to demystify the original and to provoke reflection on received notions of originality and value in the production and appraisal of art.

Cumming's quotations are far less literal than any of these although he succeeds in meeting many of his fellow imitators' goals. His references depend on a viewer's photographic memory; as though he worked from an encapsulation or a catalogue description; as though he didn't know the image by sight. As a parodist, he has something of Ganzel's

rephotographie, est une reprise sur place de *Street and Graveyard in Bethlehem, Pennsylvania, 1936*, de Walker Evans. Malcolm note que la reconstitution est supérieure à l'original : « En plaçant l'ange au premier plan, Hare renforce la composition. » Il projette également la scène dans le présent : les maisons en rangée qui glissent vers l'usine avec les vies qu'elles abritent dans la photo d'Evans deviennent dans celle de Hare des anachronismes par la présence contrastante d'un édifice moderne. Malcolm compare également Hare à Russell Lee. Faisant référence au *Couple in Hidalgo County, Texas, 1939*, de Lee, elle fait ressortir l'amertume de Hare face à l'ironie « bon enfant » de Lee (symbolisée, selon elle, par le contraste entre le couple d'allure misérable et leur radio art déco).

L'artiste américaine Sherrie Levine a également entrepris de réexaminer la riche tradition photographique. S'inspirant des idées mises de l'avant dans les années 30 par l'essayiste allemand Walter Benjamin, Levine rephotographie des images de Weston ou de Rodchenko pour en faire des contrefaçons. Ses imitations tentent de démythifier l'original et de remettre en question les idées reçues concernant l'originalité et la valeur dans la production et l'appréciation artistiques.

Dans l'œuvre de Cumming, les citations sont beaucoup moins littérales, ce qui ne l'empêche pas d'atteindre plusieurs des objectifs poursuivis par ses collègues imitateurs. Ses allusions reposent sur la mémoire photographique de son public ; comme s'il travaillait à partir d'un récapitulatif ou d'une description dans un catalogue, comme s'il n'avait jamais vu l'image en question. Sa technique de parodie n'est pas sans rappeler celle de Ganzel. Il dispose les éléments clés sensiblement de la même façon, remplaçant les postes de radio par des téléphones pour ajouter un caractère contemporain à la composition. Dans *Couple in Hidalgo County, Texas, 1939*, de Russell Lee, le poste de radio occupe le centre de l'image. Il est flanqué d'un homme et d'une femme, un couple, lui dans son fauteuil, elle dans sa berceuse. Il lit, elle coud. Leurs visages, de biais par rapport à l'objectif, sont dénués d'expression. *Steubenville, Ohio, 1971*, de Chauncey Hare, transpose Lee dans une Amérique plus prospère. La composition est similaire : l'homme et la femme occupent sensiblement les mêmes positions ; le foyer a repris sa place. L'homme détourne légèrement le visage, tout en fixant l'appareil des yeux, tandis que sa femme a les yeux fermés. Au-dessus de la tête de l'homme et plus près de l'objectif, un lustre penche bizarrement vers le centre. Un téléviseur, curieusement placé derrière le fauteuil, ainsi que le déséquilibre de la composition, tournent en dérision le caractère officiel de la scène. La photo prise par Cumming d'un homme et d'une femme dans une chambre rappelle à la fois celles de Hare et de Lee, dont

technique. He arranges the principals in roughly the same relationships, injecting contemporary equivalents so that radios become TVs. In Russell Lee's *Couple in Hidalgo County*, the radio stands at the centre of the image. It is flanked by a man and a woman — a couple — he in his armchair, she in her rocker. He reads, she sews. Their faces, at oblique angles to the camera, are expressionless. Chauncey Hare's *Steubenville, Ohio, 1971* remakes the Lee in affluent America. The arrangement is similar: the man and woman in the same relative positions, the radio reverted to being the hearth. The man's face turns slightly from the camera but his eyes fix upon it; his wife's eyes are caught closed. Above the man and closer to the camera, a four-globed chandelier tilts crazily toward the centre. A television, awkward behind the armchair, and the imbalanced composition mock the formality of the scene. Cumming's photograph of a man and a woman in a room knows both the Hare and the Lee, retaining the essence of both, joining their spareness in an object that dwarfs both figures — a chair which the man is using for a table. Placed in the foreground of the picture, the plain white kitchen chair dominates the clutter of the room, obscures even the television, throws back the heat of the flash.

In Texas, the chairs were the comfort and the security of a modest home. In Ohio, the chairs on their casters signal paralysis: Hare's before the tyrannical expectations of his class. Cumming's chair, useless except as a table, is weighted with Lee's and Hare's messages. As third party and surrogate viewer, it stands empty.

Mark Roskill and David Carrier have identified two processes for the creation of symbolic visual images: *excerption*, the singling out of elements for emphasis; and *condensation*, representation through compression or distillation. Both entail questions of truth and falsehood.

"In the 'play with truth'..., a second-degree version of those processes comes into operation. Either there is a displacement of attention from other aspects of the captured scene that would normally appear as of equal or greater importance (second-degree excerption); or what is already an iconic or tableaulike kind of image becomes imaginatively embellished by the artist's total means (second-degree condensation); or already schematic forms of representation are combined for the purposes of evoking a larger typicality (a combination of the two)."²⁸

elle conserve l'essentiel, tandis que le superflu est représenté par un objet qui écrase les deux personnages : une chaise qui sert de table à l'homme. Placée au premier plan, la chaise de cuisine blanche domine le désordre de la pièce, éclipse même le téléviseur, et renvoie la lumière blanche du flash.

Dans la scène du Texas, les chaises sont synonymes de confort et de sécurité. Dans celle de l'Ohio, les chaises sur roulettes marquent la paralysie, soit celle de Hare face aux attentes tyranniques de sa classe sociale. La chaise de Cumming, dont la seule utilité est de servir de table, est imprégnée des messages de Lee et de Hare. Vide, elle constitue un troisième personnage, un spectateur substitué.

Mark Roskill et David Carrier ont défini deux processus de création d'images symboliques : *l'accentuation*, soit la mise en relief d'éléments clés ; et *la saturation*, soit la représentation d'éléments condensés. Les deux soulèvent la question de la vérité et du mensonge.

« Dans le "jeu de la vérité"..., ces processus interviennent à un niveau second. L'attention peut être détournée de certains aspects qui, normalement, seraient d'importance égale sinon supérieure (accentuation au second degré) ; l'artiste peut faire appel à l'ensemble de ses techniques pour embellir de façon imaginative une image qui a déjà les qualités d'une icône ou d'un tableau (saturation au second degré) ; ou encore, des formes de représentation déjà schématiques peuvent être amalgamées dans le but d'évoquer un référentiel élargi (combinaison des deux)²⁸. »

Dans tous les cas, le photographe a réorganisé les éléments de la scène, altérant sa spécificité pour lui donner un sens précis. Lorsque Cumming reprend une icône documentaire, il superpose la fiction à la fiction. Le récit visuel de son voyage en Arkansas, au Mississippi et au Tennessee rappelle l'Amérique fragmentée de Lee Friedlander. Ce que Szarkowski disait des photos de ce dernier nous revient irrésistiblement à l'esprit : « Du documentaire truqué²⁹. »

Plus qu'un grossissement ou une critique, la dérivation stylistique est un langage. A différentes époques et à différents endroits, des gens comme John Thomson, August Sander, Lewis Hine, Paul Strand, Walker Evans, Bill Brandt, Roman Vishniac, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Helen Levitt, W. Eugene Smith, Sam Tata, Gordon Parks, Diane Arbus, Garry Winogrand, Bruce Davidson, Larry Clark, Danny Lyon, Tom Gibson, Pierre Gaudard, Bill Owens et Chauncey Hare ont été consacrés grands prêtres de la photographie documentaire. Leurs noms et ceux de quelques autres photographes formaient, et forment toujours, une encyclopédie de la photographie, essentiellement chauvine. Cumming a été élevé et a fait ses études aux

In all cases, the photographer has reordered the elements of the scene, displacing its specificity for an intended significance. When Cumming remakes an iconic documentary image, he is layering fiction on top of fiction. His travelogue of Arkansas, Mississippi and Tennessee evokes the piecemeal America of Lee Friedlander. Szarkowski's description twists back and resonates: "fake documents of place."²⁹

More than an enlargement or critique, stylistic derivation is a language. At different times and in different places, figures like John Thomson, August Sander, Lewis Hine, Paul Strand, Walker Evans, Bill Brandt, Roman Vishniac, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Helen Levitt, W. Eugene Smith, Sam Tata, Gordon Parks, Diane Arbus, Garry Winogrand, Bruce Davidson, Larry Clark, Danny Lyon, Tom Gibson, Pierre Gaudard, Bill Owens and Chauncey Hare have been elevated to the priesthood of photodocumentary. Then, as now, the names of these and other photographers formed a primitive photographic lexicon, somewhat chauvinistic in its roots. Raised and educated in the United States, Cumming, as any North American art student, would have learned its regional inflections.³⁰ Hence, the documentarian who dignifies his subject with a formal, frontal portrait makes a Strand. Shoot upward, for the heroic Bourke-White. Flash used to be a Riis, until it became a Weegee, then a Winogrand. To utter photographically the name of a photographer is to call up not just a style but an entire philosophical and moral profile: the gospels and confessions that have entwined into the myth of photographic truth.

