Walker Evans au prisme du style documentaire et de l'art contemporain

Toscane Angelier

▶ **To cite this version:**

Toscane Angelier. Walker Evans au prisme du style documentaire et de l'art contemporain . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01546052

HAL Id: dumas-01546052

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01546052

Submitted on 23 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Toscane ANGELIER

Walker Evans
au prisme du style documentaire
et de l'art contemporain

Mémoire de recherche

(2nde année de 2ème cycle)

en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de M. Didier SCHULMANN

Septembre 2014

WALKER EVANS

AU PRISME DU STYLE DOCUMENTAIRE ET DE L'ART CONTEMPORAIN

Remerciements

Je tiens à remercier M. Didier Schulmann, conservateur en chef de la bibliothèque Kandinsky au Centre Georges Pompidou, de m'avoir à nouveau fait confiance dans le choix de mon sujet et de m'avoir encouragée dans les directions que j'ai prises cette année.

Je remercie également les professeurs Stefano Chiodi et Antonello Frongia de l'université Roma Tre, qui ont suivi et encouragé mon travail tout au long de l'année.

Enfin, merci à Elisabeth Thomas des archives du Museum of Modern Art de New York pour ses éclairantes réponses.

Table des matières

Remerciements 1
Avant-propos 3
Introduction 5
1. Walker Evans et l'Architecture 14
1.1. Walker Evans et l'architecture vernaculaire 15
1.1.1. Archéologie du temps présent 15
1.1.2. Une tradition visuelle élargie 18
1.2. Walker Evans et la dialectique "High and Low" 25
1.2.1. Des monuments ordinaires 26
1.2.2. La photographie au service de… 30
1.2.3. « Deadpan », photographie et entropie de l'information 36
1.2.4. Dan Graham : dual reading 40
2. Walker Evans et la Littérature 43
2.1. Walker Evans écrivain 44
2.2. Walker Evans et Flaubert 48
2.2.1. Esthétique de la description et documentaire lyrique 49
2.2.2. Non-style documentaire et clarté graphique 53
2.2.3. Objectivité impersonnelle, « degré zéro » de la photographie et mort de l'auteur 54
2.3. Photographie et art conceptuel 57
2.3.1. Walker Evans « lettreur », le signe comme plus petit vecteur de signification 59
2.3.2. Photographie et ready-made 63
2.3.3. Typologie, sérialité, programme 66
3. Walker Evans et le « destin de la photographie documentaire » 70
3.1. Walker Evans et le cinéma 70
3.1.1. La collection comme montage 72
3.1.2. Photographie documentaire et cinéma néoréaliste 77
3.2. Walker Evans et le postmoderne 82
3.2.1. Modernité vs. Postmodernité 83
3.2.2. Appropriations de l'œuvre de Walker Evans 89
3.2.3. Rémanences de l'œuvre de Walker Evans 93
Conclusion 102
Bibliographie 106
Catalogues d'exposition 106
Ouvrages 108
Articles de périodiques 110

Avant-propos

Les études sur l'œuvre de Walker Evans sont nombreuses et reflètent l'intérêt que l'œuvre de ce photographe, père de tout un courant stylistique, peut avoir pour l'histoire de la Photographie. N'étant pas spécialiste de cette discipline, je tenterai dans ce mémoire d'analyser au mieux l'œuvre du photographe, avec mes outils d'étudiante en histoire de l'Art et quelques notions d'histoire de la Photographie qui m'ont été enseignées par le professeur Frongia de l'université Roma Tre, où j'ai eu la chance de participer à un échange universitaire durant l'année scolaire 2013-2014.

Ma curiosité pour l'œuvre de Walker Evans est avant tout passée, en effet, par l'étude de l'Art contemporain, mon enseignement de spécialité durant trois années de premier cycle à l'Ecole du Louvre. J'ai par ce biais découvert la série « After Walker Evans » de Sherrie Levine. J'ai aussi pris connaissance des travaux de Bernd et Hilla Becher et de leur attachement au style documentaire. C'est ensuite en première année de master, lors de la phase de recherches pour mon mémoire d'études, que j'ai découvert la série « Subway Portraits » de Walker Evans. En partant de cette série, j'ai commencé à m'intéresser à ce qu'il y a d'avant-gardiste dans l'œuvre de Walker Evans. En parallèle, j'ai commencé à étudier l'histoire de la Photographie en Italie et ai assisté à une journée d'études sur le photographe italien Luigi Ghirri. Une photographie qu'il a prise lui-même de sa bibliothèque personnelle montre qu'il possédait le premier « livre d'artiste » publié en 1963 par l'artiste Ed Ruscha, intitulé *Twentysix Gasoline Stations*. Luigi Ghirri s'est intéressé pendant toute sa carrière au statut des images publiées dans des livres, de la même manière qu'il a poursuivi une œuvre photographique s'intéressant à la notion de paysage moderne en Italie. Ainsi, il a photographié plusieurs stations-service, éléments de l'architecture routière qui ont une importance certaine en Italie, notamment en lien avec l'invention de l'Autogrill. Ce motif de la station-service, outre son développement évident dans le livre d'Ed Ruscha, est abondant dans l'œuvre de Walker Evans. En effectuant des recherches sur le lien entre Luigi Ghirri et Ed Ruscha, entre Ed Ruscha et Walker Evans,

j'ai découvert qu'il existe une vraie tradition photographique liée au motif de la station-service, qui ne relève pas uniquement du « topos » photographique du reportage réalisé sur les routes, mais également de nombreux critères intrinsèques ayant une qualité pour les photographes : la concentration de signes iconographiques et écrits, le contraste entre l'arrêt que représente la station et le mouvement rapide de la route, ou encore la standardisation de l'architecture vernaculaire. J'ai d'abord pensé mener une étude sur les photographies de stations-service, mais il m'a ensuite semblé que traiter un seul sujet iconographique impliquait de laisser de côté une partie théorique qui me semblait toutefois pertinente.

D'autre part, je me suis rendue au Museum of Modern Art de New-York en janvier 2014 et j'ai eu la chance de voir l'exposition « American Photographs », qui rejouait la première exposition personnelle de Walker Evans dans ce musée en 1938. Le livre *American Photographs* qui accompagnait l'exposition, et dont une réédition est parue en 2013, m'est apparu passionnant, tant par les photographies qui y sont reproduites que par sa propre structure. Enfin, le séminaire sur Walker Evans donné par le professeur Frongia à l'université Roma Tre au deuxième semestre m'a convaincue de concentrer mon étude sur l'œuvre de ce photographe.

C'est donc en élargissant mes recherches à la manière dont des artistes tels qu'Ed Ruscha ou, avant lui, d'autres photographes, ont pu recevoir l' « enseignement » au sens d'héritage de Walker Evans, que j'ai pu trouver ce sujet, qui mêle à la fois histoire de l'Art contemporain et histoire de la Photographie.

Introduction

Walker Evans (1903-1975) est un photographe américain dont la carrière s'étend sur près de cinquante ans, de 1928 à 1975. Pourtant, sa renommée tient aujourd'hui en grande partie à ses images de la Grande Dépression, qui suivit le Crise de 1929. Prises entre octobre 1935 et le début de l'année 1937, ces photographies ont été commanditées par l'administration américaine dont Evans était salarié, d'abord connue sous le nom de Resettlement Administration puis celui, plus célèbre, de Farm Security Administration. La Farm Security Administration était menée par l'économiste Roy Stryker, de l'université Columbia de New York, entre 1935 et 1943. Son objectif principal était de documenter l'Amérique paysanne d'après la crise, à la fois financière et agricole, et les effets des politiques de l'Etat dans le cadre du New Deal. Les différents photographes qui participèrent à l'opération – parmi lesquels on compte Dorothea Lange, Ben Shahn, Arthur Rothstein ou encore Russell Lee – furent chargés de prendre des clichés lors de missions spécifiques. L'ensemble iconographique créé de toutes pièces par les acteurs de la Farm Security Administration (FSA), en vue d'être utilisé pour la propagande de l'Etat américain, n'a pas été élevé au rang d'œuvre d'art au moment de sa production, mais archivé et utilisé comme documentation de premier degré.

C'est seulement en 1938, alors que Walker Evans jouit d'une exposition personnelle au Museum of Modern Art de New York, intitulée « American Photographs », que l'opinion publique et les spécialistes commencent à s'intéresser à quelques photographies de Walker Evans commanditées par la FSA et à reconsidérer leur statut. A l'occasion de l'exposition paraît un livre éponyme. En mars 1938, Beaumont Newhall[1] publie « L'approche documentaire de la photographie » dans la revue *Parnassus*. La même année, une présentation des photographies de la FSA a lieu au Grand Central Palace de

[1] Beaumont Newhall (1908-1993) avait organisé en 1937 une exposition à l'occasion du centenaire de l'invention de la photographie au Museum of Modern Art de New York. En 1940, il y créera le premier département consacré à la photographie.

New York, lors de la « First International Photographic Exhibition ». Edward Steichen[2], photographe alors célèbre pour ses images de mode et de mondanités pour *Vogue* et *Vanity Fair*, découvre les images de la FSA à l'occasion de cette exposition. Il écrit l'article « Les photographes de la Farm Security Administration » dans la prestigieuse publication *US Camera Annual* de 1939, contribuant à reconsidérer le statut de ces photographies et envisager la possibilité d'une approche documentaire qui ne soit pas complètement détachée de la photographie en tant que medium artistique.

Derrière Walker Evans, alors considéré comme un chef de file, la critique construit la continuité du mouvement documentaire en photographie aux Etats-Unis, qui prend sa source dans l'œuvre de Mathew Brady, photographe de la Guerre de Sécession, et de son « atelier »[3]. L'appellation *documentaire* avait d'abord désigné, à partir du milieu des années 1920, un genre cinématographique, avant de s'étendre à la photographie dans les années qui suivirent. La Farm Security Administration est désormais considérée comme le moment emblématique de la photographie documentaire et ses archives sont déposées à la Library of Congress, à Washington, en 1944.

Les photographes dits documentaires partagent un mode opératoire, le reportage ; reportage qui, dès les années 1930, grâce à la démocratisation de l'automobile, se fera sur les routes. Ainsi, la forme du reportage devient nécessairement liée à l'imaginaire de la route et à une forme de progression dans l'espace et dans le temps, ce qui aura une influence notable sur le cinéma. En photographie, la notion de documentaire se teinte d'une inflexion vers le reportage social, conception à laquelle Walker Evans ne déroge pas lorsqu'en 1936 il réalise un reportage sur trois familles de fermiers de l'Alabama avec son ami l'écrivain James Agee (1909-1955). Cette entreprise aboutira au livre *Let Us Now Praise Famous Men* (Louons maintenant les grands hommes), publié en 1941, qui comporte une partie avec les images d'Evans et une autre avec le texte d'Agee. Pour autant, Walker Evans revendique un détachement absolu par rapport à son sujet et refuse de verser, comme James Agee, dans le registre subjectif.

[2] Edward Steichen (1879-1973) sera directeur du département de photographie du Museum of Modern Art de New York entre 1946 et 1962, organisant la célèbre exposition « The Family of Man » en 1955 puis « The Bitter Years », un hommage à la photographie documentaire de la Farm Security Administration, en 1962.

[3] Mathew Brady (1823-1896), d'abord portraitiste à New-York et à Washington, a longtemps été considéré comme le photographe le plus prolixe de la Guerre de Sécession. Il avait créé un projet impliquant une équipe de photographes, dont il coordonnait l'action sur le champ de bataille mais sécurisait également les négatifs. Ceux-ci furent tous attribués à Brady par la suite.

Lors d'une interview publiée en 1971 dans la revue *Art in America*, Walker Evans, alors consacré comme le père de tout un courant photographique américain, qualifie son travail non pas en tant que stricte photographie documentaire, mais comme relevant du *style documentaire* : « Quand vous dites « documentaire », vous devez avoir une oreille très sophistiquée pour recevoir ce mot. Ça devrait être *style* documentaire, puisque « documentaire », c'est une photographie policière d'une scène de meurtre…. Ça, c'est un vrai document. Voyez-vous, l'art est inutile, mais un document a une utilité. Et donc l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style, c'est ce que je fais. On me dit être un photographe documentaire. Mais ça présuppose une connaissance assez subtile de cette distinction. »[4].

Walker Evans projetait dans cette expression de *style documentaire* - d'ailleurs peu explicitée par la suite - toute la charge théorique de son œuvre. Comme le note Jean-François Chevrier, historien et critique d'art français, dans un article daté de 1990 et repris dans la préface du catalogue de l'exposition qu'il a consacrée à Dan Graham et Walker Evans : « Walker Evans est sans doute le meilleur exemple d'un artiste moderne dont l'œuvre dépasse largement la tradition de la photographie documentaire, pure ou directe [straight], et cela aussi bien par la complexité interne de son propos que par les échos qu'elle a reçus dans l'art contemporain. »[5]. En effet, considérée pendant longtemps comme s'inscrivant dans une tradition de la photographie dite « documentaire », l'œuvre de Walker Evans a pourtant fait l'objet de relectures intéressantes de la part d'historiens, critiques d'art et artistes contemporains. Ces échos dans l'art contemporain sont plus ou moins directs. Afin de tenter d'identifier quels ont été les facteurs qui ont déterminé la survivance de l'œuvre de Walker Evans dans l'art contemporain, nous étudierons les éléments de continuité entre, d'une part, le contexte et l'héritage culturel qui ont influé sur la démarche créative de Walker Evans et, d'autre part, ce que ces éléments ont eu de déterminant dans l'élaboration des œuvres et la démarche d'artistes de plus jeunes générations à partir des années soixante.

---

[4] "When you say « documentary », you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary *style*, because documentary is police photography of a scene and a murder. … That's a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it. I'm called a documentary photographer. But that presupposes a quite subtle knowledge of this distinction." [traduction Toscane Angelier]. KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, n°59, mars-avril 1971.

[5] CHEVRIER, Jean-François. « Entre les beaux-arts et les médias », *Galeries Magazine*, n°37, juin-juillet 1990, cité dans BUCHLOH, Benjamin H.D.. CHEVRIER, Jean-François. SEKULA, Allan. *Walker Evans & Dan Graham*. Rotterdam : Witte de With ; Münster : Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte ; Marseille : Musées de Marseille ; New York : Whitney Museum of American Art, 1992.

Les années soixante représentent la période de naissance et d'apogée de l'Art conceptuel, qui n'est ni un mouvement structuré, ni une tendance univoque, mais concerne des artistes qui concentrent leurs recherches sur ce qu'est l'art. Les années soixante correspondent également au moment de la réédition des livres de photographies de Walker Evans : *Let Us Now Praise Famous Men* en 1960, et le livre qui accompagnait l'exposition du même nom, *American Photographs*, en 1962. C'est donc à la lumière des pratiques et des recherches conceptuelles que s'est effectuée la relecture de l'œuvre de Walker Evans, indépendamment de l'inflexion documentaire liée à sa participation à la Farm Security Administration. L'époque a certainement semblé favorable à Walker Evans pour la publication d'une série photographique inédite, les « Subway Portraits » – portraits d'anonymes pris dans le métro new-yorkais entre 1938 et 1941 – rassemblés sous le titre de *Many Are Called* en 1966, alors qu'il venait de quitter son poste de directeur de la photographie pour le magazine illustré *Fortune*, qu'il occupait depuis vingt ans.

Jean-François Chevrier, dans son ouvrage *Walker Evans, dans le temps et dans l'histoire*, rapporte qu'au début des années soixante, Evans était déjà une référence pour les artistes du Pop Art, qui avaient notamment remarqué ses images de panneaux publicitaires, illustrant le principe de reproduction de reproduction qui leur était cher. En 1963, Andy Warhol avait sérigraphié un hommage à Robert Rauschenberg où il utilisait des photos de famille de l'artiste prises dans les années trente, auquel il donna le titre *Let Us Now Praise Famous Men* (fig. 1), du nom du livre de James Agee et Walker Evans réédité en 1960. En 1967, Allan Kaprow associe Evans aux décollagistes européens Raymond Hains, Jacques Villeglé et Mimmo Rotella, en insistant sur les résonances nostalgiques du Pop Art, avec ses références aux années trente et quarante, les années d'enfance des artistes pop. Les années ouvertes par le Pop Art furent aussi celles où s'imposa dans l'art, à travers la photographie, une image de l'Amérique fondée sur la richesse de la culture vernaculaire documentée dans les années trente. Toujours en 1967, John Szarkowski présente au Museum of Modern Art de New York l'exposition *New Documents* dans laquelle figuraient trois jeunes photographes qui seront considérés plus tard comme la relève du style documentaire : Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand.

Pour autant, il subsiste alors une grande ignorance de l'importance et du côté précurseur du travail de Walker Evans, due notamment à sa stigmatisation comme artiste

photographe de musée. La carrière de Walker Evans a en effet été marquée par une proximité continue avec le MoMA.

En 1933, Lincoln Kirstein donne au MoMA une partie des prises de vues faites par Evans lors de leur campagne sur l'architecture éclectique de la région de Boston, faute d'avoir pu éditer un livre sur le sujet ou organiser une exposition à Harvard[6]. La même année, ces photographies sont présentées dans une exposition au MoMA. Intitulée « Walker Evans: Photographs of 19th Century Houses », elle ouvre dans une salle adjacente à l'exposition rétrospective du peintre Edward Hopper, deux semaines après l'ouverture de celle-ci. Qu'est-il né de ce rapprochement géographique entre les photographies de maisons de style victorien du dix-neuvième siècle américain et les toiles du maître qu'était déjà Hopper – un des artistes les plus vus et les plus commentés depuis les années 1920 – représentant une iconographie similaire ? Evans n'en parlera qu'à la fin de sa vie, en qualifiant l'événement de « cas de développement parallèle »[7]. Bien qu'ils partagent un même « attachement au réel », comme le souligne Eric de Chassey dans son article sur les vues d'architecture d'Evans, les sujets architecturaux d'Edward Hopper et de Walker Evans sont à l'époque très dépréciés : les styles éclectiques du dix-neuvième siècle sont alors considérés comme décadents, d'une « beauté hideuse »[8]. La proximité des deux expositions et des thèmes iconographiques contribuera à noyer le travail d'Evans dans le giron de l'œuvre d'Hopper pendant un court moment ; la photographie devait alors encore trouver les fondements de sa légitimité par rapport à la peinture.

En 1935, Walker Evans fut engagé par le MoMA, grâce à une bourse pour l'éducation, afin de photographier les œuvres de l'exposition « African Negro Art » qui rassemblait plus de quatre-cents objets. Entre le 11 octobre 1935 et le 18 décembre 1936, ces photographies furent exposées indépendamment des objets originaux, dans une exposition qui circula entre six universités bénéficiaires d'un don de la part du MoMA, qui consistait en une partie des cinq-cents photographies réalisées par Evans. A l'occasion de l'annonce des dons et de l'exposition par l'institution new-yorkaise, Walker Evans fut qualifié de « très bon photographe de sculpture, […] peut-être plus largement connu pour ses

[6] DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, p. 75-93.

[7] EVANS, Walker. Entretien avec Jonathan Goell, Boston Museum of Fine Arts Archives, cité dans J. Mellow, *Walker Evans*, New-York, Basic Books, 1999, p. 217.

[8] Comme le souligne Edward Hopper dans un texte de 1927 à propos des sujets architecturaux des toiles de son ami le peintre Charles Burfield. Les propos d'Hopper sont cités par Eric de Chassey, *op. cit.*, 2005.

photographies documentaires de la récente révolution cubaine et pour son enregistrement photographique des maisons américaines du XIX[e] siècle, dont le Musée possède une collection »[9]. Cette série consiste en un travail méthodique de relevé photographique des objets de l'exposition, les plus importants ayant été pris sous plusieurs angles, selon le communiqué de presse du MoMA[10].

Pourquoi, n'ayant *a priori* pas de qualité artistique, ce travail a-t-il été exposé ? Nous pouvons émettre l'hypothèse que le but d'une telle opération était de promouvoir auprès des universitaires la reproduction photographique d'œuvres d'art, faisant écho à une opération similaire qui eut lieu l'année précédente avec les photographies de l'exposition « International Exhibition of Theatre Art »[11]. Dans cette lignée, l'exposition « American Art Portfolios » qui eut lieu au MoMA en 1936, montrait des œuvres de peintres américains exposées côte à côte avec leur reproduction photographique en couleur[12].

Malgré le précédent de 1933 et une commande conséquente en 1935, l'exposition « American Photographs » qui s'est tenue en 1938 est considérée comme la première exposition monographique d'un photographe au MoMA, et la première exposition d'intérêt de Walker Evans. Un livre de photographies éponyme, postfacé par Lincoln Kirstein, a été publié à cette occasion et certaines photographies de Walker Evans présentes dans l'exposition ont été acquises pour les collections du MoMA.

Depuis cette première, le MoMA n'a cessé de suivre et d'encourager le travail de Walker Evans. Entre juin 1962 et février 1963, le musée organise une exposition qui revient sur le phénomène qu'a représenté « American Photographs ». Entre octobre et décembre 1966 est exposée la série de portraits pris par Evans dans le métro new-yorkais entre 1938 et 1941 ; l'exposition est intitulée « Subway Photographs ». En 1971, une rétrospective complète de son œuvre est organisée sous la direction du directeur du département de photographie du musée, John Szarkowski. En 1975, à la mort de Walker Evans, le musée lui consacre une exposition hommage. En 1988, à l'occasion du cinquantième anniversaire d' « American Photographs », une nouvelle exposition revenant sur le sujet est mise en place, elle se déroule de janvier à avril 1989. Enfin, en

[9] "A successful photographer of sculpture, Mr. Evans is perhaps more widely known for his documentary photographs of the recent Cuban revolution and for his photographic record of the 19th Century American houses, of which the Museum has a collection" [traduction Toscane Angelier], *in* "News release n° 14 4-24-35", The Museum of Modern Art, 1935. Voir annexes, figure 2.

[10] *Idem*.

[11] *Ibid.*

[12] News release n° 91436-23, The Museum of Modern Art, New York, 1936. Voir annexes, figure 3.

2000, l'exposition « Walker Evans & Company » est organisée sous la direction de Peter Galassi et aborde pour la première fois l'œuvre de Walker Evans en lien avec les photographes et les artistes contemporains de son cercle d'influences. La toute dernière exposition du MoMA portant sur Walker Evans a eu lieu en 2013-2014 et consistait en un *re-enactment* de l'exposition de 1938, à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire.

Walker Evans a pu être rangé du côté des photographes formalistes et modernistes par la critique, en partie à cause de ce lien prononcé avec le Museum of Modern Art de New York. Toutefois, comme le démontre David Campany dans son article sur les travaux de Walker Evans pour les magazines illustrés, son approche de la page imprimée est complètement différente de ses présentations pour des expositions. Cette approche passe par une attention toute particulière à la relation entre le texte, parfois très court, et les images, qui varie en fonction du sujet. L'importance que Walker Evans accorde à l'agencement des images sur la page imprimée est sensible également dans toutes ses publications. Il est essentiel de bien comprendre que la notion de *style documentaire* avancée en 1971 par Walker Evans est à entendre dans son sens strict, comme étant un style ; le sens de la photographie résidant en effet non pas dans la visée documentaire, mais dans la volonté qui émane de son auteur.

L'œuvre de Walker Evans n'appartient définitivement pas au genre du documentaire, sauf dans son « moment documentaire » comme le définit Eric de Chassey[13], moment qui correspond selon lui à une série de photographies d'architecture « victorienne » de Nouvelle-Angleterre dès 1931 et à la campagne de photographie des objets d'art nègre pour le MoMA en 1935. Selon Eric de Chassey, le passage à un véritable « style » documentaire correspond à la prise de décisions au niveau esthétique, dont la portée sera assez grande pour être mesurée dans toutes ses photographies ultérieures ; c'est ce style qui aura un effet sur les travaux de nombreux artistes-photographes après lui. Nous ajouterons à la dimension esthétique une inflexion théorique, qui couvre toute l'œuvre de Walker Evans, depuis ses influences littéraires jusqu'au montage de ses livres et articles, en passant par ses choix iconographiques.

[13] DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, p. 75-93.

Walker Evans définit l'acte de photographier comme un déplacement symbolique : « Le photographe, l'artiste, "prend" une image : symboliquement, il déplace un objet ou une combinaison d'objets, en faisant cela il déclare cet objet ou cette composition, et déclare son acte de voir en premier lieu. Ce qu'il déclare est qu'il a rendu cet objet, en quelque sorte, transcendant, et qu'en tout cas sa vision a une validité pénétrante. »[14]. En qualifiant l'acte artistique de déplacement symbolique lié à la vision, qui transcende un objet, Walker Evans définit l'œil comme le premier lieu de l'art et place le choix de l'artiste ou du photographe au centre des enjeux de l'œuvre. Cette conception n'est pas sans rappeler la définition des « ready-made » donnée par André Breton dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* en 1938 : « Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste. »[15]. L'idée de ready-made photographique a fortement influencé l'artiste américain Ed Ruscha, né en 1937, et toute une génération d'artistes conceptuels, qui ont utilisé la photographie comme élément constitutif d'une œuvre, en mettant l'accent sur le geste créateur qui consiste en une seule opération de déplacement. Avec eux, l'objet photographique disparaît au profit d'un autre medium, le livre ou le magazine, c'est-à-dire l'objet imprimé, plat et linéaire.

Cette proximité entre les pratiques conceptuelles et les travaux de Walker Evans est une conception qui a encore aujourd'hui peu d'échos dans les interprétations de l'œuvre du « maître » du style documentaire. Par exemple, Sylvia Wolf, dans son texte pour le catalogue de l'exposition « Ed Ruscha and Photography » présentée au Whitney Museum en 2004, écrit : « Le fait que Ruscha pense ses photographies en tant que readymades – de l'information utile plus que des objets autonomes – révèle la distance qu'il a prise avec le monde de narration suggestive qu'il admirait dans le travail de Walker Evans et de Robert Frank. »[16].

La parenté de Walker Evans avec Duchamp identifiée plus haut mérite d'être soulignée. En effet, le radicalisme de Walker Evans dans le processus mis en place pour la série des « Subway Portraits » entre 1938 et 1941 n'est pas un phénomène isolé dans toute son œuvre. Comme le remarque David Campany dans son article à propos des pages

[14] "The photographer, the artist, "takes" a picture : symbolically he lifts an object or a combination of objects, and in so doing he makes a claim for that object or that composition, and a claim for his act of seeing in the first place. The claim is that he has rendered his object in some way transcendent, and that in each instance his vision has penetrating validity." [traduction Toscane Angelier]. Texte de présentation de l'exposition à la Yale Art Gallery, décembre 1971, cité dans: THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*. New-York, Harper & Row, 1982, p. 229.

[15] BRETON, André. *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. Paris, Galerie des Beaux-Arts, 1938.

[16] "Ruscha's thinking of his photographs as readymades – useful information rather than autonomous objects – points to how far he had ventured from the world of narrative suggestion that he admired in the work of Walker Evans and Robert Frank" [traduction Toscane Angelier]. WOLF, Sylvia. *Ed Ruscha and Photography*. Withney Museum of American art, New-York, juin-septembre 2004. Göttingen, Steidl, 2004, p. 127.

imprimées de Walker Evans, il a plusieurs fois montré dans ses travaux pour magazines une certaine indépendance vis-à-vis des codes du journalisme. Il ajoute : « […] il a compris que plus un document semble neutre, plus son sens dépend de la façon dont il est montré. Et, puisque son sens résulte du placement, de la séquence et du langage, le document photographique relève du principe même de l'archive. »[17]. Ainsi, les photographies de Walker Evans adoptent le style des documents, les modalités de mise en valeur de l'archive, mais leur producteur les pense et les présente comme des hybrides à cheval entre l'art, inutile, et le document, utile. En effet, comme le note Jean-François Chevrier : « La notion de « style documentaire », qu'il relança en 1971, lui permettait de se démarquer du critère fonctionnel (et commercial) de l'image d'information, en se situant entre art et métier » [18]. La position ambigüe de Walker Evans par rapport au monde de l'art et au métier de photographe ne permet pas de comprendre son œuvre avec les outils seuls de l'histoire de la Photographie, discipline elle-même sans cesse partagée entre art et métier.

Rappelons cette citation de Jean-François Chevrier : « Walker Evans est sans doute le meilleur exemple d'un artiste moderne dont l'œuvre dépasse largement la tradition de la photographie documentaire, pure ou directe [straight], et cela aussi bien par la complexité interne de son propos que par les échos qu'elle a reçus dans l'art contemporain. »[19].

Dans ce mémoire, nous essaierons de comprendre en quoi consiste la « complexité interne » dont parle l'auteur, que nous partagerons autour de trois pôles – l'architecture, la littérature et le cinéma – afin de déterminer comment le cadre de réflexion de Walker Evans a permis la diffusion de son œuvre auprès des artistes conceptuels, puis postmodernes, et enfin dans l'œuvre de la jeune génération d'artistes contemporains, en Europe comme aux Etats-Unis, dont les travaux permettent de relire l'œuvre du maître du style documentaire et d'en identifier le côté précurseur.

[17] CAMPANY, David. « Une intervention récalcitrante, Les pages de Walker Evans ». *Etudes photographiques*, n°27, 2011, p. 86-110.

[18] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 128.

[19] BUCHLOH, Benjamin H.D.. CHEVRIER, Jean-François. SEKULA, Allan. *Walker Evans & Dan Graham*. Rotterdam : Witte de With ; Münster : Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte ; Marseille : Musées de Marseille ; New York : Whitney Museum of American Art, 1992.

1. Walker Evans et l'Architecture

Les premières images de Walker Evans montrées au Museum of Modern Art de New York en 1933 et acquises pour les collections du musée correspondent à une campagne de photographies menée par Lincoln Kirstein et Walker Evans à partir de 1931. Elles représentent des architectures domestiques du dix-neuvième siècle américain, caractérisées par un certain éclectisme stylistique généralisé sous le terme d'« architecture victorienne ». Bien que cette série soit relativement célèbre pour être la première reconnue comme telle, Walker Evans ne cessa, tout au long de sa carrière, de choisir l'architecture comme sujet de ses photographies. Il ne s'agit pas, la plupart du temps, de la grande architecture « fédérale » américaine, mais de l'architecture populaire : de l'habitat pauvre à l'habitat bourgeois – inspiré par des modèles européens divers, du néo-gothique au néo-grec – en passant par l'architecture fonctionnelle.

Ces styles architecturaux étaient, à l'époque d'Evans, dévalorisés : Alfred Barr qualifie notamment de « grotesques maisons victoriennes » les sujets des peintures d'Edward Hopper dans le catalogue de son exposition de 1933 au Museum of Modern Art[20]. Pour autant, Eric de Chassey, dans son article sur les photographies d'architecture d'Evans, note : « Si la position du photographe reste ambivalente, au moins y a-t-il chez lui un intérêt de collectionneur, qui voit dans ce type d'architecture une source de plaisir (qui ne ressortit pas nécessairement au sentiment de beauté), ce dont témoigne son intérêt pour les cartes postales sur le sujet. »[21]. A propos des cartes postales, notons que Walker Evans en a collectionné plus de neuf-mille, aujourd'hui rassemblées au sein de l'archive Evans au Metropolitan Museum of Art de New York[22].

[20] Alfred H. Barr Jr, « Edward Hopper », in *Edward Hopper*, New-York, The Museum of Modern Art, 1933, p. 14.

[21] DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, p. 80.

[22] Cette collection a fait l'objet d'une exposition accompagnée d'un catalogue au Metropolitan Museum of Art de New York, intitulée « Walker Evans and the Picture Postcard », du 3 février au 25 mai 2009.

En effet, Walker Evans poursuivra vraisemblablement un intérêt pour l'architecture sous toutes ses formes, et notamment pour celle qui sera plus tard qualifiée de « vernaculaire ». Nous essaierons de comprendre comment cet intérêt pour l'architecture mena Evans à effectuer non seulement des choix iconographiques et stylistiques, mais aussi à se positionner sur le plan théorique vis-à-vis de son sujet.

1.1. Walker Evans et l'architecture vernaculaire

Ce qui ressort de l'œuvre de Walker Evans rétrospectivement au niveau iconographique a effectivement été qualifié de vernaculaire. L'adjectif vernaculaire est avant tout utilisé pour désigner les formes de langage spécifiques d'une région, mais aussi - et plus particulièrement dans notre cas - pour parler de l'architecture domestique et des diverses formes construites des périphéries urbaines et des campagnes. On peut ici prendre comme exemple un des premiers travaux de Walker Evans, qui se concentre sur les maisons des environs de Boston et de l'état de New York qui réinterprètent les canons de l'architecture victorienne. Réalisée entre 1930 et 1931 avec Lincoln Kirstein, pilier de la Harvard Society of Contemporary Art, cette campagne photographique est celle qui a été exposée en 1933 au Museum of Modern Art, qui acquit à cette occasion certains tirages, tel que « Gothic Gate near Poughkeepsie, New York, 1931 » (fig. 4).

D'autres exemples pourraient également être les nombreuses plantations, les églises en bois, les alignements de maisons d'ouvriers, les stations-service, et autres bâtiments qui jalonnent les périphéries des villes américaines fixés sur la pellicule par Walker Evans. En somme, « vernaculaire » qualifie certaines formes architecturales caractéristiques des périphéries aux Etats-Unis, par leur spécificité fonctionnelle ou stylistique.

1.1.1. Archéologie du temps présent

Cet intérêt permanent pour l'architecture vernaculaire, mis en écho avec les photographies prises lors des campagnes pour la Farm Security Administration, a pu être interprété comme une volonté de la part de Walker Evans d'élaborer un corpus

documentaire à caractère scientifique, voire social. Si tel était le cas, la photographie serait subordonnée à un propos aux accents démonstratifs, ce que réfute le photographe rétrospectivement en ces termes : « L'image objective de l'Amérique créée par Evans dans les années 1930 n'était ni journalistique ni politique, dans la technique et dans l'intention. C'était réflexif plutôt que tendancieux et, d'une certaine manière, désintéressé… Evans était, et demeure, intéressé par ce à quoi ressemblera tout temps présent en tant que passé ».[23]. Ainsi, Walker Evans se positionne comme un archéologue du temps présent, absolument conscient de la spécificité de son medium, anticipant le passage du temps et la ruine des objets dont il veut donner à voir une image neutre.

Pourtant, le photographe et les personnes qui ont côtoyé son travail ont remarqué à de nombreuses reprises qu'il n'hésitait pas à prendre plusieurs vues du même motif, jouant sur des subtilités de cadrage, de lumière[24], de point de vue, et à retailler largement ses tirages pour obtenir un meilleur résultat. A ce propos, il dira dans une interview donnée à Leslie Katz en 1971 : « Stieglitz ne couperait pas une once d'un de ses tirages. Moi, je couperais chaque centimètre de mes bordures afin d'obtenir une meilleure image. »[25].

Cette revendication de la capacité à obtenir un meilleur résultat en modifiant l'image pourrait sembler être en contradiction avec la volonté de créer des vues neutres, dans le sens de vraies, de ses sujets. Mais Evans ne fait pas de photographies documentaires, comme nous l'avons vu en introduction, il en revendique seulement le style. Pour autant, son attachement à des questions techniques de luminosité, de cadrage ou de graphisme ne relève pas non plus de l'affirmation d'une posture absolument artistique : « Si la photographie professionnelle est largement dominée par un point de vue commercial ou un point de vue artistique, Evans est en recul de ceux-là. On pourrait même dire de son travail qu'il a ramené le style photographique à l'instantané pur et persistant. »[26]. Evans

[23] "The objective picture of America in the 1930's made by Evans was neither journalistic nor political in technique and intention. It was reflective rather than tendentious and, in a certain way, disinterested… Evans was, and is, interested in what any present time will look like as the past." [traduction Toscane Angelier]. Note introductive (inédite) datée du 29 novembre 1961, pour la réédition d'*American Photographs*, cité dans THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*, New-York, Harper & Row, 1982.

[24] A propos de la recherche du meilleur éclairage par Walker Evans, Lincoln Kirstein dira : "In order to force details into their firmest relief, he could only work in brilliant sunlight, and the sun had to be on the correct side of the street. Often many trips to the same house were necessary to avoid shadows cast by trees or other houses; only the spring and fall were favorable seasons…". Lincoln Kirstein, *Museum of Modern Art Bulletin*, 1933, cité dans THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*, New-York, Harper & Row, 1982, p. 50.

[25] "Stieglitz wouldn't cut a quarter-inch off a frame. I would cut any inches off my frames in order to get a better picture" [traduction Toscane Angelier]. KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, n°59, mars-avril 1971, p.86.

[26] "If most professional photography is dominated by the commercial stance or the artistic posture, Evans is in recoil from these. His work might even be said to have brought photographic style back to the plain, relentless snapshot." [traduction Toscane Angelier]. Version revue par Evans d'un texte proposé par l'éditeur pour la jaquette de

écrit lui-même ces lignes, en correction d'un texte pour la réédition de 1966 du livre *Let Us Now Praise Famous Men*, paru pour la première fois en 1941. La notion de persistance ici avancée par le photographe semble correspondre à sa volonté de transmettre une certaine idée de la continuité du temps à travers des fragments de temps présent, qui représentent précisément des excroissances du passé : le vernaculaire américain. Les expressions du vernaculaire américain qu'Evans a capturées relèvent donc d'un écart de temporalité : précaires, ces motifs sont voués à la destruction, la ruine. Documenter le temps présent dans le cas de Walker Evans participe d'une anticipation du changement structurel des objets et, par voie de conséquence, du rapport indiciel des photographies.