Margaret Bourke-White: "With a camera, the shutter opens and closes and the only rays that come in to be registered come directly from the object in front." She distrusted writers: the facts "have to be colored by his prejudice and bias."³¹ Bourke-White's biographer, Vicki Goldberg, records one writer's prejudice and bias: on his first field trip with Bourke-White, Erskine Caldwell took her to task for rearranging the objects on a subject's dresser.³²

Paul Strand: "Although *Blind Woman* has enormous social meaning and impact, it grew out of a very clear desire to solve a problem. How do you photograph people in the streets without their being aware of it? Do you know anybody who did it before? I don't."³³

W. Eugene Smith: "The majority of

États-Unis ; comme tout autre étudiant nord-américain en art, il n'est pas sans être marqué par la culture de son milieu³⁰. Ainsi, le documentariste qui honore son sujet d'un portrait en bonne et due forme est de l'école de Strand. Une prise de vue en contre-plongée, et vous avez un héroïsme à la Bourke-White. Le flash évoqua d'abord Riis, puis Weegee et Winogrand. Faire mention d'un photographe dans une image, c'est évoquer non seulement un style, mais une orientation philosophique et morale : les évangiles et les confessions qui se sont fondus pour former le mythe de la vérité photographique.

Margaret Bourke-White : « Avec un appareil photo, l'obturateur s'ouvre et se referme, et les seuls rayons de lumière qui sont enregistrés proviennent du sujet. » Elle se méfiait des écrivains, jugeant que les faits « sont nécessairement empreints de leurs préjugés³¹ ». Vicki Goldberg, biographe de Bourke-White, donne un exemple d'un de ces préjugés : la première fois qu'il accompagna la photographe sur le terrain, Erskine Caldwell lui reprocha d'avoir déplacé des objets sur la coiffeuse d'un sujet³².

Paul Strand : « Bien que *Blind Woman* soit riche de sens sur le plan social, cette photo est née d'un désir manifeste de résoudre un problème. Comment peut-on photographier des gens dans la rue à leur insu ? Connaissez-vous quelqu'un qui ait réussi cet exploit ? Moi pas³³. »

W. Eugene Smith : « La plupart des scénarios photographiques nécessitent un minimum de mise en scène afin d'assurer la cohérence de l'histoire et des images. C'est là qu'un photo-journaliste peut totalement donner libre cours à sa créativité. Lorsque cette démarche vise à traduire plus fidèlement l'esprit de l'actualité, alors elle est parfaitement morale³⁴. » Smith estimait que le photographe était le seul juge de son travail. Il a mit un terme à une relation de longue date avec le magazine *Life* pour une question d'intégrité et de contrôle artistique.

Bruce Davidson : « "Ce qui est pour vous un ghetto est pour moi un foyer." Ce sont les premières paroles que l'on m'a dites lorsque je suis venu à East Harlem, et elles ne m'ont pas quitté au cours des deux années que j'ai passé à photographier les gens de East 100th Street. Ce « foyer » est devenu tour à tour pour moi un vieil homme qui fait pousser de la verdure entre des dalles de béton crevassées, dans l'arrière-cour d'un immeuble à appartements ; des enfants derrière des fenêtres recouvertes de grillage ; des murs où les photos du Christ et de Kennedy côtoient le drapeau américain ; une domestique à la retraite, en uniforme, qui lave son carrelage à la brosse... J'ai goûté à un autre style de vie et, comme pour les gens de cette rue, c'est devenu une histoire d'amour et de haine. J'y retourne sans cesse³⁵. »

photographic stories require a certain amount of setting up, rearranging and stage direction, to bring pictorial and editorial coherence to the pictures. Here, the photo-journalist can be his most completely creative self. Whenever this is done for the purpose of a better translation of the spirit of the actuality, then it is completely ethical.¹³⁴ Smith believed that the responsibility for any depiction rested on the photographer. He severed his longstanding relationship with *Life* over a question of integrity and artistic control.

Bruce Davidson: "What you call a ghetto, I call my home.' This was said to me when I first came to East Harlem, and during the two years that I photographed people of East 100th Street, it stayed with me. Home became an old man who grows grass between broken slabs of concrete in a tenement backyard, children behind windows covered by chicken wire, walls with pictures of Christ, Kennedy, and the American flag, and a retired maid in uniform scrubbing her own linoleum floor.... I entered a life style, and, like the people who live on the block, I love and hate it and I keep going back."¹³⁵

Bill Owens: "The people I met enjoyed the life-style of the suburbs. They have realized the American Dream. They are proud to be home owners and to have achieved material success.... The photos in this book express the lives of the people I know. The comments on each photograph are what the people feel about themselves."¹³⁶

Chauncey Hare: "Once inside a home I find the photograph very quickly, because there is only one picture for me in a place. I hardly ever take more than two. If someone tries to keep me from looking somewhere, say, an upstairs bedroom, that's where I know I've got to go.... I admit to some deception in making a number of these pictures, but under no circumstance would I allow any to be used for commercial purposes. The deception involves the use of a wide-angle lens, which encompasses more of the room than the homeowner probably suspects. Several subjects in the margins of the pictures very likely did not know that they were being included. This wider perspective is the only way I could get the photographs to carry the message of rage. I'm not exactly proud, though, of what I had to do to get the pictures, which to me show severe alienation in this country."¹³⁷

The recurrent crisis of faith that has plagued documentary photography since its inception passes in review through

Bill Owens : « Les gens que j'ai rencontrés appréciaient la vie de banlieue. Pour eux, c'est la réalisation du Rêve américain. Ils sont fiers de leur maison, de leur prospérité... Les photos de ce livre dépeignent la vie de gens que je connais, et les commentaires qui les accompagnent traduisent leurs propres sentiments³⁶. »

Chauncey Hare : « Lorsque j'entre dans une maison, je trouve tout de suite le sujet qui m'intéresse. Pour moi, il ne peut y avoir qu'une seule photo dans un endroit donné ; j'en prends rarement plus de deux. Si quelqu'un me refuse l'accès à une pièce, par exemple une chambre à coucher à l'étage, je sais que c'est là que je trouverai ce que je cherche... J'avoue avoir triché à diverses reprises, mais en aucun cas je ne permettrais que ces photos soient utilisées à des fins commerciales. La duperie tient au fait que j'utilise un objectif grand angle, qui couvre un champ beaucoup plus large que l'on ne s'y attend. Plusieurs sujets qui apparaissent en marge des photos ne se doutaient probablement pas qu'ils en faisaient partie. Cette perspective élargie est la seule façon que j'aie trouvée de faire passer la rage dans mes photographies. Mais je ne suis pas fier de mes tactiques. A mon avis, ces photos témoignent de l'extrême aliénation de la société américaine³⁷. »

La crise de foi que traverse périodiquement la photographie documentaire depuis ses débuts perce dans les récitations visuelles de Cumming. Il contrôle ce capharnaüm photographique en faisant appel à une technique uniforme (grand format, grand angle et lumière artificielle) et à une discipline visuelle qui masquent ses allusions divergentes. L'art graphique et la muséologie ont leur jargon propre que Cumming utilise également à ses fins.