Dans son article à propos du livre *American Photographs*, publié par Walker Evans en 1938 et accompagnant l'exposition éponyme au Museum of Modern Art de New York, Jean-François Chevrier exprime cet écart de temporalité induit par la photographie de sujets vernaculaires en s'appuyant sur le postulat que l'image est une base de jugement – puisque la photographie prise est un fragment de réel sélectionné – en ces termes : « L'enregistrement mécanique, impersonnel, suspend le jugement immédiat, mais il transforme le jugement en un futur antérieur (*ça aura été !*). »[27]. Le « *ça aura été !* », que Jean-François Chevrier oppose implicitement au « ça a été » de Roland Barthes[28], dans le cas de l'architecture domestique vernaculaire des environs de Boston et de Nouvelle-Angleterre photographiée par Evans, est d'autant plus pertinent que le motif possède une antériorité sur le temps présent.

Walker Evans se situe donc lui-même en tant qu'observateur neutre et distancié de son temps – à la manière d'un poète, comme ont pu l'être avant lui ses modèles littéraires, Flaubert et Baudelaire. Nourri de littérature française réaliste pendant ses études, Walker Evans a été fortement influencé par Flaubert. De la même manière que *Madame Bovary* reflète les « mœurs de province », comme l'indique son sous-titre, l'architecture vernaculaire photographiée par Evans correspond à une forme mineure de l'Histoire, et se fait l'expression d'un temps long populaire.

Ces formes mineures de l'Histoire sont pourtant celles qui *a posteriori* ont défini l'image de l'Amérique des années trente. En effet, grâce aux expositions dans lesquelles

---

Let Us Now Praise Famous Men en 1966, cité dans THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*, New-York, Harper & Row, 1982, p. 136.

[27] CHEVRIER, Jean-François. « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », *Communications*, vol. 71, 2001, pp. 63-103.

[28] BARTHES, Roland. *La Chambre Claire, Note sur la Photographie*. Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, 1980, p. 176.

ont figuré les photographies d'Evans, mais aussi à la publication de nombreux ouvrages – recueils de poèmes, enquêtes sociales en milieu rural, livres d'images, histoires de la photographie, articles spécialisés, etc. – contenant ces photographies, elles ont rapidement acquis un statut d'icônes de la société moderne américaine. Outre les maisons de style pseudo-victorien et leur *alter ego* religieux, les églises populaires[29], on peut citer comme motif architectural privilégié de Walker Evans les stations-service, qui fleurissaient à l'époque sur tout le territoire américain. Pour le spectateur d'aujourd'hui, les clichés d'architecture vernaculaire d'Evans embrassent ce qu'on pourrait appeler les *motifs de l'américanité*. Le devenir icône de l'œuvre de Walker Evans est résumé par John Szarkowski, en introduction à l'exposition rétrospective organisée au MoMA en 1971, en ces termes : « Il est difficile de savoir aujourd'hui avec certitude si Evans a enregistré l'Amérique de sa jeunesse, ou l'a inventée. »[30]. Si le passé récent que ces photographies reflètent est devenu un mythe, elles en sont bien devenues les icônes.

1.1.2. Une tradition visuelle élargie

Ces icônes représentent certains motifs qui jusqu'ici, n'avaient pas encore acquis ce droit implicite à la reproduction photographique et encore moins à l'exposition. John Szarkowski, toujours dans son introduction à la rétrospective « Walker Evans » de 1971 au MoMA, écrit : « Les images d'Evans ont élargi notre sens de la tradition visuelle utilisable et ont affecté la manière dont nous regardons aujourd'hui non pas seulement les autres photographies, mais les panneaux publicitaires, les décharges, les cartes postales, les stations-service, l'architecture familière, *Main Street*, et les murs des pièces. »[31].
Cette liste de motifs énumérés par Szarkowski semble rejoindre la définition du concept de « non-lieu » décrite plus tard par Marc Augé : anonymes et temporaires, ils n'ont ni identité ni histoire[32]. Cependant, comme le remarque très justement Jean-Pierre Criqui, il n'y a pas de non-lieu, « il n'y a que des lieux qui n'ont pas encore été regardés. Les lieux non regardés, qui sont ceux devant lesquels on passe sans s'arrêter, voire, pour certains,

[29] Voir annexes, figures 13 à 15.
[30] "It is difficult to know now with certainty whether Evans recorded the America of his youth, or invented it." [trad. Toscane Angelier]. SZARKOWSKI, John. *Walker Evans*. New York, The Museum of Modern Art, 1971, p. 20.
[31] "Evans' pictures have enlarged our sense of the usable visual tradition and have affected the way that we now see not only other photographs, but billboards, junkyards, postcards, gas stations, colloquial architecture, Main Streets, and the walls of rooms." [traduction Toscane Angelier]. SZARKOWSKI, John. *Walker Evans*. The Museum of Modern Art, New York, 1971, p. 17.
[32] AUGE, Marc. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.

en rêvant qu'ils s'effacent et n'aient jamais vu le jour, les photographes s'arrêtent devant. »[33]. Selon cette acception, le photographe endosse le rôle de révélateur de certains lieux : en sélectionnant son motif, il lui donne une image, donc lui confère une identité.

Il en est ainsi de *Main Street,* colonne vertébrale des périphéries urbaines, équivalent américain de l'européenne "Grand'rue". Jean-François Chevrier, dans son ouvrage sur Walker Evans, remarque : « Comme tout le monde, Dan Graham retrouva dans *American Photographs* […] ce qu'il avait observé dans le New Jersey : l'image de *Main Street* – réalité historique et paradigme de l'urbanisme suburbain -, les maisons standardisées alignées le long d'une voie ferrée, l'architecture du commerce et de la communication, dans sa forme mécanisée. »[34]. Dans l'œuvre de Walker Evans, *Main Street* a ainsi acquis, au même titre que l'architecture vernaculaire, le statut de sujet artistique, ce dont témoigne la photographie « Main Street, Saratoga Springs, New York » datée de 1931 et conservée au MoMA (fig. 5). La linéarité de *Main Street* est encore plus évidente dans « Main Street Block, Selma, Alabama » de 1936, conservée au même endroit (fig. 6).

A l'occasion d'une exposition à la galerie Julien Lévy de New York en 1932, une critique commente : « Parmi les sujets les plus marquants que M. Evans isole du magma des phénomènes visuels on trouve […] les détails architecturaux en menuiserie chantournée des maisons datant des présidences Garfield et McKinley […]. Il fait ce qu'ont fait avant lui beaucoup d'artistes qui ont ouvert leur propre voie – il libère les sujets des tabous de son époque. C'est ce que firent les artistes Edward Hopper et Charles Burchfield et [sic] quand ils découvrirent que la rue principale des petites villes [*Main Street*] et les atrocités de l'architecture suburbaines pouvaient être des sujets artistiques. »[35]. En effet, le peintre Edward Hopper était au sommet de sa popularité lorsqu'en 1933, les images d'architecture victorienne de Walker Evans ont été exposées dans une salle voisine de l'exposition des toiles d'Hopper au MoMA. De cette proximité est née très tôt l'assimilation des photographies d'Evans aux toiles du maître, d'autant plus que le medium photographique cherchait encore, à cette époque, une légitimité artistique par rapport aux autres. Pourtant, à l'inverse des situations peintes par Hopper, chez Evans, « les images restent fermées à toute narration potentielle, en particulier parce

[33] CRIQUI, Jean-Pierre. *L'image-document, entre réalité et fiction*. Paris, Le BAL / Marseille, Images en manœuvres, 2010, p. 20.

[34] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 126.

[35] DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, p. 81.

que leur composition exclut qu'il puisse exister un hors-champ »[36]. Nous pouvons ainsi affirmer que considérant le domaine de la photographie, le répertoire iconographique et le style créés par Evans contiennent, certes, des inventions.

Pour reprendre l'interrogation de John Szarkowski lors de la rétrospective de 1971, Evans n'a pas inventé l'Amérique de sa jeunesse, il en a inventé la représentation.

Main Street dans l'urbanisme des faubourgs correspond, à plus large échelle, au "*Strip*" des grandes villes de la côte ouest américaine, telles que Los Angeles ou Las Vegas. La linéarité et le vernaculaire commercial de *Main Street* trouvent effectivement leur forme extrême dans le *strip*, artère semée de constructions à l'architecture fonctionnelle et commerciale. Une portion du Sunset Boulevard de Los Angeles, appelé Sunset Strip, est le sujet du second livre d'artiste publié par l'artiste Ed Ruscha en 1966, intitulé *Every Building on the Sunset Strip* (fig. 7). Sous forme de livre d'environ dix-huit par quinze centimètres, dont le contenu se déploie en un accordéon de plus de huit mètres de long, Ed Ruscha a rassemblé des photographies qu'il a prises grâce à un appareil fixé sur le toit de sa voiture, utilisant une pellicule de cinéma pour obtenir une certaine continuité et pouvoir figurer tous les bâtiments alignés le long de la route. Réalisées de manière systématique en partant d'une extrémité du *Strip* pour arriver à l'autre, de chaque côté de la voie, les photographies mises bout à bout – comme on peut le voir sur la maquette originale (fig. 8) – évoquent à Ed Ruscha l'horizontalité continue des devantures le long de *Main Street* dans les Westerns : « Les devantures dans une ville de western, c'est juste du papier, et tout ce qu'on trouve derrière, c'est du vide. »[37]. Ed Ruscha reprend donc une iconographie à laquelle Walker Evans avait déjà donné sa première image – inspirant peut-être les westerns auxquels Ed Ruscha, dans les années soixante, se réfère.

Peter Galassi, conservateur en chef du département photographie du MoMA de 1991 à 2011, a organisé une exposition intitulée « Walker Evans and Company » au MoMA en 2000. Dans le catalogue de l'exposition, il écrit : « Les temps avaient changé, c'est le moins qu'on puisse dire – les routes étaient plus larges et plus rapides, et les machines de commerce étaient devenues plus habiles et plus efficaces – mais ces différences ne font

[36] DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, p. 82.

[37] Ed Ruscha, cité par Margit Rowell dans son essai pour le catalogue de l'exposition « Ed Ruscha Photographe », Paris, Jeu de Paume, Steidl, 2006, p. 25.

que renforcer un constat certes évident mais révélateur : si une iconographie initialement définie dans les miséreuses années 1930 pouvait réapparaître dans les prospères années 1960, alors l'art d'Evans n'était pas une représentation temporelle de la Crise mais une image de l'Américanité dans son acception la plus large. »[38]. Peter Galassi pointe ici du doigt le fait que l'iconographie de Walker Evans – trop longtemps rattachée à la seule image des conséquences de la Grande Dépression – s'est transmise à travers les années soixante, le Pop Art et l'Art conceptuel, non seulement parce-que les traits du paysage urbain qu'il avait le premier mis en évidence étaient exacerbés, mais surtout parce-que ces motifs étaient devenus des symboles d'une culture américaine globale.

Peter Galassi ajoute plus loin dans l'ouvrage : « Les choix de sujets d'Evans avaient démontré non seulement que certaines choses de l'Amérique moderne étaient devenues inévitables, mais que toute chose pouvait être une affaire d'art. »[39]. Il démontre ainsi que l'œuvre de Walker Evans a ouvert la tradition visuelle photographique à tout l'environnement urbain et suburbain, son architecture vernaculaire, son système d'organisation, ses constructions à caractère commercial, ses moyens de déplacement.

Every Building on the Sunset Strip d'Ed Ruscha est un exemple révélateur de l'intérêt précurseur des artistes pour l'ordinaire, le quotidien, le banal environnement américain, à la suite des travaux de Walker Evans. Les architectes suivront de près : en 1968, Robert Venturi, Steven Izenour et Denise Scott-Brown, professeurs au sein du département d'architecture de l'université de Yale, organiseront un séminaire avec un groupe d'étudiants dans le but de documenter et d'analyser l'architecture du *Strip* de Las Vegas. Leurs travaux donneront naissance en 1972 à une publication, intitulée *Learning From Las Vegas*. Célèbre pour avoir posé les bases des problématiques postmodernes en architecture, ce livre s'inspire librement de la méthode utilisée par Ed Ruscha pour *Every Building on the Sunset Strip* ; la figure 65 dans l'ouvrage, notamment, est une élévation "à la Ed Ruscha" du *Strip* de Las Vegas[40] (fig. 9).

[38] "Times had changed, to put it mildly – the roads were bigger and faster, and the machines of commerce had become slicker and more efficient – but the differences only reinforce an obvious yet telling lesson : if an iconography first outlined in the down-and-out 1930s could reappear in the prosperous 1960s, then Evans's art was not a time-bound picture of the Depression but an image of American writ large." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter. *Walker Evans & Company*. New York, The Museum of Modern Art, 2000, p. 32.

[39] "Evans's choices of a subject matter had demonstrated not only that certain things were unavoidable in modern America but that all things could be stuff of art." [traduction Toscane Angelier]. *Ibid*., p. 28.

[40] De plus, notons que les trois professeurs avaient écrit à Ed Ruscha pour lui demander s'il acceptait de les recevoir avec leurs élèves dans son atelier de Los Angeles, proposition qu'il a refusée.

Le procédé mis en place par Ed Ruscha permet effectivement d'établir un relevé précis, complet et continu de toutes les constructions bordant la route, à la manière d'un document topographique. Ed Ruscha n'a sélectionné aucun bâtiment, préférant représenter le *Strip* dans son intégralité. Cette démarche relève de l'enregistrement seul, sans autre intention que de montrer l'information récoltée. Peter Galassi dit à ce propos : « Pour Evans – et pour la tradition qui suivit son œuvre – le plus riche potentiel de la photographie repose précisément dans sa capacité à enregistrer des faits, aussi banal que soit ce fait. »[41]. Déplacer l'information de l'existence de quelque chose à un certain endroit grâce à la photographie, voilà l'unique sens des livres d'artiste d'Ed Ruscha, imprimés en nombreux exemplaires grâce à des procédés bon marché, et distribués à moindre coût à qui en fait la demande.

Selon la logique d'Ed Ruscha, le déplacement de l'information de l'existence d'une chose vers sa représentation entraîne la potentialité d'art de cette chose représentée : « Au lieu d'aller dehors et d'appeler une station-service "art", j'appelle sa photographie art. […] Mais la photographie n'est pas l'art. La photographie en soi ne veut rien dire pour moi ; c'est la station-service qui est importante »[42], dit-il à propos des stations-service qu'il a photographiées pour son livre *Twentysix Gasoline Stations*. Dans l'incapacité de rapporter physiquement les choses auxquelles il veut conférer une valeur d'art dans l'environnement de l'art (le musée, la galerie, la collection), Ed Ruscha transfère leur image dans des petits livres d'artiste ; ces images rassemblées forment une collection.

Avant *Every Building on the Sunset Strip*, Ed Ruscha avait déjà publié trois livres semblables. Le premier, entrepris en 1962 et publié en 1963, portait effectivement sur les stations-service, il s'agit de *Twentysix Gasoline Stations* (fig. 10). Le titre s'est d'abord imposé à lui, puis il s'est mis en quête de la matière qui illustrerait son propos[43]. Ruscha compare ce projet à une sorte de reportage : « Quand j'ai fait les stations-service, j'ai eu l'impression d'entrer dans la peau d'un grand reporter. Tout ce temps, j'ai fait des virées jusqu'en Oklahoma, cinq ou six en un an. Et en voyant toutes ces zones désolées entre Los

[41] "For Evans – and for the tradition that followed upon his work – photography's richest potential as an art lay precisely in its capacity for recording fact, however mundane that fact might be." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter. *Walker Evans & Company*. New York, The Museum of Modern Art, 2000, p. 12.

[42] "Instead of going out and calling a gas station 'art', I'm calling its photograph art. But the photograph isn't the art. The photograph by itself doesn't mean anything to me; it's the gas station that's the important thing." [traduction Toscane Angelier]. Entretien avec Sylvia Wolf le 2 juin 2003, *in* WOLF, Sylvia. *Ed Ruscha and photography*. Exposition, The Whitney Museum of American Art, 2004. Göttingen, Steidl, 2004, p. 127.

[43] Interview avec Ed Ruscha initialement publiée dans *Artforum* en février 1965, *in* SCHWARTZ, Alexandra. *Leave Any Information at the Signal*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2002, p.24-25.

Angeles et Oklahoma City, je me suis dit que quelqu'un devait ramener l'information en ville. C'était juste un moyen simple et direct de la prélever et de la ramener avec moi. Pour moi, c'est un des meilleurs moyens de rapporter la réalité des faits […]. » [44]. Ed Ruscha revendique de « ramener une information », « rapporter la réalité des faits », sans qu'aucune intention subjective de l'artiste n'entrave ce processus. Ses photographies sont absolument vides de personnages et ne représentent que des bâtiments inertes. L'information dont il parle se situe donc dans l'existence en soi de stations-service sur la route entre Los Angeles et Oklahoma.

Les planches-contact d'Ed Ruscha, reproduites dans le catalogue de l'exposition « Ed Ruscha and Photography » qui a eu lieu au Whitney Museum en 2004, révèlent en effet, de par la mécanicité dans l'enchaînement des prises de vue uniques de chaque lieu, que Ruscha utilisa l'appareil photographique comme un dispositif d'enregistrement plutôt que comme un outil d'expression[45]. Ces mêmes planches-contact, par comparaison avec l'objet-livre, nous révèlent que la plupart des prises de vue initiales ont été savamment recadrées dans l'ouvrage. De plus, la mise en page ne dépend pas du trajet effectué par l'artiste de Los Angeles à Oklahoma, mais relève du sens graphique d'Ed Ruscha. Enfin, son investigation ne figure pas dans le livre dans son ensemble : il retira plusieurs clichés qu'il estimait hors du propos, dans la composition et le design, par rapport aux autres. Par exemple, « Shell, Holbrook, Arizona, 1962 » (fig. 11), non publiée dans *Twentysix gasoline stations*, a pu paraître trop dramatique à l'artiste, avec ses grandes ombres d'arbres qui occupent tout le premier plan. De la même manière, la photographie « Mobil, Gallup, New Mexico, 1962 » a été écartée des vingt-six vues retenues, peut-être à cause des traces de pneus sur la terre au premier plan et de la présence d'une voiture, qui donnent un caractère narratif à la scène.