La Réalité et le Dessin dans la photographie documentaire est une exposition d'envergure comportant trois sections, aménagées selon ce que l'artiste décrit avec justesse comme un système de présentation rigoureux. Les photographies des Parties 1 et 2 sont encadrées et assorties de passe-partout. La Partie 1 se compose de 70 photos de 25,7 x 37,8 cm, tantôt horizontales, tantôt verticales. Montées en parallèle, elles devraient idéalement se succéder sans interruption sur un mur de 17 mètres. La Partie 2 offre une perspective linéaire de 45 photos de 32,5 x 48 cm, horizontales ou verticales, sur un parcours ininterrompu de 26 mètres. La grille d'accrochage, reprise dans la mise en page de ce catalogue, permet de concentrer les photos et favorise les comparaisons horizontales et, dans la Partie 1, verticales également. La Partie 3 regroupe 21 pièces ; il s'agit d'abord de 10 petites photos (16,7 x 24,6 cm) et de 5 pages de lettres, encadrées avec passe-partout et disposées sur trois rangées, qui font office d'introduction. Les six autres pièces sont des murales de 122 x 193 cm ou de 201 x 122 cm, encadrées sans

Cumming's visual recitations. He controls this photographic babel by superimposing consistent technique (large format, wide lens and artificial light) and presentational discipline that mute the competing allusions. Editorial and curatorial intervention have their own covert dialect which Cumming also turns to his purpose.

Reality and Motive in Documentary Photography is a large exhibition, broken into three sections that are organized in what the artist has correctly described as a rigorous system of display. The photographs of Parts 1 and 2 are centred in square mats and framed. Part 1, consisting of 70 photographs, each 25.7 by 37.8 cm (horizontal and vertical), is double-hung, forming a grid that, under ideal conditions, runs unbroken along a 17-m wall. Part 2 is a linear arrangement of 45 photographs, each 32.5 by 48 cm (horizontal and vertical), which too runs uninterrupted, for 26 m. The grid system, emulated in the layout of this book, serves to concentrate the photographs and promotes comparison horizontally and, in Part 1, vertically as well. Part 3 consists of 21 pieces: 15 of these, 10 small photographs (16.7 by 24.6 cm) and 5 pages of letters, conventionally matted and framed, and arranged in 3 rows on an introductory wall. The remaining 6 are mural-sized prints (122 by 193 cm or 201 by 122 cm), flush-mounted and framed. Attached above are 6 mechanical arms holding speakers that deliver the sound to the pictures.

Part 1, containing the busiest, most densely composed images, is also the most concentrated presentation. Part 2 opens up considerably: the pictures are less laden with data, more spacious and more luminous. Part 3 differs radically in scale and presentation. The models and one image are pulled from Part 1; treatment of the figures and the overall tonal range are suggestive of Part 2.

These are odd ways to describe and categorize documentary which only reluctantly has admitted subjectivity and where self-expression has often been blamed for poor science or capitulation to art. Against such perils, editors have subsumed visual interest under thematic, narrative or generic plans in organizing documentary photography for exhibition or publication. One approach, the underpinning of much 'concerned' photography,³⁸ has taken biographic form, chronicling the intrepid photographer's penetration of an alien culture or class. Predisposition and some visual clues may

passer-partout, et surmontées de six haut-parleurs.

L'accrochage de la Partie 1, qui comprend les images les plus chargées, est le plus condensé. La Partie 2 est beaucoup plus aérée : les images sont moins chargées, plus spacieuses, plus lumineuses. La Partie 3 est radicalement différente, tant sur le plan des proportions que de la présentation. Les modèles, ainsi qu'une des photographies, sont tirés de la Partie 1, tandis que le traitement des personnages et le ton général rappellent plutôt la Partie 2.

Voilà une façon pour le moins inusitée de décrire et de catégoriser un documentaire, forme d'expression qui n'admet la subjectivité qu'à contrecœur et où la créativité a souvent été assimilée à un manque de connaissances ou à un triomphe de l'art. Soucieux d'éviter ces écueils, les éditeurs de catalogue et les conservateurs ont souvent sacrifié l'intérêt visuel à des plans thématiques, narratifs ou génériques dans leur présentation de photographies documentaires. Il n'est pas rare, notamment dans le cas de la photographie « engagée³⁸ », que l'on adopte la forme biographique, en racontant l'incursion d'un photographe intrépide dans une classe ou une culture qui lui est étrangère. Un certain penchant naturel, ainsi que quelques indices visuels, pourraient nous pousser à faire une telle lecture de l'œuvre de Cumming. Mais celle-ci ne s'intitule pas *La Véritable Histoire de l'apprivoisement des pensionnaires d'une maison de rapport*. L'histoire du livreur est un exemple classique de fausse piste.

Dans la séquence d'ouverture, Cumming nous présente plusieurs sujets, en compagnie du livreur tenant une caisse de bière. Mais il ne faut pas se fier à cette pseudo-chronologie, qui ne correspond pas au temps réel. L'accrochage par paires verticales suggère que les photos ont été prises au même moment, qu'il s'agit d'une démonstration ultra-véridique de la variation et de la mutabilité par le recours à deux traitements complémentaires d'un sujet ou d'une scène³⁹. Les listes établies par Cumming montrent cependant que les photos ne sont pas en ordre. Le spectateur doit donc s'adapter à un système de paires verticales distinctes, disposées de telle sorte que les images s'épient, se renforcent ou se complètent. Cela tient pour les trois premières paires. A la quatrième, le système change. Les lieux et les sujets y sont différents. Le seul lien possible est le jeune livreur qui apparaît dans la photo inférieure, et qui pourrait fort bien être le mystérieux personnage de la photo du haut ; coiffé d'une cagoule, celui-ci tient un cadran derrière son dos, sous l'œil vigilant d'un homme corpulent, à demi-vêtu. On croit qu'il s'agit de la même personne parce que dans la cinquième paire verticale — qui pour le spectateur constitue une seconde et une troisième rencontres avec l'homme corpulent — on retrouve le livreur et sa bière, et le fil du récit semble se renouer. Mais ce

encourage such a reading of Cumming, but *The True Story of the Gradual Taming of a Rooming-House Population* is not the title of this work. The tale of the messenger is a typical blind alley.

Cumming's opening sequence consists of a series of encounters introducing several subjects in the presence of the delivery man who holds a case of beer. But the sense of development is misleading. Cumming's sequence ignores real time. His vertical pairs promote the notion of a single shoot: the super-truthfulness of showing variation and mutability in two complementary treatments of a subject or scene.³⁹ Reference to his lists shows that the shoots are presented out of order, so the viewer must adjust to a system of discrete vertical pairs of prints organized to check, reinforce or expand on each other. This holds true for three pairs. By the fourth, the system has changed. Within this pair, the locales and subjects are different; the only possible connective, the young messenger who appears in the lower image and may also be the mysterious hooded figure of the upper frame holding a clock behind his back while a fleshy, semi-clothed man looks on. We think that they are the same person because in the fifth vertical pair, which as viewers we experience as a second and third meeting with the fleshy man, the messenger is definitely in place, the beer is there and the continuity of the tale is restored. Except that it is not. The first sight of the fleshy man is a photograph made in July 1985, long after Cumming had begun Part 2. Shooting for the fifth vertical pair anticipated this 'introductory' image by three years. The viewer further adjusts: if Cumming's partitions dismiss time, then they must designate a certain geographical area and its particular group. But this conclusion too will be skewered when the participants of Part 1 show up in Part 2, with, in some cases, no change in locale. The whole notion of distinct geographic, economic or social groups is spoiled by Cumming's methodology.

Confusions arise, and such confusions have arisen before in the good name of universality. Perhaps to remind us of that, in Part 2 many of Cumming's tableaux have a distinctly familiar look. Lovers, childbirth, mothers and children, fathers and sons, drinking, death, loneliness, grief/pity, dreams, religion and children are 11 of the 37 headings that guided visitors through *The Family of Man*, the Museum of Modern Art's massive photographic show of 1955. This highly

n'est pas le cas. La première photo de l'homme corpulent a été prise en juillet 1985, bien après que Cumming eut commencé la Partie 2. La cinquième paire verticale précède donc cette image « d'introduction » de trois ans, et le spectateur doit chercher une autre explication. Si la disposition choisie par Cumming ne tient pas compte de la chronologie, elle doit correspondre à une région géographique et à un groupe donnés. Mais cette conclusion se révélera fautive à son tour puisque les sujets de la Partie 1 réapparaissent dans la Partie 2, parfois dans le même cadre. La méthodologie de Cumming détruit donc toute notion de groupes géographiques, économiques ou sociaux distincts.