Ed Ruscha nie toute narration possible, de la même manière qu'a pu le faire Evans dans la plupart de ses photographies d'architecture. Comme le note Eric de Chassey, chez Evans, « les images restent fermées à toute narration potentielle, en particulier parce que leur composition exclut qu'il puisse exister un hors-champ »[46]. Cette absence de détail

[44] Ed Ruscha, cité par Paul Karstrom, « Interview with Edward Ruscha in his Western Avenue, Hollywood Studio », California Oral History Project, Archives of American Art, Smithsonian Institution (1980-81).

[45] WOLF, Sylvia. *Ed Ruscha and Photography*. Withney Museum of American art, New-York, juin-septembre 2004. Göttingen, Steidl, 2004, p. 115.

[46] DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, p.82.

annexe chez Ed Ruscha permet de donner de l'importance aux qualités formelles d'un sujet considéré d'ordinaire comme étant neutre et insignifiant.

Ed Ruscha œuvre dans la tradition du photoreportage héritée du documentaire, en fixant préalablement un sujet, un programme et une méthode. Pour autant, l'œuvre se résume à son processus de réalisation et à l'apparence visuelle de l'objet ; le livre ne contient aucun texte, mis à part le titre dont le graphisme est soigné pour bien s'accorder avec le contenu. Ed Ruscha tirera de *Twentysix Gasoline Stations* une marche à suivre pour l'ensemble de ses travaux, tant photographiques que picturaux. Le choix des sujets les plus terre-à-terre – tels que les bâtiments industriels ou commerciaux et les objets usuels – est justifié par leur absence de valeur esthétique intrinsèque, et les motifs sont "trouvés", ce qui n'est pas sans rappeler la définition de Marcel Duchamp de sa démarche artistique pour les "ready-made"[47]. A l'instar de Marcel Duchamp, Ed Ruscha considère que la main de l'artiste n'est pas nécessaire pour donner sa valeur d'art à l'œuvre, il prend donc ses photographies sans souci de professionnalisme, au gré des occasions, poussant cette revendication à l'extrême : il assume le fait qu'il importe peu que ce soit lui ou quelqu'un d'autre qui réalise les photographies. En effet, dans son texte pour le catalogue de l'exposition « Ed Ruscha Photographe » qui s'est tenue au Jeu de Paume en 2006, Margit Rowell nous apprend que pour son deuxième livre, *Various Small Fires* (1964), Ed Ruscha avait l'intention de collecter des photographies existantes pour former un ensemble d'objets trouvés. Mais n'ayant pas réussi à dénicher assez d'images pour son projet, Ed Ruscha se résigna à prendre les photographies lui-même[48]. Le fait qu'il réalise lui-même les photographies qu'il utilise lui permet sans aucun doute de mieux maîtriser un style "sans style", qui naît de sa démarche consistant à s'astreindre à un processus qu'on peut qualifier de conceptuel, et qu'il désigne lui-même par le terme d'« auto-assignation »[49].

Pour *Twentysix Gasoline Stations* et *Every Building on the Sunset Strip*, Ed Ruscha emprunte à la fois une tradition visuelle et un style hérités de Walker Evans. Résolu à « rapporter des faits », à l'instar de Walker Evans, Ed Ruscha ravive un intérêt pour

[47] Voir : Marcel Duchamp, Discours au Musée d'Art moderne de New York, 1961, dans le cadre de l'exposition « Art of assemblage ». Reproduit dans *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, « A propos des « Ready-mades », p. 191-192.

[48] Exposition, New-York, Whitney Museum of American Art et Paris, Jeu de Paume, 2006. *Ed Ruscha photographe*. Göttingen, Steidl, 2006, p. 21.

[49] *Idem*.

l'architecture vernaculaire sous une forme imprimée dont il veut que l'apparence soit celle d'un produit réalisé de manière professionnelle. A l'inverse d'un livre d'artiste, il s'agit d'un « blue-collar art » : un art prolétaire, qui trouve ses échos au même moment dans le Pop Art. Tandis qu'en 1964 à la Stable Gallery de New York, Andy Warhol présente des dizaines de boîtes Brillo refaites à la main en contre-plaqué, Ed Ruscha déclare dès 1965 : « Je veux être le Henry Ford de la fabrication de livres »[50]. La démarche de Ruscha pour ses livres – prendre un postulat linguistique comme point de départ, se fixer un protocole *a priori*, rechercher la neutralité dans le style – se rapproche pourtant des intérêts des artistes qui seront affiliés à un art dit conceptuel dans les années soixante-dix.

Nous essaierons de comprendre comment cette dialectique entre, d'un côté, des motifs et des formats issus de la culture populaire, et, de l'autre, une démarche et un contexte intellectuels, relève d'une problématique commune aux photographes et artistes depuis Walker Evans.

1.2. Walker Evans et la dialectique "High and Low"

Peter Galassi, dans le catalogue de l'exposition « Walker Evans & Company », trouve une formule assez juste pour désigner cette dialectique entre haute et basse culture, *high* et *low* : « A partir du milieu des années soixante, la plus ordinaire des photographies pouvait server de véhicule les ambitions artistiques des plus cultivées – elle le pouvait, en fait, seulement si elle semblait tout à fait ordinaire, seulement si elle se présentait elle-même comme l'incarnation d'une idée artistique, non compromise par quelconque marque de raffinement »[51]. Peter Galassi limite ce constat à une période qu'il fait commencer au milieu des années soixante : d'où cela vient-il ? Est-ce qu'il existe des précédents de photographies qui mêlent un niveau culturel élevé et un style ou une imagerie populaire ?

[50] "I want to be the Henry Ford of book making" [traduction Toscane Angelier]. Interview avec Ed Ruscha initialement publiée dans *Artforum* en février 1965, *in* SCHWARTZ, Alexandra. *Leave Any Information at the Signal*. Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2002, p.28.

[51] "From the mid-1960s onward, the most ordinary photograph could serve as the vehicle of the most cultivated artistic ambition – could do so, in fact, only if it seemed utterly ordinary, only if it presented itself as the embodiment of an artistic idea uncompromised by any known brand of refinement." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter. *Walker Evans & Company*. New York, The Museum of Modern Art, p. 36

1.2.1. Des monuments ordinaires

Walker Evans, nous l'avons vu, a « inventé » l'image de l'Amérique d'après la Crise. L'invention réside non pas dans la création de motifs ou d'un style nouveau, mais dans l'identification de motifs existants comme dignes d'image. Jean-François Chevrier, à propos du premier livre de photographies d'Evans paru en 1938, *American Photographs*, commente : « La seconde partie du livre est une collection de "monuments". Mais ceux-ci sont "naïfs", comme le souligne Kirstein, et drôles, plus que spectaculaires et édifiants. Pour reprendre une distinction établie par Aloïs Riegl, ils n'avaient pas été conçus dans une intention de commémoration ni même été identifiés, avant l'intervention du photographe, comme des témoins d'une histoire nationale ou des éléments d'un patrimoine à protéger. Evans a « inventé » ces monuments comme Atget avait inventé le matériau du Vieux Paris. »[52]. Evans apparaît alors non plus seulement comme un photographe mais comme un historien visuel du temps présent, dont les images s'apparentent à un "actualisme" au sens de Zola[53].

Les monuments dont parle Jean-François Chevrier sont les maisons victoriennes des environs de Boston, les paysages de périphéries urbaines, les casses automobiles, les stations-service, les églises en bois, etc. Si l'on considère – comme l'auteur – que la valeur documentaire d'une photographie dépend de l'usage qui en est fait, alors les photographies d'Evans peuvent fonctionner comme des documents historiques, dans la tradition des grandes missions d'identification telles que la Mission héliographique en 1851 en France[54], ou les grandes missions d'exploration géologique dans les années 1860-1870 aux Etats-Unis, auxquelles ont été associés des photographes tels que Carleton Watkins ou Timothy O'Sullivan. Evans, qui avait étudié dans sa jeunesse à Paris, ne connaissait peut-être pas la Mission héliographique, mais il ne pouvait ignorer les missions américaines du dix-neuvième siècle.

C'est uniquement dans cette optique de document historique que les images du vernaculaire américain des années trente créées par Evans peuvent *a posteriori* être, effectivement, considérées comme des monuments. L'invention se situe alors dans le

[52] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 40.
[53] « Actualisme » : qui représente des sujets contemporains, empruntés à la vie moderne.
[54] Mission qui se donna pour objectif de produire un inventaire artistique d'un patrimoine national, archéologique et monumental.

caractère ordinaire de ces monuments, qui ne sont d'ailleurs pas des *monuments*, au sens d'Aloïs Riegl, mais plutôt des *monuments historiques* : qui se constituent comme tels *a posteriori*, par les regards convergents des historiens et des amateurs. Comme le résume Jean-François Chevrier, « Evans produit des documents sans prétendre au témoignage, en sachant que ces documents trouveront plus tard, rétrospectivement, leur signification historique. […] Il replace la photographie dans la modernité : une modernité qui ruine et invente la tradition comme un ensemble de vestiges susceptibles de devenir des documents, sinon des monuments, historiques. »[55]. Evans fait donc le parti pris des signes et de l'Histoire, rejetant l'idée sentimentale de témoignage, et encore plus celle de Nature, contrairement à de nombreux maîtres de la photographie moderne aux Etats-Unis.

Ces réflexions sur le statut documentaire de la photographie, l'impersonnalité de l'auteur et le devenir *monument* des motifs sont passées à travers les courants de photographie documentaire puis ont été récupérées par une plus jeune génération d'artistes contemporains qui utilisent le medium photographique. A partir de 1965 et jusqu'à sa mort en 1975, Walker Evans est professeur de photographie au sein de l'école d'art de l'université de Yale. Ses élèves ont retranscrit son enseignement et diffusé ses conférences à travers les organes de communication de l'université, notamment, par exemple, ses commentaires sur le *style documentaire*.

L'œuvre de Walker Evans s'est ainsi transmise logiquement chez les jeunes photographes aux Etats-Unis (Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Robert Adams, etc.), mais aussi en Europe. Bernd et Hilla Becher sont un couple de photographes allemands qui travaillent ensemble depuis la fin des années 1950. De 1976 à 1996, Bernd Becher est enseignant à la Kunstakademie de Düsseldorf. L'enseignement de Bernd Becher et ses travaux avec sa femme Hilla marqueront bon nombre de leurs élèves. Ils forment ce qu'on appelle aujourd'hui l'école de Düsseldorf, courant documentaire qui rassemble entre autres Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gursky et Candida Höfer. En écho au courant allemand de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*) en photographie et notamment aux travaux d'Albert Renger-Patzsch, les Becher pratiquent une photographie objective, opposée aux épanchements sentimentaux de la photographie subjective en vogue en Allemagne après la Seconde Guerre Mondiale.

[55] CHEVRIER, Jean-François. « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », in *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010.

Dans le contexte des programmes de reconstruction de l'Allemagne, un certain sens patrimonial anime les Becher, qui prennent conscience de l'intérêt de conserver par l'image l'architecture industrielle de la Ruhr en voie de disparition. Leur méthode de travail s'apparente à un relevé d'architecture et tient plus de l'enquête scientifique que d'une démarche artistique.

Leur intérêt pour l'architecture fonctionnelle est comparé à celui d'Ed Ruscha par Margit Rowell dans son introduction au catalogue de l'exposition « Ed Ruscha Photographe » au Jeu de Paume en 2006 : « Désireux de préserver les traces du paysage industriel de la Ruhr menacé de disparition, ces derniers [Bernd et Hilla Becher] photographièrent de manière systématique des structures architecturales (silos, châteaux d'eau, hauts-fourneaux, etc.) en consacrant à chaque type de bâtiments ce qu'ils ont nommé eux-mêmes des « typologies ». Ceux-ci étaient saisis frontalement, selon un dispositif technique et perspectif rigoureux qui soulignait à la fois leurs similitudes et leurs différences. Malgré le caractère résolument non artistique de leur démarche, les Becher commencèrent dès 1963 à exposer leurs images. »[56].

On retrouve chez les Becher la dialectique déjà observée chez Walker Evans entre la photographie comme art contemporain, qui s'expose, et la photographie comme enregistrement objectif de l'architecture fonctionnelle, c'est-à-dire comme document brut. Là où Walker Evans s'est fait le relai de l'architecture vernaculaire, Bernd et Hilla Becher s'occupent d'architecture industrielle, mais ils partagent une logique de conservation de l'architecture par l'image. Cette logique s'accompagne d'un intérêt de collectionneur pour ces images, dont le rassemblement s'apparente effectivement à une collection. Ce dernier point se traduit notamment dans les choix de présentation des photographies des Becher, tant dans les livres que dans les espaces d'exposition : les séries fonctionnent toujours par six, douze ou quinze images, chaque tirage étant encadré individuellement s'il s'agit d'une présentation dans un espace d'exposition. Les tirages, une fois côte à côte, forment un carré ou un rectangle (fig. 12). L'image montre l'installation photographique intitulée « Pitheads », datée de 1974 et conservée à la Tate, Londres. La proximité des images d'une même typologie permet de comparer les architectures, analyser le motif, à la manière d'un tableau comparatif.

[56] ROWELL, Margit. « Introduction », in Exposition, Jeu de Pame, Whitney Museum, 2006. *Ed Ruscha Photographe*. Paris, Steidl, 2006, p. 18.

Avec le même idéal d'absence de style et de standardisation que Walker Evans, un protocole strict – frontalité, cadrage serré, vue rapprochée – et une présentation en séries, les Becher ont été dans leur époque rapprochés des courants conceptuels, comme le note Margit Rowell à la suite des observations précédemment commentées : « Dès lors, ce corpus de photographies sérielles fut salué comme un parfait exemple d'art conceptuel et eut une influence marquante sur les futures générations d'artistes allemands ». En effet, les Becher ont eu un rôle de passeurs et ont marqué profondément la photographie en Europe après la Seconde Guerre Mondiale.

De notre point de vue, les photographies de Walker Evans qui se rapprochent le plus de celle des Becher sont celles qui montrent un motif isolé, par exemple les églises rurales, un échantillon de cette architecture vernaculaire que Walker Evans affectionnait représenter. Si l'on regarde côte à côte "Country Church near Beaufort, South Carolina, 1935" (fig. 13) dont un tirage de 1971 est conservé au musée d'art moderne de San Francisco, "Rural Church, Beaufort, South Carolina, 1936" (fig. 14) du Metropolitan Museum of Art et "Negro Church, South Carolina, 1936" (fig. 15) de la collection du MoMA de New York, il apparaît que le photographe a appliqué à chaque fois les mêmes critères pour prendre sa photographie : le cadrage est resserré sur le bâtiment, le point de vue est absolument frontal, l'ensoleillement révèle les reliefs de la façade, fait apparaître des jeux graphiques et souligne les propriétés géométriques de la construction. Cette communauté de caractéristiques permet d'envisager les photographies d'églises vernaculaires comme une série. Si l'on compare maintenant cette "série" avec les récentes *Fachwerkhäuser (Framework Houses)* de Bernd et Hilla Becher (fig. 16), les points de contact sont flagrants.

Si Walker Evans a inventé les monuments de l'Amérique vernaculaire des années trente, les Becher ont inventé les monuments de l'Europe industrielle depuis les années soixante : témoignage d'un passé qui affleure dans le présent, menacée de disparition, l'architecture dont ces photographes donnent à voir une image neutre et distanciée se collectionne par séries. L'approche documentaire des Becher et de Walker Evans n'efface pas la charge poétique de leurs images : plus qu'une simple technique de notation qui serve à établir des typologies scientifiques, il s'agit d'ensembles de « documents lyriques », tels que les définit Walker Evans à la fin de sa carrière, mais dont la charge subjective est filtrée par l'objectivité impersonnelle déduite du procédé d'enregistrement. Ce subtil équilibre est exprimé par Walker Evans, au sujet des églises vernaculaires citées

plus haut, dans un article de 1961 publié dans *Architectural Forum* : « Les églises en dehors des chemins… sont faites d'une architecture ecclésiastique de celles qui passent le plus inaperçue aux Etats-Unis. Mais elles passent inaperçues avec une vengeance : même le non-croyant doit sentir leur force. […]. »[57]. Les monuments de Walker Evans sont ordinaires, mais pas anodins.

L'observation de ces points de rencontre entre l'œuvre de Walker Evans et celle de Bernd et Hilla Becher pourrait nous amener à nous poser des questions quant aux catégories dans lesquelles elles ont été rangées dans l'histoire de l'art et de la photographie depuis lors. Le fait que Walker Evans ait été taxé de moderniste et les Becher de conceptuels est bien évidemment une question de contexte. En effet, à l'époque d'Evans, on en est encore à tracer les lignes du modernisme. S'intéresser au vernaculaire dans les années trente est pourtant à rebours des intérêts majeurs des artistes qui se revendiquent modernes. Parmi eux, Edward Steichen doit être cité comme héritier légitime de la préciosité de la photographie pictorialiste à la suite d'Alfred Stieglitz. Reconverti dans la photographie mondaine, de mode et la publicité puis contraint à documenter la Seconde Guerre Mondiale, Steichen n'en deviendra pas moins directeur du département photographie du Museum of Modern Art entre 1947 et 1962.

Nous allons voir comment la diversité des travaux de Walker Evans au cours de sa carrière a permis de redéfinir les angles selon lesquels analyser son œuvre photographique, qui, loin d'être un corpus autonome, prend autant de formes que de significations.

1.2.2. La photographie au service de…

En 1943, après treize années de travail sans emploi fixe et autant de contributions occasionnelles à des magazines, Walker Evans rejoint la société Time Incorporated en tant qu'auteur ; d'abord comme critique d'art, de cinéma et de littérature pour *Time*. En

[57] "Out-of-the-way churches … comprise the most unnoticeable ecclesiastical architecture in the U.S. But they are unnoticeable with a vengeance: even the unbeliever must feel their force […]." [traduction Toscane Angelier]. EVANS, Walker. « Primitive Churches », *Architectural Forum*, décembre 1961.

1948, après plusieurs contributions à *Fortune*[58] en tant que photographe indépendant, puis photographe et rédacteur, il en devient "directeur de la photographie". Là, il réalise de nombreux articles sur des sujets de société. Il publie également de manière occasionnelle dans d'autres revues, telles que *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair*, *Vogue*, *Sports Illustrated*, *Flair*, *Mademoiselle*, *Architectural Forum* et *Life*, parmi d'autres. Bien qu'Evans commença à exposer son travail à peu près au même moment que ses premières publications, il n'eut pas beaucoup d'expositions personnelles au cours de sa vie. David Campany, dans son récent ouvrage sur les pages imprimées de Walker Evans, le dit mal à l'aise avec l'idée de photographie comme art et prudent quant à son image en tant qu'artiste, n'assistant même pas au vernissage de son exposition légendaire au MoMA en 1938 – alors qu'il avait passé la nuit enfermé dans les salles du musée pour vérifier que les complexes séquences de photographies présentées sur les murs étaient conformes à sa volonté. Il était également ambivalent quant à la page de presse : dans certaines lettres à ses amis, il raillait la vulgaire presse populiste et tenait pour lui-même un album de ses pires indignations. Néanmoins, il avait été formé et fasciné par l'imprimé et avait l'intuition que même le plus conservateur des empires de l'édition – Time Inc. avec *Fortune*, en l'occurrence – pourrait réserver un espace pour un bon travail avec une attitude résistante[59].

Son premier article en tant que directeur de la photographie pour *Fortune*, intitulé « Main Street Looking North From Courthouse Square » et publié en mai 1948 (fig. 17), ne contient aucun de ses propres clichés mais d'anciennes cartes postales américaines provenant de sa collection personnelle. Ce n'est pas la première fois que Walker Evans utilise d'autres images que les siennes pour illustrer un article : en mars 1946, il publiait pour *Fortune* l'article « Homes of Americans »[60] (fig. 18), sans le signer, avec trente-trois photographies, mais seulement sept de ses images. En effet, il a compris que l'une des caractéristiques essentielles du modernisme photographique réside dans l'agencement pertinent des images sur la page imprimée, puisque le sens des images dépend de la façon dont elles sont montrées. David Campany note à ce propos, dans son article sur les travaux d'Evans pour la presse : « Evans travaille pour un magazine sans tourner les yeux vers le futur, mais avec un œil certain quant à la pertinence de l'intervention dans le

[58] Magazine coûteux et luxueux, abondamment illustré avec une photogravure soignée, fondé en 1930 par Henry R. Luce, qui avait créé *Time Magazine* en 1923 et allait lancer *Life* en 1936.
[59] CAMPANY, David. *Walker Evans : the magazine work*. Göttingen, Steidl, 2014, "Introduction".
[60] EVANS, Walker. « Homes of Americans ». *Fortune*, avril 1946, p. 148-157.

temps et le contexte de la publication. Ignorant son travail sur ce support, la génération conceptuelle des années 1960 et 1970 hérite d'Evans et le rejette largement en tant qu'artiste de musée formaliste et moderniste, alors qu'il est en fait un précurseur important. »[61].

L'auteur parle ici notamment de l' "œuvre pour magazine" que le jeune artiste Dan Graham, alors âgé de vingt-quatre ans, publia en décembre 1966 sous le titre « Homes for America »[62], ignorant le précédent de Walker Evans au titre pourtant si proche, « Homes of Americans ». Dan Graham reproche alors aux artistes, au milieu des années soixante, de créer leurs œuvres pour l'espace de la galerie. Afin d'échapper aux contraintes de ces espaces d'expositions, il conçoit à partir de 1965 des travaux destinés à être publiés dans des revues. Cet article, « Homes for America », documente les différentes typologies de maisons que l'on peut rencontrer dans les périphéries des villes américaines. Désignées par des noms musicaux, comme *The Sonata* ou *The Nocturne*, elles se distinguent par des couleurs variées, dont l'auteur cite quelques exemples tels que : *seafoam green* (vert écume de mer) ou *colonial red* (rouge colonial). Même si les habitations sont architecturalement identiques, Graham démontre de quelle façon le langage commercial s'efforce de masquer leur uniformité, en leur donnant par exemple des noms variés tels que : *Firehaven*, *Pleasant Grove*, ou encore *Sunset Hill Garden*.

Voulu comme un détournement de la page de presse, destiné à être publié sur un support grand public tel qu'*Esquire*, le travail initial de Dan Graham a subi deux modifications involontaires lors de sa parution : il a été publié par *Arts Magazine* (fig. 19) qui a pris l'initiative d'ajouter un sous-titre et de remplacer la quasi-totalité des photographies prises par Dan Graham, pourtant centrales pour l'article, par une image prise par Walker Evans : « Wooden Houses, Boston, 1930 » (fig. 20), qui apparaît dans la deuxième partie d'*American Photographs* en 1938 et sur la jaquette de la deuxième édition du livre en 1962. David Campany commente cet épisode et en tire les conclusions suivantes : « Si le travail de Graham pour le magazine a survécu, contrairement à celui d'Evans, c'est précisément parce qu'il est intervenu comme un artiste créant des "œuvres pour magazines", lui permettant de recycler et de réemployer sa production dans le cadre du musée d'art postconceptuel. »[63]. Ainsi, l'écart entre l'article de Walker Evans et celui

[61] CAMPANY, David. « Une intervention récalcitrante, Les pages de Walker Evans ». *Etudes photographiques*, n°27, 2011, pp. 86-110.

[62] GRAHAM, Dan. "Homes for America, Early 20th Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66", *Arts Magazine*, décembre 1966-janvier 1967.

[63] CAMPANY, David. « Une intervention récalcitrante, Les pages de Walker Evans ». *Etudes photographiques*, n°27, 2011, pp. 86-110.

de Dan Graham, selon David Campany, se situe non pas dans une différence profonde de fond ou de signification, mais dans la différence de posture des deux artistes : Walker Evans tente de publier en tant que photographe des articles subversifs, Dan Graham revendique son statut d'artiste auteur d'œuvres pour magazines, éditant d'ailleurs peu de temps après une lithographie figurant la maquette de l'article « Home for America » comme il était initialement prévu (fig. 21).

Dan Graham identifiera plus tard une influence indirecte de Walker Evans sur son propre travail et celui d'Ed Ruscha en affirmant : « Je pense aussi, qu'au même titre qu'Ed Ruscha, Walker Evans a su éveiller un intérêt pour l'architecture vernaculaire, en la mettant à la portée de tout le monde par des publications dans des imprimés. »[64]. Dan Graham, ignorant l'article de 1946 de Walker Evans lorsqu'il conçut le sien, reconnaît pourtant l'influence de ce dernier sur le mécanisme qui a permis la reconnaissance de l'architecture vernaculaire comme sujet d'intérêt, notamment à travers ses articles. Il associe également Ed Ruscha, qui d'ailleurs accorde autant d'importance que Walker Evans à l'agencement de ses images dans ses publications. Nous avons pu voir pour *Twentysix Gasoline Stations* qu'Ed Ruscha ne choisit pas ses images au hasard et procède avec une logique toute particulière, il en est de même pour les livres de Walker Evans.

Le premier et le plus commenté de ces livres est celui qui a été édité à l'occasion de sa "première" exposition au MoMA en 1938 : *American Photographs*. Plus qu'un catalogue, il s'agit d'un livre indépendant, certainement le premier livre moderne de photographie. Dans sa présentation sur la jaquette de la première édition, Evans sommait le lecteur de se conformer au sens et au rythme de lecture proposés par la linéarité des séquences d'images, dans l'ordre de leur présentation : « Les reproductions présentées dans ce livres sont prévues pour être regardées dans l'ordre donné »[65]. Evans a également conçu lui-même et imposé l'essentiel d'*American Photographs* avant l'impression : la présentation, le format quasiment carré, la jaquette sans image, avec la simple typographie du titre et du nom de l'auteur, la stricte bichromie en noir et blanc, la mise en page architecturée (une page blanche, à gauche, et l'image en vis-à-vis, à droite), la division en deux parties égales (qui dressent d'abord le portrait de l'homme puis de l'environnement américains),

[64] Chris Dercon, « Dan Graham, "*I enjoy that closeness where I take two things that are very close and just slightly overlap them*"», in *Forum International*, vol. II, n° 9, septembre-octobre 1991.

[65] "The reproductions presented in this book are intended to be looked at in their given sequence" [traduction Toscane Angelier]. EVANS, Walker. *American Photographs*. New York, The Museum of Modern Art, 1938, jaquette.

la disposition rapportée des légendes en forme d'index, enfin le texte de Lincoln Kirstein. Jean-François Chevrier fait la description suivante d'*American Photographs* : « pas un simple album d'images à feuilleter mais un livre de photographies construit, à lire ; qui s'apparente à un recueil de poèmes en prose ou à une suite de récits brefs, et qui interprète, dans l'espace (le volume) du livre, le modèle du montage cinématographique. »[66]. La seconde partie du livre associe des vues prises dans plusieurs lieux géographiques distants les uns des autres, avec une thématique commune : l'urbanisation de la campagne sous l'effet d'implantations industrielles, qui produit une architecture domestique standardisée, sérielle. Jean-François Chevrier qualifie à juste titre cette seconde partie d'*American Photographs* de « collection de monuments »[67]. Gilles Mora, dans sa monographie intitulée *Walker Evans, La Soif du Regard*, commente : « Pour la première fois, un photographe maîtrisait entièrement l'espace créatif du livre, conduisait le projet éditorial jusqu'à son terme »[68].

L'activité photographique de Walker Evans produit ainsi plusieurs typologies d'images, dont le statut varie en fonction de la manière dont elles sont présentées. Sur le thème commun de l'architecture vernaculaire, Evans a publié des articles, construit et édité des livres, conçu des expositions. De l'illustration documentaire dans ses articles, à une certaine forme de document poétique[69] dans *American Photographs*, en passant par le tirage autonome et muséifiable dans l'exposition du même nom, les images de Walker Evans ne possèdent pas toujours le même équilibre entre valeur documentaire et valeur artistique.

La pratique de la photographie chez Evans se situe en effet dans la rencontre entre « grand art » et culture populaire : la photographie est mise au cœur de ses propres difficultés, au cœur du débat entre sa fonction d'outil médiatique et sa nature matérielle d'objet d'exposition. Dan Graham réinterprète cette problématique à l'aune du Pop Art, comme une nouvelle rencontre du « grand art » avec la culture populaire, en jouant entre autres sur le principe pop de la reproduction de reproduction, si cher à Evans. La reproduction de reproduction donne à voir, en image, l'image de quelque chose. Ce

[66] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, chapitre 1 : « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet ».
[67] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 40.
[68] HILL, John T. MORA, Gilles. *Walker Evans, La Soif du Regard*. Paris, Seuil, 1993, p. 160-161.
[69] Ici, nous choisissons la comparaison avec le « document poétique » au sens surréaliste.

mécanisme appliqué à la photographie tourne donc en rond autour de la question de la référentialité, au sens de Roland Barthes[70] : que donne à voir l'image ? La photographie adhère-t-elle au référent de l'image photographiée ou l'image photographiée est-elle le référent de la photographie ? La photographie dont le référent est déjà une image est une approche première de la photographie qui n'a de référent qu'elle-même.

Roland Barthes, dans *La chambre claire, Note sur la Photographie*, introduit son hypothèse sur la proximité entre Théâtre et Photographie par leur relation à la Mort : « si vivante qu'on s'efforce de la concevoir […], la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts. »[71]. La photographie telle que la conçoit Barthes est attachée à représenter le vivant, ou du moins le réel, qui est son référent. Mais qu'en est-il des rares photographies qui prennent pour référent une image, c'est-à-dire une reproduction iconographique qui a déjà, elle-même, un référent ?

Ces photographies qui présentent une double référentialité, par leur côté inhabituel, surprennent – si l'on peut adopter le style de Barthes qui mène sa réflexion en termes d'émotions personnelles. On peut prendre comme exemple la photographie « Torn Movie Poster » de Walker Evans, datée de 1931 et conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 22). « Torn Movie Poster » figure une affiche, vraisemblablement pour un film, où apparaissent les visages d'un homme et d'une femme regardant dans la même direction. Une déchirure apparaît sur l'affiche au niveau du haut du visage de la femme, dont le regard effrayé donne un côté encore plus dramatique à la scène. Walker Evans a photographié son sujet de manière absolument parallèle, ce qui met à plat le volume de l'affiche et les aspérités du support pour donner une impression encore plus grande de proximité avec l'image. Walker Evans, avec ses images d'images, joue sur les niveaux de référentialité de la photographie et ôte toute qualité informative à l'image, dont la seule clé d'interprétation devient son mode de production. Ainsi, ces photographies incarnent littéralement la volonté d'Evans de créer une photographie objective : seul le choix du sujet par le photographe et le cadrage, sélectif, sont ici subjectifs.

[70] BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

[71] BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, éditions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 56.

Les photographies de Walker Evans, nous l'avons vu, ont pu être agencées de diverses façons en fonction de leur support : la page de magazine, le livre, l'exposition. La question du support est essentielle pour mieux comprendre comment la photographie acquiert et véhicule du sens. En effet, le livre d'artiste, tel qu'*American Photographs*, permet de faire se succéder les images dans un ordre précis afin de créer des associations libres. Alors que le tirage unique, présenté dans une salle de musée ou dans une collection, emphase le motif et autonomise la compréhension de l'image, une exposition détermine un sens général par l'agencement et la hiérarchisation des tirages. A l'inverse, la page de magazine permet de mettre à plat la hiérarchie des images, fait oublier la question du support et toute idée d'*aura* de l'œuvre d'art unique et originale, pour servir un propos qui naît dans l'œil du lecteur.

1.2.3. « Deadpan », photographie et entropie de l'information

Dans son article intitulé « Ed Ruscha, Heidgger, and deadpan photography » paru dans la revue *Art History* en 2009, Aron Vinegar tente de définir si le mot « deadpan » n'est qu'un concept pour exprimer quelque chose que nous aurions du mal à identifier, dans la veine photographique qui lie Ed Ruscha à Bernd et Hilla Becher et leurs suiveurs de l'école du Düsseldorf, ou bien si le mot « deadpan » possède une profondeur philosophique et esthétique que d'autres descriptions ne pourraient cerner. Le mot semble être typiquement anglo-américain et n'apparaît dans le vocabulaire qu'au vingtième siècle. Le terme « deadpan » se définit littéralement par un visage privé d'émotions, une figure plate, une mine monotone. Le suffixe « pan » correspond au mot d'argot du dix-neuvième siècle qui veut dire « visage », « figure ». « Deadpan » est traditionnellement utilisé pour qualifier un genre d'élocution rhétorique, utilisé pour des discours. Le mot peut également suggérer une sorte d'« artless art » : un art mal fait, naturel, ingénu, sec et direct. En photographie, « deadpan » désigne une approche dénuée d'émotion subjective ou d'affect. Le terme a été utilisé parfois pour désigner la pratique photographique de Robert Smithson, Bernd et Hilla Becher, Lewis Baltz, Stephen Shore, Andreas Gursky, Candida Höfer, Hans Haacke, ou encore Sol LeWitt. Chez ces artistes, il désigne un mode photographique émotionnellement détaché, neutre, dans le sens qu'il ne produit pas de jugement absolu.

Aron Vinegar tente dans son article de cerner les limites significatives du terme « deadpan », qui a si souvent été appliqué à l'œuvre photographique d'Ed Ruscha. Il fait remarquer que Lawrence Alloway, dans son essai de 1970 sur la photographie conceptuelle et post-conceptuelle intitulé « Artists and Photographs », parle de la candeur pince-sans-rire (*deadpan candor*) des photographies d'Ed Ruscha. A peu près au même moment, l'architecte Denise Scott-Brown dans son article « On Pop Art, Permissiveness, and Planning » (1969)[72], décrit le *Sunset Strip* d'Ed Ruscha en y ajoutant l'adjectif « deadpan », qu'elle identifie comme caractérisant une nouvelle approche non-critique de l'environnement existant. Denise Scott-Brown avance qu'une telle posture rend possible un nouveau modèle de réceptivité et d'ouverture sur le monde, à l'opposé de la systématisation et des jugements moralisants d'ordinaire à l'usage lorsqu'il s'agit de commenter l'environnement quotidien de l'urbanisation américaine. Benjamin Buchloh, dans son essai « Conceptual art 1962-69 : from the aesthetic of administration to the critique of institutions » (1990)[73] pense moins le concept de « deadpan » comme une ouverture sur le monde que comme une pratique inséparable de l'idée de société administrée. Ecrit sous l'égide de Theodor Adorno, cet essai et son vocabulaire placent la photographie « deadpan » de Ruscha en conformité avec les effets invalidants des structures dominantes de la « société administrée », qui, dans les termes d'Adorno, suppriment les éléments particuliers au profit d'une universalité indifférente. Pour Buchloh, la pratique photographique de Ruscha est effectivement marquée par une « esthétique de l'indifférence ».

Ainsi rapprochés, « deadpan » et « indifférence » font écho aux réflexions sur l'entropie chez Robert Smithson. Le texte-enquête *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*[74] coécrit par Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois et Hal Foster reconsidère la pratique photographique de Robert Smithson comme point de convergence entre les forces de l' « indifférence » et la dissolution entropique de l'organisation et de la hiérarchie. Smithson appelle ce phénomène la « dé-différentiation », c'est-à-dire la suspension des frontières instaurées par la pensée

[72] SCOTT-BROWN, Denise. "On Pop Art, Permissiveness and Planning", Journal of the American Institute of Planners, vol. 35, n°3, 1969, pp. 184-186.

[73] BUCHLOH, Benjamin H.D., "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, vol. 55, hiver 1990.

[74] BOIS, Yve-Alain et alii. *Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Thames & Hudson, 2005.

moderniste en art, qui aboutit à la similitude de chaque chose dans une œuvre fragmentée, indéterminée et brute. Ce sont les mécanismes à l'œuvre dans l'appellation *deadpan* de l'œuvre d'Ed Ruscha, la dé-différentiation étant d'ailleurs liée selon Smithson au concept de mort comme lieu unique de la continuité du temps qui permet la fascination et l'extase, opposé à l'idée moderniste de choc ou de révélation esthétique.

Mais le terme *deadpan* n'a pas été uniquement employé pour décrire le travail d'une génération de photographes conceptuels. En effet, on le trouve aussi à propos de Walker Evans : « Frank et Evans étaient tous deux vus, en leur temps, comme critiques de la société américaine – Evans pour sa documentation inexpressive (*deadpan*) de sujets vernaculaires et Frank pour son style improvisé granuleux. »[75]. Toutefois, comme le note Aron Vinegar, les livres photographiques d'Ed Ruscha, qualifiés de « proto-conceptuels », semblent être le point de départ pour l'application du terme « deadpan » à la photographie[76]. C'est donc à la lumière des démarches conceptuelles que l'œuvre de Walker Evans a bénéficié d'une relecture, qui bénéficie à son tour des appellations données par la critique à ses suiveurs.

Il semble en effet que le terme *deadpan* soit utilisé à chaque fois qu'il s'agit des photographies d'Ed Ruscha, ce qui n'est pas étonnant lorsqu'on pense aux mots de Ruscha lorsqu'il affirme vouloir créer des livres comme une « collection de faits »[77]. L'explication de son propre travail par Ruscha peut être assimilée, selon Aron Vinegar, à ce que Roland Barthes dit du Pop Art dans son essai « That old thing, art… » : que le Pop Art veut dé-symboliser l'objet, lui donner l'obstination obtuse et mate d'un fait. Mais Barthes insiste sur la dimension « factographique » du Pop Art, et note que cette dimension correspond à une qualité philosophique des choses, la facticité. Comment Barthes comprend-il le terme *facticité* en relation à celui, plus courant, de *factualité* ?