Encore une fois, on entretient la confusion au nom de l'universalité. C'est peut-être pour nous le rappeler que, dans la Partie 2, plusieurs des scènes de Cumming nous laissent une impression de « déjà vu ». Amants, naissance, mères et enfants, pères et fils, alcool, mort, solitude, chagrin et pitié, rêves, religion et enfants, voilà 11 des 37 titres qui guidaient les visiteurs de *The Family of Man*, la grande exposition photographique organisée en 1955 par le Museum of Modern Art. Cette retentissante exposition faisait appel à un agencement thématique pour réduire, voire même supprimer la notion de race, de nation et de classe. Elle se voulait « le reflet de l'unité fondamentale de l'humanité⁴⁰ ». Les caractéristiques de chacune des photos étaient noyées dans cette mer d'images. La banalité des circonstances individuelles n'a pas sa place dans le langage universel.

Une réduction similaire, mais plus radicale, se produit dans *La Réalité et le Dessin dans la photographie documentaire*, qui n'offre aucune indication, et encore moins de clés. L'invocation par Cumming de grands thèmes est un appât au même titre que son discours décousu. Sa disposition rigoureuse, d'une logique obscure, kafkaïenne, ne révèle que les résultats de sa sélection. A prime abord, les choix semblent purement formels — une question de style et non de contenu. Mais voilà, il s'agit d'un socio-documentaire. Un examen plus attentif suffit à nous convaincre de leur caractère arbitraire. Cumming n'a pas collé d'étiquettes sociales et économiques à ses sujets, forçant ainsi le spectateur à le faire lui-même. Son dessein est de nous amener à découvrir, par induction, l'existence d'un système répressif qui identifie et classe les gens selon des attributs sociaux. *La Réalité et le Dessin dans la photographie documentaire* incarne et met au jour le vice fondamental du socio-documentaire : soucieuse de refléter et, partant, d'améliorer la société, la photographie en est venue à en adopter les préjugés.

Ainsi, la culture des maisons de rapport se manifeste par le biais de la bière, des téléviseurs,

influential exhibit set out thematic arrangements intended to minimize or dismiss barriers of race, nationhood and class distinction, "as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world."⁴⁰ Lost in all this photo-fulfillment were the particulars of each image: the banalities of individual circumstance found no expression in the universal language.

A similar, more extreme, reduction takes place in *Reality and Motive in Documentary Photography*. We are deprived of the particulars and we are further deprived of the keys. Cumming's invocation of the great themes is as much a tease as his disordered narrative. His rigid presentation, of an obscure, Kafkaesque logic, reveals only the results of his selection. Initially, the choices seem of a benign, formal nature — about style, not content. But this, after all, is social documentary. Closer inspection is all that is needed to reinstate its rough justice.

Cumming has not imposed social and economic status on his subjects but his silence, his refusal to name it, forces that role upon the viewer. Analysis of his design is a process of induction into a repressive system that recognizes and separates individuals according to the attributes of class. *Reality and Motive in Documentary Photography* incarnates and exposes social documentary's tragic flaw: to reflect and thereby improve society, photography has adopted its prejudicial codes.

Thus, rooming-house culture has its beer, television, calendars, babies, light bulbs, knick-knacks, refrigerators, beds (unmade, no bedspreads), unmatched curtains, kittens, religious artifacts, commercial products, cleaning and extermination chemicals, hobbies, mutts, animal posters, snapshots, Christmas decorations, Elvis.

Suburban culture has couches, wheelchairs, lamps with shades, plastic, art, wallpaper, panelling, refrigerators, globes, trophies, lawnmowers, hoses, plants, pedigree dogs, one baby, one toddler, kids, rock gardens, decks, the barbecue, outdoor and artificial outdoor views.

Visual itemization is the stuff of two documentary aspirations: realism, achieved by exhaustive and impassive description; and symbolism, created by the fusion of matter with ideas and beliefs. Cumming combines the two. His realism, with every object contoured and distended by artificial light, is of a hyperintensity. His descriptions seem

des calendriers, des bébés, des ampoules, des babioles, des réfrigérateurs, des lits (défaits, sans couvre-lit), des rideaux dépareillés, des petits chats, des objets religieux, des produits commerciaux, des détergers, des pesticides, des passe-temps, des cabots, des affiches d'animaux, des instantanés, des décorations de Noël et des souvenirs d'Elvis.

La culture banlieusarde se reflète quant à elle dans les canapés, les fauteuils roulants, les lampes avec abat-jour, le plastique, les œuvres d'art, le papier peint, les lambris, les réfrigérateurs, les globes, les trophées, les tondeuses, les tuyaux d'arrosage, les plantes, les chiens de race, le bébé, le bambin, les enfants, les rocailles, les terrasses, le barbecue et les photos d'extérieurs ou de décors d'extérieurs.

L'inventaire visuel répond à deux des objectifs de la photographie documentaire : le réalisme, auquel on atteint par une description aussi exhaustive que froidement objective ; et le symbolisme, créé par le mariage de la matière avec les idées et les croyances. Cumming combine les deux. Son réalisme, qui consiste à dessiner le contour des objets et à les distendre à l'aide de la lumière artificielle, est d'une extrême intensité. Ses descriptions semblent exagérées, parfois d'une froideur clinique, voire cruelles. En tant qu'imitations, ses images jouent de la banalité. Les références symboliques de Cumming puisent aux racines mêmes du documentaire, faisant ressortir certaines des absurdités qui se sont glissées dans le langage photographique. Quel message véhicule le portrait qu'a fait Aaron Siskind d'une très jolie femme de Harlem qui contemple l'intérieur de son réfrigérateur ? Y a-t-il une signification freudienne à cette scène de banlieue où Bill Owens a photographié une femme qui saisit le tuyau d'arrosage de son mari ? Dans le documentaire social, les symboles se sont atrophies au sein d'un système linguistique fermé, dans des correspondances simplistes, dans la dégradation. Dans son portrait intitulé *American Family, 1945*, Lou Stoumen fait un usage superficiel du symbolisme pour éveiller chez le spectateur un sentiment de stabilité et de bien-être dans une période de crise. Le président Roosevelt vient de mourir, mais le Père règne toujours sur son fauteuil, un journal sur les genoux, flanqué de la Mère et de l'Aînée ; à ses pieds, le Fils, une carabine en bois à la main, et la Cadette, qui tient le Chien familial par le cou ; autour d'eux, des photos de famille, un poste de radio et d'autres objets typiques d'un foyer de classe moyenne. Publiée dans le recueil de Stoumen *Can't Argue with Sunrise: A Paper Movie*, la photo était accompagnée d'une légende qui faisait contrepoint : « Je me suis toujours demandé ce qui faisait de nous des Américains⁴¹. »

Dans *La Réalité et le Dessin dans la photographie documentaire*, le réalisme cru des

exaggerated, sometimes clinical and cruel. As equivalents, they can be trivial. Cumming's symbolic quotations draw from documentary's workhorse motifs, spotlighting some of the silliness that has slipped into photographic language. What really is said by Aaron Siskind's portrait of an attractive woman of Harlem staring into her fridge? What slight Freudianism have we gleaned from Bill Owens's picture of a suburban housewife grasping her husband's garden hose? In social documentary, symbols have languished in a closed linguistic system, in simplistic correspondences, in degradation. Lou Stoumen's *American Family, 1945* demonstrates the shallow use of symbols to promote in the viewer a sense of stability and well-being in the face of unsettling change. President Roosevelt has just died but Father is still the master of his armchair, Mother and the Elder Daughter at his sides, a newspaper on his lap; at his feet, Junior, with a wooden rifle, and the Younger Daughter, with a stranglehold on the Family Dog; around them, family photographs, the radio and other appointments of a middle-class home. Published in Stoumen's *Can't Argue with Sunrise: A Paper Movie*, the picture is offset by a caption: "I've always wondered what makes us Americans."⁴¹

In *Reality and Motive in Documentary Photography*, the stark realism of Cumming's scenes is one tool of Brechtian alienation: visual insistence that disconnects emotion and sets the viewer to dispassionate observation. On a quasi-symbolic level, the objects identify their owners: in communality, as emblems of their supposed group; in eccentricity, as the man who builds miniature chairs, as the women who collect china horses; and in allegory, as "artificial creations designating physical realities and nothing else."⁴²

Cumming's introduction of allegorical elements holds to the axis of his work: still, he proceeds with caution. The posing of his models begins in restraint. They stand with their arms at their sides, or they sit, alone or in companionable groups. Sometimes they hold something up to the camera. Sometimes they hold each other, in the usual public ways. Sometimes they mug or act up for the photographer. Sometimes they gaze at the camera, at other times co-operatively look away. Nothing in their presence or behaviour is unusual except for their total unconcern, lack of inhibition or blatant disrespect before the documentary camera. When asked to point, they do so,

diverses scènes fait appel à la technique d'aliénation brechtienne : une insistance visuelle qui provoque un effet de distanciation et qui permet au spectateur d'exercer son objectivité. Sur un plan quasi-symbolique, les objets identifient leur propriétaire : collectivement, en tant qu'emblèmes de leur soi-disant groupe ; excentriquement, comme cet homme qui construit des chaises miniatures, ou ces femmes qui collectionnent les chevaux en porcelaine ; et allégoriquement, en tant que « créations artificielles traduisant des réalités matérielles et rien d'autre⁴² ».