Comme le montre Aron Vinegar dans son article, *factualité* apparaît dans les travaux de phénoménologues comme Heidegger, Sartre ou Merleau-Ponty. Chez Heidegger,

[75] "Both Frank and Evans were seen in their day as critics of American society – Evans for his deadpan documentation of vernacular subjects and Frank for his grainy improvisational style." [traduction Toscane Angelier]. WOLF, Sylvia. *Ed Ruscha and Photography*. Withney Museum of American art, New-York, juin-septembre 2004. Göttingen, Steidl, 2004, p. 20-21.

[76] "Photographic books of Ed Ruscha, called "proto-conceptual", seem to be the starting point for the application of the term "deadpan" to photography." [traduction Toscane Angelier]. VINEGAR, Aron. "Ed Ruscha, Heidgger, and deadpan photography" in *Art History*, vol. 32, n°5, décembre 2009, pp. 852-873.

[77] « One of the purposes of my books has to do with making a mass-produced object. […] My pictures are not that interesting, nor is the subject matter. They are simply a collection of 'facts'; my book is more like a collection of 'readymades'. » [traduction Toscane Angelier]. Ed Ruscha, interview avec John Coplans, *Artforum*, février 1965.

factualité se réfère à la dimension ontique du monde, c'est-à-dire à toutes les diverses entités, choses, ou êtres « dans » le monde. Chez Heidegger toujours, la *factualité* est pensée en relation à *facticité* : une manière d'être dans le monde, plus que le fait d'être une entité dans le monde. La *facticité* révèle le « comment » du concept d'« être-ici » du *Dasein* (dasein : être, en soi). Heidegger pense la relation entre facticité et factualité comme une façon d'articuler la différence entre les êtres comme de simples choses, et les êtres qui sont conscients de leur présence dans le monde de manière particulière. Ainsi, la différence ontologique selon Heidegger correspond à la différence primordiale entre l'*être* et l'*étant*, entre le royaume de l'ontique et celui de l'ontologique. Aron Vinegar commente toutes ces définitions et le texte d'Heidegger afin de mieux comprendre ce que le philosophe Stanley Cavell entend dans son texte *The World Viewed : Reflections on the Ontology and Film* lorsqu'il écrit qu'il existe une « égalité ontologique » des objets et des sujets humains dans les photographies. Il compare ainsi la photographie à la monotonie qui règne dans la contenance pince-sans-rire (*deadpan*) de l'acteur Buster Keaton en relation à divers objets qui lui résistent malgré son agilité. Ainsi, Cavell en conclut que la photographie met au même niveau, par la description, les êtres et les choses. Aron Vinegar va plus loin et considère que *deadpan* ne désigne pas un mode rhétorique de compréhension du monde, mais un état d'esprit, une sorte de longueur d'onde, qui correspondrait à une indifférence non-négative proche du principe d' « équanimité » chez Heidegger : un détachement calme et placide, qui envisage chaque possible situation de la potentialité d'être comme un tout.

Ainsi, *deadpan* définit l'attitude et le style des photographies d'Ed Ruscha mais leur signification échappe encore à cette définition. Selon Mélanie Marino citée dans un article d'Erik Verhagen paru en 2008 dans *Etudes Photographiques*[78], il réside dans les livres d'artistes pionniers dans l'œuvre d'Ed Ruscha une forme d' « entropie de l'information », c'est-à-dire un système informatif déliquescent et tournant à vide. Le concept d'entropie a été développé en art par l'artiste Robert Smithson et a eu une influence sur toute la génération de l'art minimal et de l'art conceptuel[79]. Selon Smithson, la photographie est une activité entropique. Il écrit en effet : « Les photographies sont les résultats d'une

[78] MARINO, Mélanie. "Almost not photography", *in* CORRIS, Michael [éd.], *Conceptual Art Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. Cité dans VERHAGEN, Erik. « La photographie conceptuelle. Paradoxes, contradictions et impossibilités ». *Etudes Photographiques*, n°22, septembre 2008 [en ligne], mis en ligne le 31 août 2008 [consulté le 25/04/2014].

[79] SMITHSON, Robert. "Entropy and the new monuments". Artforum, juin 1966.

diminution de l'énergie solaire, et l'appareil photographique est une machine entropique dans la mesure où elle enregistre la perte graduelle de la lumière. »[80]. L'entropie correspond en effet, selon la seconde loi sur la thermodynamique énoncée dans les années 1860 par le physicien allemand Rudolf Clausius, à l'épuisement de l'énergie dans un système clos. Par extension, la notion d'entropie incarne la dégénérescence de tout type de système. Le terme devient même l'allégorie de l'absurdité et de la vacuité de la condition humaine pour les artistes qui redécouvrirent la notion à partir des années soixante.

Comme nous avons pu le voir précédemment, Walker Evans comme Ed Ruscha ou Dan Graham revendiquent une pratique de la photographie comme enregistrement du réel. Jean-François Chevrier, dans son ouvrage sur Walker Evans, commente : « L'enregistrement fonctionne sans finalité. Mais cette absence de finalité comme l'impossibilité d'un choix pleinement fondé (dans une justice transcendante) n'aboutissent pas à la littéralité d'un pur constat d'actualité. L'enregistrement mécanique, impersonnel, suspend le jugement immédiat, mais il transforme le jugement en un futur antérieur (*ça aura été !*). »[81]. La photographie devient ainsi une pratique de l'indifférence sans finalité qui est une posture face au monde.

1.2.4. Dan Graham : dual reading

Comme nous avons pu le voir précédemment, la pratique photographique chez Dan Graham pour l'article « Homes for America » (1966) se situe au croisement d'une association de plusieurs medium et joue sur la dialectique entre le statut d'œuvre d'art et celui d'article de presse grand public. Il pourrait donc en découler une confusion au niveau des outils d'analyse adaptés pour en dégager le sens. Cependant, l'artiste trouve une parade à cette question en affirmant que « Tant qu'un artiste utilise la photographie, il est photographe concernant cette activité ». Jean-François Chevrier reprend cette définition à son compte pour aller plus loin et affirmer que les photographies de Dan Graham peuvent s'analyser en tant que photographies, indépendamment de leur

[80] SMITHSON, Robert. "A Tour of the Monuments of Passaic", 1967, in FLAM, J. *Robert Smithson. The Collected Writtings*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 70.

[81] CHEVRIER, Jean-François. « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », *Communications*, vol. 71, 2001, pp. 63-103.

emplacement : « Dès lors que l'artiste est défini par ses activités, elles-mêmes définies par les outils utilisés, il devient inutile de se demander si Dan Graham est ou non un vrai photographe. Il est photographe quand il utilise la photographie, et ce qu'il fait dans le domaine possède une autonomie relative mais suffisante pour justifier un examen spécifique. »[82]. Toutefois, il nous semble plus pertinent, en écho à ce que nous avons pu dire à propos de l'importance de la forme livre ou de la forme magazine dans l'œuvre de Walker Evans, de prendre en compte la spécificité du medium par lequel les photographies de Dan Graham sont publiées. En tant que partie d'un tout qui est une « œuvre pour magazine », ces photographies se situent au croisement entre art moderne, information et culture populaire.

Nos précédentes remarques sur la multiplicité de statuts d'une même image selon la manière dont elle est présentée dans l'œuvre de Walker Evans trouvent en effet un écho à l'échelle d'une œuvre entière chez Dan Graham. Comme le rapporte Jean-François Chevrier dans son ouvrage sur Walker Evans, Dan Graham a d'ailleurs exprimé, à propos de Roy Lichtenstein, un concept qui peut être appliqué à son propre travail [83]. En effet, Dan Graham parle de double lecture (*dual reading*) à propos des œuvres de Lichtenstein dans son article « Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art » publié dans la revue *Artforum* en 1979. Il cite à l'appui de sa thèse les déclarations faites par Lichtenstein à Gene Swenson en 1963 sur son interprétation de la culture de masse. Il résume : « Une œuvre de Lichtenstein peut être à la fois de "l'art pour l'art" et quelque chose d'assimilable à des significations culturelles populaires. Les deux lectures sont correctes, simultanément. »[84]. Il soutient donc qu'on peut déduire du pop art un système de double lecture valide, qui fasse cohabiter les cultures *high* (haute) et *low* (basse). Jean-François Chevrier rebondit sur le propos de Dan Graham pour appliquer son propre travail à sa définition : « De cette "double lecture", déduite du pop art, participent la justesse et la beauté des photographies produites depuis 1965. Ce sont à la fois des images d'architecture rigoureuses, formalisées jusqu'à l'abstraction, et des illustrations sans prétention à "l'art". »[85]. Les photographies de Dan Graham pour « Homes for America » conjuguent, à l'instar de celles de Walker Evans, sujet vernaculaire, approche

[82] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 111.
[83] CHEVRIER, Jean-François, o*p. cit.*, p. 122.
[84] « Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art », *Artforum*, vol. 17, n°6, février 1979, p. 24; trad. Patrick Joly et alii dans *Dan Graham, Rock my Religion*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée-Institut / Dijon : Les Presses du Réel, 1993, p. 37.
[85] CHEVRIER, Jean-François, *op. cit.*, p. 123.

conceptuelle, fonction illustrative, portée informative et non-style. On retrouve également dans ce concept de *dual reading* les revendications d'Ed Ruscha à propos de ses livres d'images des années 1960 et 1970, qui voulait produire des livres en série et à moindre coût bien qu'ils aient été porteurs d'une ambition artistique cultivée.

Dans un article antérieur à son ouvrage de 2010 – mais n'oublions pas que l'exposition Dan Graham / Walker Evans date de 1992 –, Jean-François Chevrier remarque qu'il existe une tension similaire, pour ce qui est du sujet et de la forme, un siècle plus tôt en littérature : « En France, dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'invention littéraire se situe précisément dans cette zone frontière, profitant des tensions entre deux modèles antinomiques, l'art pour l'art (plutôt poétique) et l'art social (plutôt romanesque). »[86]. Cette dualité de la littérature au XIX^{e} siècle se retrouve dans l'œuvre de Flaubert et de Baudelaire, les deux références littéraires convoquées par Walker Evans tout au long de sa carrière. On trouve d'ailleurs chez Baudelaire l'opposition entre *high* et *low* dès 1863, dans son étude intitulée *Le peintre de la vie moderne*, qui s'attache à décrire et analyser l'œuvre du peintre Constantin Guys[87]. Comme nous allons le voir dans la deuxième partie, Walker Evans a été profondément influencé par la littérature française ; les deux références qu'il convoquera tout au long de sa carrière sont précisément Baudelaire et Flaubert. De manière plus générale, la littérature est l'une des sources qui ont façonné son travail photographique, tant par le positionnement critique de certains auteurs, que par les sujets abordés ou encore par des questionnements plus larges sur le langage et le style.

[86] CHEVRIER, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, n°79, 2006, pp. 63-89.

[87] « Ainsi se continuent, coupées par d'innombrables embranchements, ces longues galeries du *high life* et du *low life* ». BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863.

2. Walker Evans et la Littérature

Walker Evans, né dans une famille aisée du Middle West, bénéficia d'une bonne éducation : il fréquenta des écoles privées (Loomis, Andover et Williams) puis travailla quelque temps avant de partir en Europe, où il séjourna d'avril 1926 à mai 1927. Aspirant à devenir écrivain, Walker Evans passe quelque mois à Paris où il fréquente la Sorbonne. Là, il étudie le réalisme littéraire français, incarné dans l'œuvre de Flaubert, et le modernisme poétique de Baudelaire. Cette période représente les fondements de son éducation artistique et littéraire : « Flaubert m'a fourni une méthode, Baudelaire un esprit. Ils m'ont influencé sur tout », affirme Walker Evans dans un entretien avec Paul Cummings en 1971[88]. De retour à New-York, le jeune Evans abandonne son rêve d'écriture : « A Paris, j'avais essayé d'écrire. Mais en écrivant je me sentis bloqué – surtout à cause de hautes exigences. »[89]. Il lui trouve un substitut qui devient bientôt un véritable *hobby* : la photographie.

Ses amis à New-York sont des intellectuels, des poètes, des écrivains : Lincoln Kirstein, Hart Crane ou encore James Agee. Les références littéraires qu'Evans donne au gré de ses écrits et de divers entretiens, des années trente à soixante, sont significatives : Flaubert, Baudelaire, Proust, Henry James, Hemingway et James Joyce. Il pense la photographie comme absolument liée à la littérature : « Il n'y a aucun livre qui ne soit pas plein de photographies. James Joyce l'est. Henry James l'est. C'est un de mes sujets préférés – comment ces hommes sont des photographes inconscients. »[90]. Déjà en 1969, dans son texte sur la photographie pour l'ouvrage général sur les arts intitulé *Quality. Its Image in the Arts*, Walker Evans exprime cette relation de réciprocité entre la

[88] CUMMINGS, Paul. Entretien avec Walker Evans, 13 octobre 1971, non publié dans sa version intégrale. Cité dans : HILL, John T. MORA, Gilles. *Walker Evans, La Soif du Regard*. Paris, Seuil, 1993.

89 "In Paris, I had been trying to write. But in writing I felt blocked – mostly by high standards". KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, vol.59, n°2, mars-avril 1971, pp. 82-89.

[90] "There's no book but what's full of photography. James Joyce is. Henry James is. That's a pet subject of mine – how those men are unconscious photographers". CUMMINGS, Paul. Entretien avec Walker Evans, 13 octobre 1971, *op. cit.*, 1993.

photographie et la littérature : « Si la photographie tend vers le littéraire, inversement certains écrivains sont parfois remarquablement photographiques – par exemple James, et Joyce, et particulièrement Nabokov. »[91].

David Campany, dans son article sur les pages imprimées de Walker Evans, note que « Son approche est plutôt déterminée par sa formation littéraire, par ses ambitions précoces de devenir écrivain et, peu après sa découverte de l'appareil photographique, par la prise de conscience que l'une des caractéristiques essentielles du modernisme photographique réside dans l'agencement pertinent des images sur la page imprimée. »[92]. Walker Evans pense en effet la photographie en littéraire, ce qui, nous allons le voir, donne toute sa résonance théorique à son œuvre.

2.1. Walker Evans écrivain

En 2012, David Campany a écrit un essai intitulé « Walker Evans (1903-1975) », publié dans le recueil *Fifty Key Writers on Photography* de Mark Durden[93]. Cet essai donne un aperçu de l'importance de Walker Evans en tant qu'écrivain. Cette première sous-partie consiste en une traduction partielle de cet essai, augmentée de quelques informations.

Le *style documentaire* de Walker Evans a souvent été décrit comme littéraire et sa réputation repose en partie sur des livres réalisés par le photographe, main dans la main avec des écrivains. Parmi ces livres, on peut citer le poème illustré *The Bridge*, d'Hart Crane, en 1930 ; *The Crime of Cuba*, avec Carleton Beals, en 1933 ; *Let Us Now Praise Famous Men*, avec James Agee, en 1941 ; et *The Mangrove Coast : The Story of the West Coast of Florida*, avec Karl Bickel, en 1942. Pour chacun de ces livres, Walker Evans fournit un portfolio de photographies séparé du texte. Mais son importance en tant qu'écrivain concerne un nombre restreint d'articles et de textes, produits tout au long de sa carrière.

[91] "If photography tends to the literary, conversely certain writers are noticeably photographic from time to time – for instance James, and Joyce, and particularly Nabokov." [traduction Toscane Angelier]. EVANS, Walker. "Photography", *in* KRONENBERGER, Louis. LEE, Marshall. *Quality. Its Image in the Arts*. New York, Atheneum, 1969, p. 170.

[92] CAMPANY, David. « Une intervention récalcitrante, Les pages de Walker Evans ». *Etudes photographiques*, n°27, 2011, p. 88.

[93] CAMPANY, David. « Walker Evans (1903-1975) », in DURDEN, Mark. Fifty Key Writers on Photography. London, Routledge, 2012.

Lorsqu'il était étudiant, Evans suivait avec grand intérêt le développement des écrits modernistes, tels qu'ils paraissaient dans les journaux progressistes des années vingt. Après avoir rapidement quitté ses études supérieures, il se mit à travailler dans une librairie francophone de New York et à la New York Public Library, s'assurant un accès aux dernières nouveautés de la culture européenne. Arrivé à Paris en 1926, il s'inscrit à des cours de langue et de civilisation, s'essaye à l'écriture de courtes fictions, tandis qu'il traduit des extraits de Charles Baudelaire, André Gide, Jean Cocteau et d'autres. De retour à New-York, il poursuit l'écriture et la photographie en parallèle. Le journal *Alhambra* publie en 1929 l'une de ses photographies de gratte-ciel en construction et sa traduction partielle de la nouvelle *Moravagine* de Blaise Cendrars qu'il intitule « Mad ». En 1931, *Hound & Horn* publie de petits rassemblements de ses photographies et surtout le perspicace essai « The Reappearance of Photography »[94], qui est une critique de plusieurs livres photographiques récents.

Ce texte peut aussi être lu comme une déclaration d'intention, au commencement de sa carrière de photographe. L'article s'ouvre sur des considérations sur la relation entre la photographie et l'histoire, le temps et l'espace, constatant que la première promesse de la photographie fut suivie d'une progression moins heureuse. Les pratiques récentes de la photographie sont présentées par Evans comme étant dominées par « le hasard rapide, la confusion, l'émerveillement et l'essai ». Ces derniers développements, selon Evans, sont moins significatifs que les démarches d'August Sander ou, plus encore, Eugène Atget. Evans considère également le livre *Steichen the Photographer* (1929), habilement commercial : « somptuosité technique et vacuité spirituelle […] son ton général est l'argent. » ; puis *Photo Eye* (1929), une influente enquête sur la Nouvelle Vision réalisée par le critique Franz Roh et le designer Jan Tschichold pour s'accorder avec « Film und Foto », la grande exposition itinérante partie de Stuttgart. Il admire la préférence de cette publication pour le document direct sur l'art, elle comprend entre autres des photos de cadavres, « parce-que vous aimez ce qui est charmant », écrit Evans de manière cynique. Il trouve « excitant à parcourir dans une librairie mais décevant à emporter chez soi » le livre *Die Welt ist schön* d'Albert Renger-Patzsch, jugeant son contenu comme « un retour détourné vers la période moyenne de la photographie ». *Antlitz Der Zeit* (1929) d'August Sander, qui comprend soixante portraits issus d'une enquête sur le peuple allemand, est

[94] EVANS, Walker. "The Reappearance of Photography," *Hound & Horn*, vol. 5, n° 1, octobre-décembre 1931, pp. 125-28.

pour Evans « l'un des futurs annoncés par Atget » : un « montage photographique de la société, un processus clinique ».