En introduisant des éléments allégoriques, Cumming ne s'écarte pas de l'axe de son travail ; il fait preuve néanmoins de circonspection. Les premières photos sont empreintes de sobriété. Les sujets se tiennent les bras le long du corps, debouts ou assis, seuls ou en groupe. Dans certains cas, ils présentent un objet en direction de l'appareil. Parfois ils s'entreignent, mais dans le respect des convenances. Parfois ils font des grimaces ou prennent des poses au gré du photographe. Certains fixent l'appareil, d'autres se détournent docilement. Rien d'anormal dans leur comportement, sauf une parfaite indifférence, un sans-gêne et un manque de respect flagrant envers le photographe. Si on leur demande de pointer du doigt, ils s'exécutent pour les besoins de la cause. Que la cible soit la tradition documentaire leur importe manifestement peu. Cumming a choisi ses sujets parmi la vaste majorité qui n'a jamais entendu dire que l'acte de photographier est un sacrifice rituel ou que l'appareil photo est un ravisseur d'âmes. S'ils ont quelque chose d'intéressant à montrer, ils le montrent, encouragés par l'attention du photographe qui les lance contre les finesses de la tradition documentaire. L'éclairage et les objectifs font le reste. Des scènes de la Fête des rois et de Noël sont intégrées dans la Partie 1 ; juste ce qu'il faut de cérémoniel, de grotesque et de fantastique pour poser les jalons du figuratif élargi de la Partie 2.

La vérité se trouve peut-être là, dans une image évocatrice de Mrs. *John Leslie as Truth, March 16, 1861*, de Camille Silvy⁴³. Mais la Vérité de Cumming tient un bidon d'allume-feu plutôt que des fleurs. Seule la toile de fond semble peinte. Son air extatique et la lumière surnaturelle qui baigne le barbecue semblent annoncer un événement bienheureux. Ailleurs, nous découvrons une autre Vérité, dévoilée par sa propre main — à moins que ce ne soit la Pauvreté, une vieille femme aux traits émaciés. Le jeune homme qui a sorti son dieffenbachia dans le jardin a fait se rencontrer l'Arbre de vie et l'Arbre de connaissance. L'Arbre de vie, invisible aux yeux d'Adam jusqu'à ce qu'il soit en mesure de distinguer le Bien et le Mal, confère l'immortalité. L'union de ces deux arbres crée une dualité que Jung qualifierait de sexuelle. Mains jointes et yeux baissés, l'homme

to make a picture. That they are pointing to documentary convention is to them undoubtedly of small importance. Cumming's sampling is the vast majority who have never heard that photography is ritualized slaying or that the camera will steal their souls. If they have something interesting to show, they show it, encouraged by an attentive photographer who lets loose his players on the niceties of documentary custom. His lighting and lens complete their work. Sewn into Part 1 are several epiphanies and one Christmas, enough of the ceremonial, the grotesque and the fantastic to lay the groundwork for the broader figuration of Part 2.

There, we may find truth in an image reminiscent of Camille Silvy's Mrs. *John Leslie as Truth, March 16, 1861*.⁴³ Cumming's Truth clasps charcoal starter instead of flowers. Her backdrop only seems painted. Her ecstatic expression and an unearthly light flowing into her barbecue portend a blessed event. Elsewhere, we may identify another Truth, unveiled by her own hand, or call her Poverty, an old woman with emaciated features. The young man who has carried his dieffenbachia out to the garden has brought the Tree of Life to the Tree of Knowledge. The Tree of Life, hidden to Adam until he could recognize Good and Evil, confers immortality. The joining of the trees creates a duality that Jung would interpret as sexual. With clasped hands and downcast eyes, the man is the picture of troubled ambivalence. Elsewhere, the rural god of drunken wisdom, Silenus, makes several appearances; the last holding an axe, for Light, and a star, for multiplicity of Spirit. The man with the terrestrial globe may stand for Democritus, the sometimes laughing philosopher, finding eternal amusement in the folly of mankind and particularly, one suspects, in this allegorical bait. Can we seriously assign significance to the classical figure who declaims his manhood with a clutch of fishing rods? What greater reality beyond her own manifest dreamworld need we affix to the elderly lady who kicks up her heels from the living room floor? Only the reality of the photographer's intention.

Cumming's allegorical method is largely atmospheric. Through it, he pursues his interest in the creation of meaning, pointing up the sentiment and psychological voodoo that allegory has lent to the depiction of truth. Similarly, Victorian art historian Anna Jameson, a contemporary of Julia Margaret Cameron,

incarne une ambivalence trouble. Ailleurs c'est Silène, divinité rurale de la sagesse d'ivrogne, qui apparaît à plusieurs reprises ; à sa dernière apparition, il porte une hache, symbole de la Lumière, et une étoile, symbole de la multiplicité de l'Esprit. L'homme au globe terrestre pourrait représenter Démocrite, philosophe riant à ses heures, puisant un divertissement éternel dans la folie de l'humanité et plus particulièrement, on s'en doute, dans ce leurre allégorique. Pouvons-nous sérieusement donner une signification au personnage classique qui proclame sa virilité en brandissant une poignée de cannes à pêche ? Quelle réalité peut-on trouver au-delà du monde manifestement imaginaire que s'est créé la vieille dame qui sautille dans son salon, si ce n'est celle du dessein du photographe ?

Le discours allégorique de Cumming repose sur la création d'ambiances. Dans sa propre quête de significations, il met ainsi à nu le caractère vaudouesque et mystificateur de l'allégorie en tant qu'expression de la vérité. De même, l'historienne Anna Jameson, spécialiste de l'art victorien et contemporaine de Julia Margaret Cameron, nie « tout penchant pour le romanisme » dans sa fascination pour l'iconographie chrétienne. « J'ai abordé ces œuvres dans une perspective esthétique et non religieuse. Parce qu'elles sont empreintes de vérité et de conviction, qu'elles sont imprégnées de cette beauté qui émane du génie inspiré par la foi, ces œuvres ne sont peut-être plus du domaine du religieux, mais elles demeurent poésie, et c'est à ce titre qu'elles m'intéressent⁴⁴. »

Les observations d'Anna Jameson concernant les portraits de Julia Margaret Cameron pourraient, ironiquement, s'appliquer à Cumming. Ce dernier est attiré par le genre de poésie absurde que l'on retrouve souvent dans le documentaire. En intégrant des références vagues, parfois mêmes loufoques à des thèmes allégoriques, il conjugue les aspirations du photographe de studio et celles du photographe engagé. Il suit ainsi les traces de journalistes comme W. Eugene Smith, dont le portrait d'une mère baignant son enfant déformée et retardée, victime de la maladie de Minamata, est plus qu'évocateur de la Pietà⁴⁵. Nous le reconnaissons, et pourtant l'émotion nous gagne. En alternant le pathétique et les allusions, la Partie 2 de *La Réalité et le Dessein dans la photographie documentaire* crée les mêmes tensions entre la résistance et l'engagement. Mais à la Partie 3, Cumming abandonne cette démarche et annule l'effet de distanciation.

Dans la Partie 3, le spectateur devient auditeur, assailli par six bandes sonores diffusant simultanément un montage dadaïste de lectures, de supplications, de refrains publicitaires et de chansons. Les voix sont celles des sujets. Les paroles sont celles de Betty

disavowed "any drift toward Romanism" in her fascination with Christian iconography: "I have taken throughout the aesthetic and not the religious view of these productions of Art which in as far as they are informed with a true and earnest feeling, and steeped in that beauty which emanates from genius inspired by faith, may cease to be Religion, but cannot cease to be Poetry; and as poetry only have I considered them."⁴⁴

Jameson's disclaimer covers the typological portraiture of Julia Margaret Cameron and, tongue in cheek, it serves Cumming's just as well. The poetry that interests him is the nonsense verse that has often invaded documentary. By his integration of vague, sometimes madcap references to allegorical themes, he is tying together the aspirations of the studio artist and the concerned photographer. Specifically, he is dogging the heels of journalists like W. Eugene Smith whose portrait of a mother bathing her deformed and retarded child, a victim of Minamata disease, is more than reminiscent of a Pietà.⁴⁵ We recognize it; still, we are moved. Through its alternation of pathos and quotation, Part 2 of *Reality and Motive in Documentary Photography* builds the same tensions of resistance and engagement. By Part 3, Cumming has abandoned this pattern and withdrawn the privilege of distance.

In Part 3, viewer becomes audience under aural assault from six simultaneous sound tapes, in a Dadaist profusion of readings, pleadings, jingles and songs. The voices are those of the models. The words are Betty's (taken from her letters to the Lawgiver King) and the models' (extemporizing on Betty's dilemma and Elvis's music, tutored by their own sweet sadness). The audience is reacquainted with this strange chorus, pictured with an assortment of Presley souvenirs: a button from Elvis's birthplace at Tupelo, Mississippi; an album; the famous picture from his comeback concert; statuettes; and a mysterious article entitled "Elvis' Sweat!" One model sings to a disconnected microphone, another bares her stomach to show off its surgical scar.

From a work that could thus far be taken for a visual polemic flow feelings, experiences, suggestion and involvement — all antithetical to the reason, opinion, argument and observation that might arise from Parts 1 and 2. The effect is startling; the surprise as uncontrollable as the drifting voices. Their tentative, improvisational quality deflects critical detachment, coating all parts of the work

(extraites de ses lettres au King) et des sujets (improvisations sur le dilemme de Betty et les chansons d'Elvis, inspirées de leur suave tristesse). Le public renoue avec cet étrange chœur, photographié avec un assortiment de souvenirs d'Elvis : un macaron de Tupelo (Mississippi), le lieu de naissance d'Elvis ; un disque ; la célèbre photo de son retour à la scène ; des statuettes ; et un mystérieux document intitulé « Elvis' Sweat » ! Un des sujets chante dans un micro qui n'est pas branché, une autre découvre son ventre pour montrer sa cicatrice.

D'une œuvre qui jusque-là pouvait être considérée comme une polémique visuelle s'échappent des sentiments, des expériences, de la suggestion et de l'engagement : autant d'éléments aux antipodes de la raison, de l'opinion, de l'argumentation et de l'observation que pouvaient suggérer les Parties 1 et 2. L'effet est saisissant, la surprise aussi incontrôlable que le flux incessant des voix. Le caractère hésitant, improvisé de ces voix interdit le détachement critique et, injectant à l'ensemble de l'œuvre l'opiat synthétique du théâtre, désarme le scepticisme.

La Réalité et le Dessin dans la photographie contemporaine est une œuvre vivifiante qui ne se complait pas dans le cynisme. De conception résolument actuelle, c'est l'œuvre puissante d'un authentique photographe. Ses ancêtres immédiats sont les œuvres modernistes de la fin des années 60. Ses assises théoriques tiennent surtout de la critique documentaire postmoderne, mais la didactique n'y a pas sa place. Cumming n'a pas illustré ses idées ; il les a plutôt articulées en adaptant habilement la théorie et la méthodologie théâtrales qui ont déteint sur les arts.

De l'Absurde nous viennent le rejet du langage, le recours au jargon, aux clichés, à l'absurdité et à l'allégorie photographiques, un théâtre de situation. « Ce que le spectateur non averti peut prendre pour une invention iconoclaste et incompréhensible n'est en fait qu'un élargissement, une réévaluation et un développement de procédés qui sont familiers et tout à fait acceptables, mais dans des contextes quelque peu différents⁴⁶. »

Les personnages, accessoires et préoccupations de l'Absurde sont des plus banals. A l'instar d'Elvis, les Vladimir et Estragon de Beckett se tourmentent sans arrêt pour une question de chaussures. Un certain primitivisme s'insinue dans ces œuvres qui reprennent des éléments du théâtre antique tels que le chant, l'illusionnisme et la bouffonnerie⁴⁷.

Dans *Le Théâtre et la Cruauté*, Artaud exprime sa vision d'un théâtre « qui nous réveille : nerfs et cœur » ; qui « nous insuffle le magnétisme ardent des images » ; qui ajoute à la cruauté qui, à son avis, est la base de toute action dramatique. Artaud faisait appel aux sens pour

with the theatre's synthetic opiate, willing suspension of disbelief.

Reality and Motive in Documentary Photography is not a work of cynical closure but a work of vivification. Its form is photographic and, true to certain strains in its ideation, it is richly so. Its direct antecedents are the modernist productions of the late 1960s. Its theoretical foundations owe something to postmodern documentary critique; to the didacticism of its practice it owes nothing. Cumming has not illustrated his ideas, rather he has articulated them by skilful adaptation of the theory and methodology that have filtered through the arts from the extended branches of the theatre.

From the Absurd comes a rejection of language; the use of photographic jargon and clichés; visual nonsense; allegory; and a theatre of situation. "What may strike the unprepared spectator as iconoclastic and incomprehensible innovation is in fact merely an expansion, revaluation, and development of procedures that are familiar and completely acceptable in only slightly different contexts."⁴⁶

The Absurd's personages, props and preoccupations are most ordinary. Beckett's Vladimir and Estragon, like Elvis, fret endlessly over shoes. A certain primitivism pervades these works in which were revived elements of the antique theatre such as singing, juggling and clowning.⁴⁷

The Theatre of Cruelty expresses Artaud's vision of a theatre "that wakes us up: nerves and heart"; that "inspires us with the fiery magnetism of its images"; that builds on the cruelty that he saw as the basis of any dramatic act. Artaud's appeal was to the senses, as a means of generating existential awareness and psychical release; his devices were shock and total envelopment of the audience. The actors functioned as props, in strict discipline, part of "an intensive mobilization of objects, gestures and signs."⁴⁸ Artaud rejected the separation of mind from body and of senses from intelligence that he found in the Analytic Theatre — no doubt the propagandist, didactic Epic Theatre of Bertolt Brecht.

From Brecht came an instructive and activist theatre, "slower-paced, reflective, giving time to reflect and compare."⁴⁹ Fundamental to this was the notion of alienation, 'making strange' the characters and settings of the stage, asserting their artificiality with bright, white light and with segmented, repetitive action and narration. Brecht's outline of his Epic

stimuler la conscience existentielle et la détente physique. Sa formule : bouleverser le public en le tenant sous son charme. Les comédiens étaient transformés en accessoires, rigoureusement disciplinés, dans le cadre « d'une mobilisation intensive d'objets, de gestes, de signes...⁴⁸ ». Artaud refusait la séparation du corps et de l'esprit, celle des sens et de l'intelligence, caractéristiques du théâtre d'analyse, c'est-à-dire le théâtre épique, didactique et propagandiste de Bertolt Brecht.

De Brecht nous vient un théâtre informatif et activiste « au rythme plus lent, plus réfléchi, qui se prête mieux à la réflexion et à la comparaison⁴⁹ ». Cette démarche reposait sur la notion fondamentale d'aliénation, « provoquant l'étrangeté » des personnages et des mises en scène, soulignant leur caractère artificiel avec une lumière blanche et crue, conjuguée à une action et une narration segmentées et répétitives. L'exposition qu'a fait Brecht de son théâtre épique a précédé la description d'Artaud du théâtre de la cruauté ; cependant, le premier attaquait le second sur plusieurs points — structuraux, tactiques, psychologiques et philosophiques — qui, trente ans plus tard, allaient converger dans le théâtre dialectique du dramaturge allemand Peter Weiss⁵⁰. *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* oppose, dans un conflit insoluble, la rationalité et le dessein (Marat) et les effroyables extrémités de la nature humaine (Sade).

*MARAT : Si ce sont des extrêmes
alors ce sont d'autres extrêmes
que les tiens
Au silence de la Nature
j'oppose mon action
dans l'indifférence universelle
je fais surgir un sens
au lieu d'être un témoin passif
j'interviens
et je dis que certaines choses sont fausses
et je travaille à les changer et
à les corriger⁵¹*

*SADE : Ce que nous faisons n'est que le fantôme
de ce que nous voulons faire
et nul n'accède jamais à d'autres vérités
qu'aux vérités changeantes de sa propre
expérience
Je ne sais
si je suis le bourreau ou le supplicié
J'invente les plus effroyables tortures
et lorsque je me les représente
c'est moi qui les subis⁵²*

Comme Weiss au théâtre, Cumming jongle avec les idées et les conceptions qui ont jalonné l'histoire de la photographie — l'injustice et

Theatre predated Artaud's description of the Theatre of Cruelty, yet he seemed to challenge him on many points — structural, tactical, psychological and philosophical — that some thirty years later would converge in the Dialectical Theatre⁵⁰ of German playwright Peter Weiss. *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade* brings rationalism and purpose (Marat) into unresolvable conflict with the fearful extremities of human nature (de Sade).