« The Reappearance of Photography » présente des points communs avec le célèbre essai de Walter Benjamin : *Petite histoire de la Photographie*. Publié simultanément en Allemagne, il consistait également en une critique de récents livres de photographies, parmi lesquels les titres d'Atget, Sander et Renger-Patzsch. Les deux écrivains remarquent le fait que la photographie du dix-neuvième siècle bénéficie alors d'un regain d'intérêt et que les exploits précoces du medium photographique furent suivis par la décadence des cartes de visite, du portrait narcissique, du commercial et du kitsch. Baudelaire regrettait ce même phénomène dans sa tirade contre la photographie, « Le Salon de 1859 ». Il faut ici souligner le fait que Walter Benjamin comme Walker Evans furent profondément influencés par Baudelaire et notamment par sa capacité à trouver le véritable esprit de la modernité dans ses détails quotidiens et dans les formes vernaculaires.

Trouvant peu de travaux photographiques payés pendant la guerre, Evans fut engagé pour écrire la critique de films, de livres et d'art pour *Time* magazine, satisfaisant son envie d'écrire. James Agee faisait également partie du petit cercle des rédacteurs de *Time*, à l'instar de Louis Kronenberger. Partout où il le pouvait, Evans défendait la retenue esthétique qu'il admirait et frappait de plein fouet toute prétention à l'art. Il s'attaqua même à Georgia O'Keefe, dont il écrivit une méprisante critique, accordant son succès à son compagnon, le « marchand Stieglitz ». Evans révèle dans *Time* un livre de photographies sur les dommages causés par la guerre et les bâtiments bombardés, s'interrogeant sur la « bizarre esthétique » de l'architecture de la destruction, un thème central dans son propre travail. Avec une prose affûtée, il publie dans ce magazine environ soixante-dix critiques non signées.

En 1945, Evans rejoint l'équipe de *Fortune* où il reste jusqu'en 1965. « Homes of Americans », en 1946, présente sous la forme d'une recherche archivistique des photos non légendées de logements américains (fig. 18). Un texte introductif montre son goût pour pousser la photographie hors de ses retranchements, à la frontière du document : « La photographie, cette grande distorsion des choses telles qu'elles sont, ici comme ailleurs, joue son particulièrement peu honorable mais charmant tour de passe-passe ».

En 1948, Evans devient *special photographic editor*, autrement dit directeur de la photographie, chez *Fortune*. Il réussit à obtenir un niveau d'autonomie inédit dans les magazines américains. Il décide de la nature de ses missions, choisit les photographies, écrit les textes et dessine la mise en page, répondant non pas aux ordres du directeur artistique mais directement à ceux du rédacteur en chef. Il produit des essais photographiques subversifs quant aux conventions des magazines, aborde des sujets marginaux et encourage le lectorat à repenser la façon dont une image fonctionne, résistant toujours à la narration et au populisme hégémonique du magazine étendard de Time Inc. : *Life*.

« Main Street Looking North from Courthouse Square » (fig. 17), publié dans *Fortune* en mai 1948, présente des cartes postales du tournant du siècle accompagnées d'un texte dans lequel Evans évoque la succession des époques, qui emportent avec elles leurs propres modes de représentation – une idée centrale chez Walter Benjamin. « Along the right of way » (*Fortune*, septembre 1950) est une série de paysages pris depuis les fenêtres d'un train (fig. 23). Les images pour « Imperial Washington » (*Fortune*, février 1952) sont une étude de l'architecture étatique de la capitale (fig. 24), dont Evans dit qu'elle est plus redevable à la représentation du business que de l'histoire : « Le dernier éclat de classicisme frappa Washington comme la conséquence directe de la Foire Mondiale de Chicago de 1893. La création en plâtre du Midwest était si réussie que ses architectes en chef et ses urbanistes se mirent en route pour la capitale et figèrent pour toujours le visage de la ville dans son expression romanesque renaissance. ».

Les photographies couleur pour « The Pitch Direct » (*Fortune*, octobre 1958) se délectent de l'arrangement rustique que l'on peut trouver à l'extérieur des petits magasins (fig. 25), tandis que le texte d'Evans est à la fois ironique et affectueux : « Le touriste pantouflard, pour se rincer l'œil purement et proprement, devrait se rendre dans les foires de rue sans raisonnable intention, par exemple celle d'acheter quelque chose. Cette nation produit-elle trop ? Si c'est le cas, on peut prendre beaucoup de plaisir - une jouissance riche et sensuelle - rien qu'en admirant de grands bacs pleins de clés à molettes un peu défectueuses, des bobines de fil de fer étincelant, et des guirlandes de chanvre parfumé. ».

Evans a produit plus de quarante essais illustrés pour *Fortune* et sept pour *Architectural Forum*, qui faisait également partie de *Time Inc.*. « Color Accidents », paru dans *Architectural Forum* en janvier 1958 présente une suite de photographies carrées représentant une sélection des murs érodés d'une rue de New-York (fig. 26). Le

commentaire d'Evans permet à la fois aux photographies d'être comparées et de se différencier de la peinture expressionniste abstraite, qui était à l'époque au sommet de sa popularité : « Les poques et les gribouillis sur les murs abandonnés ne sont pas sans rappeler le style de certaines peintures contemporaines ; avec, bien sûr, l'impénétrable différence que les premiers sont des accidents, desquels la main consciente est absente ». Pendant les années cinquante, Evans a également rédigé des critiques d'ouvrages sur le cinéma et la photographie pour le *New York Times*.

En 1969, on a proposé à Evans d'écrire la section consacrée à la photographie dans l'anthologie de Louis Kronenberger consacrée aux Arts dont le titre est *Quality: Its Image in the Arts* (1969). Ce fut la dernière grande déclaration d'Evans au sujet de ce mediumen général. Il choisit des images prises par Nadar, Julia Margaret Cameron, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Brassaï, Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, Lee Friedlander et Diane Arbus, parmi d'autres. Chaque double page est composée d'une image sur la droite et, en face, d'un texte. Ce format a été développé par John Szarkowski dans son livre *Looking at Photographs* (1973). Bien que la sélection d'Evans soit très variée, elle est conforme à sa propre esthétique photographique, établie quarante ans plus tôt, dont nous allons voir qu'elle est en grande partie influencée par la lecture de Flaubert par Evans.

2.2. Walker Evans et Flaubert

Walker Evans s'est réclamé pendant toute sa carrière de l'influence de Flaubert, tant dans les sujets, que dans la méthode ou dans le style. Il utilise cette référence pour justifier sa définition du *style documentaire*, empreint de réalisme mais dénué de toute inclinaison vers le documentaire social : « Je suis intéressé par le réalisme à la façon dont Flaubert l'était, et je ne pense pas que vous qualifieriez [cet écrivain] de documentariste social [*a social documentarian*]. »[95].

Cette inclinaison réaliste lui a soufflé une certaine esthétique de la description, qui s'attache à enregistrer le réel dans sa forme la plus précise. Dans son essai pour le livre *American Photographs* de Walker Evans, Lincoln Kirstein écrit : « Le regard est clinique.

[95] Walker Evans, « A visit with Walker Evans », entretien avec Bill Ferris dans *Images of South. Visits with Eudora Welty and Walker Evans*, Memphis (Tennessee), Southern Folklore Reports, n°1, 1977, p. 34.

Evans est un docteur visuel, diagnosticien plus que spécialiste »[96]. Cette même précision l'a porté à entretenir une nécessaire clarté graphique tant dans le style des photographies que dans leur présentation. Enfin, Evans a emprunté à Flaubert son idéal d'impersonnalité pour le transposer en photographie, ce qu'on tentera de définir comme un « degré zéro » de la photographie.

2.2.1. Esthétique de la description et documentaire lyrique

Walker Evans est empreint du réalisme de Flaubert, comme nous l'avons vu précédemment. Photographier chez Evans correspond à enregistrer une part de réel, c'est-à-dire sortir un sujet de l'anonymat visuel en le décrivant. A propos de la description, Roland Barthes écrit en 1968 l'article intitulé « L'Effet de Réel », publié dans le numéro onze de la revue *Communications*[97], dans lequel il affirme que la description appartient aux formes de langage supérieures, puisqu'elle n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication. Roland Barthes tente alors de déterminer si la description est signifiante ou non, et, dans ce dernier cas, y a-t-il une signification à cette insignifiance ?

Barthes prend comme cas d'étude le roman *Madame Bovary* de Flaubert, dans lequel il identifie une « fin esthétique » de la description, mêlée d'impératifs réalistes[98]. Cet entremêlement d'esthétique et de description peut paraître paradoxal : une description, comme le note Barthes, n'a pas de fin communicative, elle n'est donc pas attachée à la transmission d'un sens esthétique. On peut alors remarquer que dans ce cas, décrire et documenter sont des notions sœurs, puisque pareillement attachées au réel.

Walker Evans, de son côté, définit ainsi le document : « Un exemple littéral de document serait une photographie policière d'une scène de meurtre »[99]. A partir de sa conception propre du document, Evans différencie la notion de « documentaire lyrique » en mars 1964, alors qu'il donne une conférence à l'université de Yale à l'occasion de son entrée en tant que professeur au sein du "Department of Graphic Design". Il surnomma

[96] KIRSTEIN, Lincoln. « Photographs of America : Walker Evans », *in* EVANS, Walker. *American Photographs*. New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 199.
[97] BARTHES, Roland. « L'effet de Réel », *Communications*, vol. 11, n°11, 1968, pp. 84-89.
[98] *Idem*.
[99] "An example of a literal document would be a police photograph of a murder scene" [traduction Toscane Angelier]. KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, vol.59, n°2, mars-avril 1971, pp. 82-89.

cette conférence son « autobiographie esthétique » et l'intitula *Lyric Documentary*. Dans cette appellation, le concept de document est à nouveau mêlé avec une autre notion qui lui est apparemment opposée : le lyrisme.

Le style qu'Evans tente de définir par l'expression *lyric documentary* a été décrit à son tour par John Szarkowski, en introduction au catalogue de la rétrospective de 1971 au Museum of Modern Art de New York : « Le style évolutif d'Evans reposait sur deux principes apparemment contradictoires. L'un était l'inflexible acceptation d'une description photographique précise et littérale. L'autre était la croyance en la validité de ses intuitions. »[100]. Ainsi, *lyrique* est entendu par Szarkowski au sens d'autorité des décisions de l'auteur, en tension avec un attachement au réel et à la factualité.

Flaubert avait exprimé la complémentarité entre lyrisme et attachement au réel ainsi : « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. »[101]. Flaubert utilise ici le verbe « reproduire » pour l'activité littéraire de la description, vocabulaire qui désigna pendant longtemps la photographie ; il veut traiter au même niveau « petits » et « grands » faits, une idée qu'on retrouve chez Walker Evans si l'on compare deux séries publiées dans le magazine *Fortune* : « Labor Anonymous » [102] en novembre 1946 (fig. 27) et « Beauties of the Common Tool » [103] en juillet 1955 (fig. 28).

Walker Evans traite, sur le même mode – celui d'une courte série de photographies de formats identiques et de sujets semblables –, deux groupes de sujets diamétralement opposés : des petits outils en métal inanimés d'un côté, des hommes en marche sortant du travail de l'autre. Le format type, le fond neutre et le positionnement des sujets sont choisis pour révéler, d'une part, leurs propriétés formelles, et, d'autre part, les points communs et les différences entre eux. Ainsi, les travailleurs anonymes mis côte à côte

[100] "Evans' evolving style rested on two seemingly contradictory tenets. One was an uncompromising acceptance of precise and literal photographic description. The other was a faith in the validity of his intuitions" [traduction Toscane Angelier]. SZARKOWSKI, John. *Walker Evans*. New York, The Museum of Modern Art, 1971.

[101] Lettre de Flaubert à Louise Colet, 16 janvier 1852.

[102] EVANS, Walker. « Labor Anonymous », *Fortune*, vol. 34, novembre 1946 ; onze photographies d'Evans, p. 152-153.

[103] EVANS, Walker. « Beauties of the common tool », *Fortune*, juillet 1955 ; cinq photographies d'Evans, p. 103-107.

révèlent, entre autres, qu'ils ne sont pas un "type" et ne peuvent correspondre en apparence à aucune généralité. Isolés, les sujets de ces deux séries sont soustraits à leur milieu, ils sont vus hors de leur fonction. Comme le souligne Jean-François Chevrier dans son ouvrage sur Walker Evans, le photographe a appliqué aux outils « le savoir-faire qu'il avait acquis dans la reproduction d'objets d'art, en particulier en 1935, quand il fut chargé de photographier les objets d'une exposition d'art africain présentée au Museum of Modern Art »[104]. Walker Evans procède avec la même logique lorsqu'il photographie des humains et des objets. Cette logique fonctionne comme une forme de reproduction, dont le but serait une description qui révèle les propriétés intrinsèques du sujet.

Un intérêt similaire pour la description anime Ed Ruscha lorsqu'il réalise ses premières photographies. Comme le relève Margit Rowell dans son texte pour le catalogue de l'exposition « Ed Ruscha Photographe » au Jeu de Paume en 2006, toutes les photographies qu'il prit à l'occasion d'un voyage en Europe au début des années soixante sont impossibles à contextualiser. L'anonymat géographique et temporel qui en résulte lui permet de dire qu'Ed Ruscha « n'avait aucunement l'intention de tenir un journal de bord », « mais qu'il a saisi des détails et des motifs en raison de leur intérêt graphique intrinsèque. » [105].

Ce même intérêt graphique propre au phénomène de description motive la première série de photographies d'Ed Ruscha, qui prend pour sujet des objets usuels, isolés et centrés sur un fond neutre, réalisée en atelier : la série des « Product Still Life », démarrée en 1961 (fig. 29). Ed Ruscha affirme ne pas avoir préparé ce travail avec une idée préconçue et avoir sélectionné au hasard certains objets présents dans son atelier, mais comme le remarque Margit Rowell : « l'importance de ces photographies tient au fait qu'elles dénotent une vision sélective », qui tient à nouveau dans l'intérêt graphique des objets. Cette série ne se consacre à aucun sujet prédéterminé mais trouve sa cohérence dans l'idée d'une description neutre, faisant écho à la définition du livre idéal par Flaubert : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. »[106]. Cette idée d'un

[104] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 83-84.
[105] ROWELL, Margit. « Ed Ruscha Photographe », *in* Exposition, New-York, Whitney Museum of American Art et Paris, Jeu de Paume, 2006. *Ed Ruscha photographe*. Göttingen, Steidl, 2006, pp. 11-40.
[106] Lettre de Flaubert à Louise Colet, 16 janvier 1852.

assemblage d'éléments, qui se tient de lui-même, sans dépendre de ce qu'il dit, nous rappelle immanquablement la structure d'*American Photographs*, le premier livre publié par Walker Evans en 1938 à l'occasion de l'exposition éponyme au Museum of Modern Art de New York.

La « fin esthétique » de la description dont parle Roland Barthes à propos de *Madame Bovary* procède du même équilibre que la notion de « documentaire lyrique ». Pour Barthes, la description s'apparente à une « notation insignifiante ». Etonnamment, Jean-François Chevrier parle lui aussi de « notation » à propos d'Evans : « Pour lui [Walker Evans] comme pour Cartier-Bresson, la photographie était peut-être une technique de notation, qui favorisait ce qu'il appela plus tard « documentaire lyrique », mais l'expression subjective devait être filtrée par l'objectivité impersonnelle déduite du procédé d'enregistrement. »[107]. L'objectivité impersonnelle du discours de Flaubert s'apparente alors à celle du style d'Evans, elle est un contrepoids à la subjectivité de l'auteur et le garant de la cohérence de l'œuvre.

Flaubert écrit une autre définition pour caractériser un modèle de la tenue stylistique du livre : « La prose doit se tenir droite d'un bout à l'autre, comme un mur portant son ornementation jusque dans ses fondements, et que, dans la perspective, ça fasse une grande ligne unie. »[108]. Cette métaphore nous évoque inévitablement le livre *Every Building on the Sunset Strip* publié en 1965 par Ed Ruscha (fig. 7 et 8). L'artiste, pour ce livre sous forme de dépliant en accordéon de plus de huit mètres de long, a uniformisé ses multiples photographies prises d'un bout à l'autre de l'artère commerciale de Los Angeles pour former une véritable grande ligne unie, où le style, s'il ne disparaît pas totalement derrière l'esthétique de la description, devient un style ou plutôt un *non-style* documentaire. Poussant à l'extrême la notion de « style documentaire » de Walker Evans, Ed Ruscha affirme : « Je recherchais en fait un non-style, ou bien une non-affirmation dans un non-style »[109]. Nous allons voir comment la négation du style aboutit à une forme graphique pure.

[107] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 82-83.
[108] Lettre de Flaubert à Louise Colet, 2 juillet 1853.
[109] ROWELL, Margit. ROWELL, Margit. « Ed Ruscha Photographe », *in* Exposition, New-York, Whitney Museum of American Art et Paris, Jeu de Paume, 2006. *Ed Ruscha photographe*. Göttingen, Steidl, 2006, p. 11.

2.2.2. Non-style documentaire et clarté graphique

Le parti pris documentaire, chez Evans, est « d'abord un choix de la clarté graphique » selon Jean-François Chevrier, « alors que chez d'autres photographes contemporains, intéressés également par l'art moderne et la littérature, comme Brassaï, il correspond plutôt à une recherche plastique. Evans a le goût de la forme épurée, fonctionnelle, et il s'amuse des maladresses ou des ridicules de l'élégance empruntée. »[110]. Evans, en empruntant les caractéristiques graphiques du document, recherche une épuration de l'image photographique : « Evans cherche la stabilité mais aussi la légèreté « abstraite » de l'épure. On peut comprendre alors la justesse de sa référence à Flaubert, que l'on retrouve aujourd'hui chez Bernd et Hilla Becher, également collectionneurs d'architecture vernaculaire. »[111]. Bernd et Hilla Becher connaissaient les petits livres d'Ed Ruscha, à qui ils empruntèrent l'idée d'une esthétique absolument neutre.