*MARAT: If I am extreme I am not extreme in
the same way as you
Against Nature's silence I use
action
In the vast indifference I invent a
meaning
I don't watch unmoved I intervene
and say that this and this are
wrong
and I work to alter them and
improve them⁵¹*

*SADE: What we do is just a shadow of what
we want to do
and the only truths we can point to
are the ever-changing truths of our
own experience
I do not know if I am hangman or
victim
for I imagine the most horrible
tortures
and as I describe them I suffer them
myself²*

Like Weiss, Cumming sweeps up a trading floor of inequity and intervention, judgement and implication, bathos and instruction: in the painfully reflective bareness, a chance to see beneath the tokens and facsimiles that begin at once to cover the place again.

*Martha Langford,
Ottawa, 1986*

Martha Langford became chief curator of the Canadian Museum of Contemporary Photography on its foundation in January 1985. She was executive producer of the Still Photography Division of the National Film Board of Canada from 1981 to 1984. She has edited and written several publications on Canadian photography, among them, John Paskievich's A Voiceless Song: Photographs of the Slavic Lands (1983), Contemporary

l'intervention, le jugement et l'engagement, le pathétique et le didactique —, puis les écarte. Et avant qu'elles ne viennent l'assaillir de nouveau, dans ce moment d'un vide angoissant, il s'efforce de découvrir ce qui se cache derrière les symboles et les fac-similés.

*Martha Langford,
Ottawa, 1986*

Martha Langford est conservateur en chef du Musée canadien de la photographie contemporaine depuis sa création en janvier 1985. De 1981 à 1984, elle a occupé le poste de producteur exécutif au Service de la photographie de l'Office national du film du Canada. Elle a participé à la conception et à la rédaction de plusieurs publications portant sur la photographie canadienne, dont Un Chant muet : photographies du monde slave, de John Paskievich (1983) ; Photographie canadienne contemporaine de la collection de l'Office national du film (1984) ; et Genius Loci, photographies de jardins de Geoffrey James (1986).

Canadian Photography from the Collection of
the National Film Board (1984) and Genius
Loci, *photographs of formal gardens* by
Geoffrey James (1986).

Notes

1. Peter Weiss, *The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*, tr. Geoffrey Skelton (New York: Atheneum, 1973), from a speech by Marat in Act 2, p. 78.
2. Clara Gutsche, "Open Parody, Hidden Agenda: Donigan Cumming," *Vanguard* (May 1984), p. 25.
3. Carole Corbeil, "Exploring Art's Potential to Refuse its Viewers the Privilege of Control," *The Globe and Mail* [Toronto], May 29, 1986, p. E6.
4. Robert Graham, "Donigan Cumming: Undoing Documentary," *Parachute* (March-April-May 1984), pp. 19-24.
5. James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (New York: Ballantine Books, 1966), pp. xiv-xv. Not even Agee could have predicted the current notion of 'correctness,' as in 'politically correct,' or the photographic clichés which, according to Susan Sontag, are the Chinese equivalents of the 'correct view.'
6. George Bogardi, "The Dark Visions of Donigan Cumming," *Canadian Art* vol. 3 no. 1, p. 71.
7. His statement appears as a preamble to Part 3. It is reproduced elsewhere in this catalogue.
8. George Bogardi, *Donigan Cumming: Reality and Motive in Documentary Photography III*, program notes for an exhibition at the 49th Parallel Centre for Contemporary Canadian Art, New York, May 31-June 21, 1986.
9. Graham, p. 21.
10. Graham, p. 21. These are Cumming's words. He used the same expression in an interview with David Barbour for the program notes to the National Film Board of Canada exhibition *Document: Aspects of Canadian Life*, which included 20 of Cumming's prints from Part 1 of *Reality and Motive in Documentary Photography*.
11. Bogardi, *Dark Visions*, p. 72.
12. Graham, p. 21.
13. William Stott, *Documentary Expression and Thirties America* (New York: Oxford University Press, 1973), p. 20.
14. For examples of this work, see: Victor Burgin, *Between* (London: Basil Blackwell and the Institute of Contemporary Arts, 1986); Martha Rosler, *3 Works* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981); and Allan Sekula, *Photography against the Grain* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984).
15. Stott, p. 14.
16. Dorothea Lange, "Documentary Photography," in Nathan Lyons, ed., *Photographers on Photography* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1966), pp. 67-68.
17. Berenice Abbott, "It Has to Walk Alone" in Lyons, pp. 15-17.
18. Szarkowski expressed this point of view in his introductory statement, displayed on the

Notes

1. Peter Weiss, *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*, traduit de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Éditions du Seuil, 1965, discours de Marat, scène 2, p. 111.
2. Clara Gutsche, « Open Parody, Hidden Agenda: Donigan Cumming », *Vanguard* (mai 1984), p. 25.
3. Carole Corbeil, « Exploring Art's Potential to Refuse Its Viewers the Privilege of Control », *The Globe and Mail* (Toronto), 29 mai 1986, p. E6.
4. Robert Graham, « Donigan Cumming: Undoing Documentary », *Parachute* (mars-avril-mai 1984), pp. 19-24.
5. James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, traduit de l'anglais par Jean Queval, Paris, Librairie Plon, 1972, p. 11.
6. George Bogardi, « The Dark Visions of Donigan Cumming », *Canadian Art*, vol. 3, n° 1 (printemps 1986), p. 71.
7. Cette déclaration apparaît dans le préambule de la Partie 3, reproduit dans le présent catalogue.
8. George Bogardi, *Donigan Cumming: Reality and Motive in Documentary Photography III*, commentaires accompagnant une exposition au 49th Parallel Centre for Contemporary Canadian Art de New York, du 31 mai au 21 juin 1986.
9. Robert Graham, *op. cit.*, p. 21.
10. *Ibid.* Ce sont les mots de Cumming. Il a utilisé la même expression dans une entrevue accordée à David Barbour lors de l'exposition de l'Office national du film du Canada intitulée *Document : Aspects de la vie canadienne*, comportant 20 des photographies de Cumming tirées de la Partie 1 de *La Réalité et le Dessin dans la photographie documentaire*.
11. George Bogardi, *Dark Visions*, p. 72.
12. Robert Graham, *op. cit.*, p. 21.
13. William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, New York, Oxford University Press, 1973, p. 20.
14. On peut trouver des exemples de leurs travaux dans : Victor Burgin, *Between*, Londres, Basil Blackwell et the Institute of Contemporary Arts, 1986 ; Martha Rosler, *3 Works*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981 ; et Allan Sekula, *Photography against the Grain*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
15. William Stott, *op. cit.*, p. 14.
16. Dorothea Lange, « Documentary Photography », dans Nathan Lyons (éd.), *Photographers on Photography*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1966, pp. 67-68.
17. Berenice Abbott, « It Has to Walk Alone », dans Lyons, *op. cit.*, pp. 15-17.
18. Szarkowski a exprimé ce point de vue dans sa note d'introduction affichée sur le mur d'entrée de *New*

entrance wall of *New Documents*. It is cited by Rosler, p. 78. Rosler's essay and Cumming's photographs express many of the same complaints and share certain strategies. Rosier (p. 82) states: "If photos are to be populated, though, they ought to be made with a clarity that neither sell [*sic*] short the lives of the people shown nor pretend [*sic*] not to notice the built-in meanings of photographic discourses." Cumming's photographs do neither; his models are participants in these documentary revisions.

19. Susan Sontag's series of articles were anthologized in *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973).

20. Cited by Jonathan Green, *American Photography* (New York: Harry N. Abrams, 1984), p. 32.

21. Diane Arbus, *Diane Arbus* (Millerton, N.Y.: Aperture, 1972), p. 15.

22. Cumming works in sympathy with the text, not the photographs, of *Let Us Now Praise Famous Men*. As William Stott has shown, Agee simultaneously advances and attacks the documentary form. His writing is excessive and self-critical. His collaborator, Walker Evans, has a contrasting simplicity of style.

23. Lisette Model in Jonathan Green, ed., *The Snapshot* (Millerton, N.Y.: Aperture, 1974), p. 6.

24. Model, p. 6.

25. *A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C. 1966*, in Arbus.

26. Bill Ganzel, *Dust Bowl Descent* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1984).

27. Janet Malcolm, *Diana & Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography* (Boston: David R. Godine, 1980), pp. 159-162.

28. Mark Roskill and David Carrier, *Truth and Falsehood in Visual Images* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1983), pp. 117-118.

29. Cited by Green, *American Photography*, p. 110.

30. The controversy that has surrounded Cumming's work to date reveals something of a Canadian inflection. Documentary photography has been an important form of expression in Canada, due in part to the influence exerted by the presence and support of the National Film Board. One need only look at work produced in Québec during the political upheavals of the 1970s. Photographers like Michel Campeau, Claire Beaugrand-Champagne and Alain Chagnon worked collectively to particularize the culture of Québec. As activists, they found a model in the Farm Security Administration, making photographs that emphasized Québec's traditions and rural spirit, even in their penetration of the inner city.

31. Stott, pp. 31-32.

32. Vicki Goldberg, *Margaret Bourke-White: A Biography* (New York: Harper & Row, 1986), p. 169.

33. Milton Brown, "Interview with Paul Strand 1971" in Vicki Goldberg, ed., *Photography in Print* (New York: Simon & Schuster, 1981),

Documents. Il est cité dans Rosler (p. 78). L'essai de Rosler et les photographies de Cumming expriment souvent les mêmes griefs et partagent certaines stratégies. Rosier (p. 82) affirme : « Cependant, si l'on doit photographier des gens, les photos doivent être prises de telle façon qu'elles ne déprécient pas l'existence des sujets et qu'elles ne prétendent pas ignorer les significations intrinsèques du discours photographique. » Les photos de Cumming évitent ce double piège ; ses sujets participent à ces révisions documentaires.

19. Les articles de Susan Sontag ont été réunis sous le titre *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973.

20. Cité par Jonathan Green dans *American Photography*, New York, Harry N. Abrams, 1984, p. 32.

21. Diane Arbus, *Diane Arbus*, Millerton (New York), Aperture, 1972, p. 15.

22. Cumming s'inspire du texte, mais non des photos, de *Louons maintenant les grands hommes*. Comme l'a démontré William Stott, Agee attaque le documentaire en même temps qu'il le fait progresser. Son discours est excessif et autocritique, tandis que son collaborateur, Walker Evans, se distingue par la simplicité de son style.

23. Lisette Model dans Jonathan Green (éd.), *The Snapshot*, Millerton (New York), Aperture, 1974, p. 6.

24. *Ibid.*

25. *A young Brooklyn family going for a Sunday outing, N.Y.C. 1966*, dans Diane Arbus, *op. cit.*

26. Bill Ganzel, *Dust Bowl Descent*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 1984.

27. Janet Malcolm, *Diana & Nikon: Essays on the Aesthetic of Photography*, Boston, David R. Godine, 1980, pp. 159-162.

28. Mark Roskill et David Carrier, *Truth and Falsehood in Visual Images*, Amherst (Massachusetts), University of Massachusetts Press, 1983, pp. 117-118.

29. Cité par Green dans *American Photography, op. cit.*, p. 110.

30. La controverse qui a entouré jusqu'à présent l'œuvre de Cumming reflète certaines tendances canadiennes. La photographie documentaire a été une forme d'expression importante au Canada, en partie grâce à l'influence et à l'appui de l'Office national du film. Il n'y a qu'à examiner les œuvres produites au cours de l'agitation politique des années 70 au Québec. Des photographes comme Michel Campeau, Claire Beaugrand-Champagne et Alain Chagnon ont travaillé de concert pour exprimer les particularités culturelles du Québec. En tant qu'activistes, ils se sont inspirés du modèle de la Farm Security Administration, réalisant des photos qui font ressortir les traditions et l'esprit rural du Québec, jusqu'au cœur même de la ville.

31. William Stott, *op. cit.*, pp. 31-32.

32. Vicki Goldberg, *Margaret Bourke-White: A Biography*, New York, Harper & Row, 1986, p. 169.

33. Milton Brown, « Interview with Paul Strand 1971 », dans Vicki Goldberg (éd.), *Photography in Print*, New York, Simon & Schuster, 1981, p. 288.

34. W. Eugene Smith, "Photographic Journalism" in Lyons, pp. 104-105.
35. Bruce Davidson, *East 100th Street* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970).
36. Bill Owens, *Suburbia* (San Francisco: Straight Arrow Books, 1973).
37. Chauncey Hare, *Interior America* (Millerton, N.Y.: Aperture, 1978), pp. 18-19.
38. Cornell Capa, ed., *The Concerned Photographer* (New York: Grossman, 1968).
39. Naomi Rosenblum makes this point in relation to the paired photographs of Eve Sonneman in *A World History of Photography* (New York: Abbeville Press, 1984), p. 557.
40. Edward Steichen, *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time* (New York: Simon & Schuster, for the Museum of Modern Art, 1955), p. 4.
41. Lou Stoumen, *Can't Argue with Sunrise: A Paper Movie* (Millbrae, Calif. : Celestial Arts, 1975), pp. 100-101.
42. J.E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, tr. Jack Sage (London: Routledge & Kegan Paul, 1962), p. xlii.
43. Reproduced in Rosenblum, p. 30.
44. Cited by Mike Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879* (Boston: Little Brown, 1984), p. 18.
45. In 1975, W. Eugene Smith disclosed his directorial role in the making of *Tomoka and Mother, Minamata, 1972*. He mentioned no formal influences. See Eugenia Parry Janis and Wendy MacNeil, eds., *Photography within the Humanities* (Danbury, N.H.: Addison House, 1977), pp. 103-105.
46. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 3rd ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), p. 327.
47. Esslin, p. 330.
48. Antonin Artaud, "The Theatre and Cruelty," tr. Mary Caroline Richards, in John Gassner and Edward Quinn, eds., *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (New York: Thomas Y. Crowell Co., 1969), pp. 1022-1023.
49. Ronald Gray, *Brecht the Dramatist* (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), p. 72.
50. By the end of his life, Brecht had grown dissatisfied with the connotations of didacticism implicit in his Epic Theatre and was himself toying with the term 'dialectical.'³
51. Weiss, p. 26.
52. Weiss, p. 31.
34. W. Eugene Smith, « Photographic Journalism », dans Lyons, *op. cit.*, pp. 104-105.
35. Bruce Davidson, *East 100th Street*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1970.
36. Bill Owens, *Suburbia*, San Francisco, Straight Arrow Books, 1973.
37. Chauncey Hare, *Interior America*, Millerton (New York), Aperture, 1978, pp. 18-19.
38. Cornell Capa (éd.), *The Concerned Photographer*, New York, Grossman, 1968.
39. Naomi Rosenblum fait allusion aux photos jumelées d'Eve Sonneman dans *A World History of Photography*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 557.
40. Edward Steichen, *The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time*, New York, Simon & Schuster, pour le Museum of Modern Art, 1955, p. 4.
41. Lou Stoumen, *Can't Argue with Sunrise: A Paper Movie*, Millbrae (Californie), Celestial Arts, 1975, pp. 100-101.
42. J.E. Cirlot, *Diccionario de los ismos*, Barcelone, Editorial Argos, deuxième édition, 1956, p. 22.
43. Reproduit dans Rosenblum, *op. cit.*, p. 30.
44. Cité par Mike Weaver dans *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, Boston, Little Brown, 1984, p. 18.
45. En 1975, W. Eugene Smith a révélé la part de la mise en scène dans la réalisation de *Tomoka and Mother, Minamata, 1972*. Il ne fait mention d'aucune influence formelle. Voir Eugenia Parry Janis et Wendy MacNeil (éd.), *Photography within the Humanities*, Danbury (New Hampshire), Addison House, 1977, pp. 103-105.
46. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, troisième édition, Harmondsworth, Penguin Books, 1980, p. 327.
47. *Idem*, p. 30.
48. Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 5, 130, 132 et 133.
49. Ronald Gray, *Brecht the Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 72.
50. A la fin de sa vie, Brecht s'était lassé des connotations didactiques de son théâtre épique et commençait à pencher pour le terme « dialectique ».
51. Peter Weiss, *op. cit.*, p. 44.
52. *Idem*, p. 50.