Evans a trouvé chez Flaubert la conjonction de réalisme et de traitement impersonnel qu'il recherchait lui-même. Lorsque Jean-François Chevrier dit qu'on peut comprendre la justesse de sa référence à Flaubert en matière de parti pris graphique d'allègement de la matière, il fait référence à un passage d'une lettre adressée par Flaubert à Louise Colet datée du 16 janvier 1852 : « Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière… ». La narration chez Flaubert, en réduisant l'importance du sujet, s'affranchit de la matérialité de la même manière que les livres de Walker Evans, à l'instar de ceux d'Ed Ruscha, traitent la photographie en tant qu'image purement référentielle et non en tant qu'objet matériel. L'objet est le livre, dont l'esthétique est chez les deux artistes choisie en fonction d'un but précis, celui d'être en accord avec le contenu. Ce contenu se voulant absolument neutre, une « non-affirmation », les deux artistes choisissent la discrétion d'un graphisme pur, qu'on retrouve entre autres chez Dan Graham lorsqu'il emprunte l'esthétique journalistique. L'objectivité impersonnelle qui résulte de cette double purification du contenu et du contenant de la photographie pourrait être, comme nous allons le voir, qualifié de « degré zéro » de la photographie.

[110] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 48.
[111] CHEVRIER, *op. cit.*, p. 54.

2.2.3. Objectivité impersonnelle, « degré zéro » de la photographie et mort de l'auteur

Nous l'avons vu, Walker Evans entretient une référence ancrée à Flaubert tant dans ses sujets, qui gravitent autour de la notion de vernaculaire, que dans sa méthode descriptive et son style impersonnel. Rappelons-le, Walker Evans affirme : « Je pense que j'ai incorporé la méthode de Flaubert presque inconsciemment, mais de toute façon je l'ai utilisée de deux manières : à la fois son réalisme, ou naturalisme, et son objectivité de traitement »[112]. Cet idéal combiné de réalisme et d'objectivité impersonnelle traverse l'œuvre de Walker Evans. A cela s'ajoute un certain sens du lyrisme, tel qu'il l'a défini à la fin de sa carrière avec l'expression « lyric documentary ».

Alors qu'Evans fait référence à Flaubert pour son réalisme et sa méthode, Roland Barthes emprunte cette même référence littéraire pour lui attacher l'invention d'une « écriture normative », et même celle d'un véritable « code du travail littéraire », dans son essai intitulé *Le degré zéro de l'écriture*, paru en 1953[113]. Pour autant, Barthes, lorsqu'il prend la photographie comme objet d'étude principal dans son ouvrage *La chambre claire. Note sur la photographie*[114], analyse la photographie en termes de *studium* (regard cultivé) et de *punctum* (regard instinctif). Cette approche ne nous semble pas être la plus précise pour aborder les images de Walker Evans, qui, comme nous l'avons vu, a pensé son œuvre avec une inclinaison littéraire toute particulière.

Selon nous, Barthes est plus éclairant lorsqu'il parle de littérature si l'on veut comprendre la démarche de Walker Evans. Nous tenterons ici d'établir un parallèle entre l'œuvre de Walker Evans et l'essai de Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture*, qui nous paraît éclairant quant à la justesse de ses analyses si on les applique à la photographie du style documentaire.

A l'instar de la littérature depuis *L'Etranger* d'Albert Camus selon Roland Barthes, la photographie dans l'œil de Walker Evans devient une « parole transparente » qui

[112] "I think I incorporated Flaubert's method almost unconsciously, but anyway I used it in two ways ; both his realism, or naturalism, and his objectivity of treatment." [traduction Toscane Angelier]. KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, n°59, mars-avril 1971.

[113] BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.

[114] BARTHES, Roland. *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris : Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

« accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style », la photographie « se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage » – d'une image ? – « s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; la pensée garde ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas »[115]. Walker Evans exprime cette recherche de neutralité formelle en photographie dans un entretien avec Leslie Katz en 1971 dont nous rappelons ici un extrait déjà cité, mais accompagné de la suite du propos d'Evans : « Je pense que j'ai incorporé la méthode de Flaubert presque inconsciemment, mais de toute façon je l'ai utilisée de deux manières : à la fois son réalisme, ou naturalisme, et son objectivité de traitement. La non-apparence de l'auteur. La non-subjectivité. C'est littéralement applicable à la façon dont je veux utiliser un appareil et dont je l'utilise »[116]. Walker Evans avait déjà écrit en 1931 dans son article « The Reappearance of Photography » publié dans la revue *Hound & Horn* : « L'Amérique est vraiment la demeure naturelle de la photographie si on la définit sans penser à l'opérateur. »[117], il effleurait ainsi la remise en question de l'auctorialité même.

Walker Evans va même jusqu'à nier toute « prétention à l'art » : « Ce dont je ne cesse de parler, cette chose-là (le style documentaire) dégage une pureté, une rigueur, une simplicité, une immédiateté, une clarté qui s'obtiennent par absence de prétention à l'art. »[118]. On retrouve dans cette déclaration le refus d'un art sentimental et subjectif qui irait contre la clarté et la rigueur d'un style absolument documentaire, une idée que Flaubert avait en son temps exprimée en ces mots : « L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant ; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas. Et puis, l'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses ! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques ! »[119]. Cette conjonction entre la précision des sciences physiques et l'Art, Evans l'a certainement retenue à l'occasion de ses lectures et de ses

[115] BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.

[116] "I think I incorporated Flaubert's method almost unconsciously, but anyway I used it in two ways ; both his realism, or naturalism, and his objectivity of treatment. The non-appearance of author. The non-subjectivity. That is literally applicable to the way I want to use a camera and do." [traduction Toscane Angelier]. KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America* n°59, mars-avril 1971.

[117] "America is really the natural home of photography if photography is thought of without operators (sic)", *in* EVANS, Walker. "The reappearance of photography", *Hound & Horn*, vol. 5, n°1, octobre-décembre 1931, pp. 125-128.

[118] EVANS, Walker, conférence à Yale, 11 mars 1964, in HILL, John T. THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*. New York, Harper & Row, 1982, p. 238.

[119] Lettre de Flaubert à Louise Colet, 9 décembre 1852.

analyses de l'œuvre de Flaubert lorsqu'il assistait aux cours de littérature à La Sorbonne à Paris.

Walker Evans rejoint donc la théorie littéraire de Roland Barthes, qui écrivait en 1968 l'article « La Mort de l'Auteur »[120] paru dans le cinquième numéro de la revue *Manteia*. Avec le texte de la conférence donnée par Michel Foucault en février 1969 à la Société française de Philosophie plus tard transcrite sous le titre « Qu'est-ce qu'un auteur ? », cet article de Roland Barthes est aujourd'hui perçu comme énonciateur du *credo* de la théorie poststructuraliste des années soixante-dix en littérature, appelée également "déconstruction". S'opposant à la littérature comme expression de son auteur, Foucault dans sa conférence de 1969 dit « Qu'importe qui parle ? » de la même manière qu'Ed Ruscha, reprenant cet idéal d'impersonnalité qu'il avait observé chez Evans en le tirant du côté du ready-made duchampien, dit : « Qui a pris les photographies n'a pas d'importance, c'est purement une question pratique »[121].

La finalité de la dépersonnalisation de la photographie dans l'œuvre de Walker Evans aboutit ainsi chez Ed Ruscha, suivant un courant de pensée contemporain, à la négation de la figure et de la notion d'auteur. L'auteur meurt de ne plus donner de signification prédéterminée à l'œuvre, qui peut être qualifiée d'impersonnelle. Les sens de l'œuvre sont alors multiples et ne dépendent non plus de l'auteur, mais du récepteur - du lecteur. Barthes écrit : « […] pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »[122]. Par sa production sérielle de portraits de personnes anonymes dans le métro entre 1938 et 1941, publiés sous le titre *Many Are Called* bien plus tard en 1966, Walker Evans s'interdit toute combinaison narrative et substitue à l'expression de la subjectivité de l'artiste un schéma systématique destiné au regardeur. Dans la continuité de cette réflexion, Sol LeWitt dira : « Travailler avec un plan préétabli est une façon d'éviter la subjectivité. »[123], ce qui définira la condition *sine qua non* de l'Art conceptuel dans les années soixante-dix.

[120] BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », 1968 *in* Barthes, Roland. *Le Bruissement de la langue, essais critique IV*. Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

[121] John Coplans, « À propos de Various Small Fires and Milk: Ed Ruscha Commente Ses Curieuses Publications » in *Ed Ruscha, Huit Textes, Vingt-Trois Entretiens*, Éditions JRP Ringier, 1965 (2010), p.59-61.

[122] BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », 1968, *op. cit.*, 1984.

[123] "To work with a plan that is pre-set is a way of avoiding subjectivity" [traduction Toscane Angelier]. LEWITT, Sol. « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967. p. 80.

Toutefois, Barthes identifie une dérive de la revendication de l'impersonnalité vers l'automatisme : « Malheureusement rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche » écrit-il, « les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini. L'écrivain, accédant au classique, devient l'épigone de sa création primitive, la société fait de son écriture une manière et le renvoie prisonnier de ses propres mythes formels. »[124]. Selon Barthes, là où une forme neutre existait, des mythes formels apparaissent, renvoyant l'écrivain à son statut d'auteur, en tant que passeur de structures psychologiques et sociologiques au sens foucaldien du terme. Il convient alors de se poser la question de savoir si le programme défini par Evans en amont de ses travaux, ainsi que l'auto-assignation chez Ed Ruscha, tombent dans cette dérive qu'identifie Barthes, ou bien si ce sont les modes de réception de leurs œuvres qui les ont effectivement enfermés dans leurs propres mythes formels, ou encore si les langages visuels échappent à cette issue identifiée par Barthes dans la littérature.

2.3. Photographie et art conceptuel

« Le degré zéro de l'écriture » de Roland Barthes, publié en 1953 aux éditions du Seuil, connaîtra un retentissement certain dans la sphère de l'Art contemporain. Il nous semble que la première apparition de l'expression « degré zéro » à propos des arts plastiques soit le fait d'André Parinaud, journaliste et critique français qui fut le rédacteur en chef de l'hebdomadaire *Arts* de 1959 à 1967. En préambule à son entretien avec Daniel Buren paru dans le numéro cinquante de la revue *Galerie des Arts* en février 1968, André Parinaud commente le travail de l'artiste en ces termes : « Un degré zéro de la peinture qui impliquait un refus de créer une œuvre originale et de communiquer une sensation personnelle. »[125]. Ce *degré zéro de la peinture*, ou *degré zéro* en art de manière générale, est une expression qui s'est très largement répandue dans la critique à partir de ce moment-là. Il s'agit de toute évidence d'une référence directe à l'essai de Roland Barthes, bien que ce dernier ne soit que très rarement mentionné, l'expression possédant

[124] BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.
[125] André Parinaud, « Entretien avec André Parinaud », 1968 *in* Buren, Daniel. *Les Ecrits (1965-1990)*. Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1991, tome I (1965-1976), p. 37.

aujourd'hui une supposée autorité en soi. Elle fait notamment partie du vocabulaire courant de la critique de l'art minimal et conceptuel pour désigner ce qu'André Parinaud a exprimé très clairement en 1968 : « un refus de créer une œuvre originale et de communiquer une sensation personnelle ». Cette acception du terme *degré zéro* nous semble assez bien convenir pour commenter l'œuvre de Walker Evans, Ed Ruscha et Dan Graham en regard des critères de l'art conceptuel.

L'idéal d'impersonnalité hérité de Flaubert chez Walker Evans s'est transmis, comme nous l'avons vu, à une génération de photographes-artistes dont les deux éléments les plus objectivement proches d'Evans sont Ed Ruscha et Dan Graham. Leurs pratiques, qui mêlent art contemporain et photographie, ont été qualifiées de « proto-conceptuelle »[126] dans le cas d'Ed Ruscha, ou encore de « post-pop »[127] et de « post-minimaliste »[128] dans le cas de Dan Graham. Etonnamment, on retrouve le même vocabulaire pour qualifier, *a posteriori*, l'article « Homes of Americans » publié dans *Fortune* en 1946 par Walker Evans : « A travers un montage rusé et une introduction provocatrice, ce qui ressemble à première vue à une simple enquête sur le parc de logements dans le pays devient un morceau de pensée proto-conceptuelle sur les limites du document photographique. »[129]. Ainsi, l'œuvre de Walker Evans bénéficie d'une relecture éclairante, à la lumière des pratiques contemporaines, qui permettent de lui attribuer un vocabulaire actualisé.

Nous tenterons ici d'identifier quels sont les éléments révélateurs de cet esprit proto-conceptuel que David Campany prête à Evans, en se penchant sur son intérêt de « lettreur », sur ses affinités avec la logique du ready-made duchampien, et sur les notions de typologie, de sérialité et de programme, dans son œuvre et dans celle des artistes-photographes conceptuels qui se réclament de son influence.

---

[126] "Photographic books of Ed Ruscha, called "proto-conceptual", seem to be the starting point for the application of the term "deadpan" to photography" [traduction Toscane Angelier]. VINEGAR, Aron. "Ed Ruscha, Heidegger and deadpan photography", *Art History*, vol. 32, n°5, décembre 2009, pp. 852-873.

[127] « En réalité, Dan Graham se situe surtout comme un artiste post-pop, travaillant directement sur et avec les médias, au lieu de s'en approprier l'iconographie et les effets, comme l'avaient fait les artistes pop. ». CHEVRIER, Jean-François. « Double lecture », *in* BUCHLOH, Benjamin H.D.. CHEVRIER, Jean-François. SEKULA, Allan. *Walker Evans & Dan Graham*. Rotterdam: Witte de With ; Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte ; Marseille: Musées de Marseille ; New York : Whitney Museum of American Art, 1992, p. 26.

[128] « Au fur et à mesure qu'il observait, avec une parfaite lucidité, le passage de l'objet minimaliste aux attitudes processuelles du post-minimalisme, son propre travail semblait subir la même évolution […] ». BUCHLOH, Benjamin. « Moments d'histoire dans l'œuvre de Dan Graham » (1977), *in* BUCHLOH, Benjamin H.D. et alii, *op. cit.*, 1992, p. 220.

[129] "Through canny editing and a provocative introduction, what looks at first like a simple survey of the country's housing stock becomes a proto-conceptual think piece on the limits of the photographic document." [traduction Toscane Angelier]. CAMPANY, David. "Precedented photography : Gordon Parks, Walker Evans, Yoshikazu Suzuki; or Jeff Wall, Dan Graham, Ed Ruscha", *Aperture*, n°206, printemps 2012.

2.3.1. Walker Evans « lettreur », le signe comme plus petit vecteur de signification

Dans son introduction à la monographie intitulée *Walker Evans, La Soif du Regard* parue en 1993, Gilles Mora fait le constat suivant : « Il est du côté de ceux qui changent l'art par le langage ; mais pour autant il privilégiera, par la photographie, le particulier au symbolique. »[130]. Changer l'art par le langage, en privilégiant le particulier : cette analyse de Gilles Mora s'applique particulièrement à toute une partie des photographies de Walker Evans, dans lesquelles le signe et la lettre prennent une place toute particulière.

Bien que la biographie des artistes ne soit pas toujours éclairante quant à leurs choix ou leurs inclinaisons artistiques, il semble ici pertinent de signaler que le père de Walker Evans était rédacteur publicitaire de métier dans les années dix et vingt, c'est-à-dire au moment où la publicité se développe comme un véritable système de conviction de consommateurs. C'est la profession du père qui motive le déménagement de la famille Evans de la banlieue protégée de Chicago vers l'Ohio en 1914[131]. Bien qu'Evans affirme ne pas avoir beaucoup fréquenté son père et être allé dans le sens inverse des principes d'éducation que ce dernier voulait lui inculquer[132], il est probable que son métier, ajouté au fait que la publicité devenait alors de plus en plus importante dans le paysage urbain et suburbain américain, soient les raisons majeures pour lesquelles Walker Evans s'est tant intéressé au signe, à la lettre et à l'affiche.

A la question « Vous vous intéressez aux lettres et aux mots ? » de Paul Cummings lors d'une interview en 1971, Walker Evans répond : « Oui, bien sûr, les inscriptions (*lettering*) et les signes sont très importants pour moi. Il y a des possibilités infinies, leur valeur décorative intrinsèque, dans l'art populaire, le folk, mais aussi le symbolisme, la signification, la surprise, le double sens. C'est un domaine très riche. […] Je pense en vérité que j'aimerais être un lettreur (*I'd like to be a letterer*) »[133]. Jean-François Chevrier comprend cette volonté de Walker Evans d'être un « lettreur » comme celle d'être « celui

[130] HILL, John T. MORA, Gilles. *Walker Evans, La Soif du Regard*. Paris, Seuil, 1993, p. 12.

[131] RATHBONE, Belinda. *Walker Evans, A biography*. Londres, Thames and Hudson, 1995.

[132] CUMMINGS, Paul. Interview avec Walker Evans, 13 octobre et 23 décembre 1971. Archives of American Art Oral History, Smithsonian Institution [en ligne]. Disponible : http://archivesofamericanart.si.edu/oralhist/evans71.htm [consulté le 20/03/2014].

[133] "Are you interested in letters and in words?" / "Yes. More and more that's coming to a head right now. Oh, yes, lettering and signs are very important to me. There are infinite possibilities both decorative in itself and as popular art, as folk art, and also as symbolism and meaning and surprise and double meaning. It's a very rich field. […] I think in truth I'd like to be a letterer" [traduction Toscane Angelier]. *Idem.*

qui inscrit (enregistre) des lettres » [134], s'intéresse au langage brisé des signes et aux jeux des lettres dans l'espace urbain.

La photographie de Walker Evans intitulée "Gas Station Façade in the Bronx, New York City" datée entre 1928 et 1933 et conservée dans l'archive Walker Evans au Metropolitan Museum of Art de New-York (fig. 30) est intéressante à ce propos. Elle montre deux parties de bâtiments qui occupent à peu près chacun une moitié de l'image. A droite se tient un immeuble d'habitation à l'architecture moderniste inspirée du Bauhaus, flanqué d'un escalier de secours en façade, caractéristique de New-York. Sur la gauche de l'image se tient un bâtiment plus bas, sur la partie basse duquel apparaît une enseigne commerciale dont seulement une moitié est lisible. On y lit « EC », puis, en-dessous, « ations », « SOLINE » et enfin « SERVICE ». Par un jeu mental facile, on devine qu'il s'agit d'un endroit où l'on propose du carburant, *gasoline*, il s'agit alors certainement d'une *service station*, une station-service. A titre informatif, ces enseignes des premiers temps de l'automobile proposaient effectivement plusieurs services aux automobilistes, outre la commercialisation de carburant (une sorte d'hybride entre un garage et une station-essence), ce qui les distingue des stations-essence (*gasoline stations*) qui leur ont succédé. Le jeu mental nécessaire pour rétablir la signification de l'enseigne du bâtiment de gauche nous rappelle un procédé semblable employé par les peintres cubistes, consistant à coller sur la toile des morceaux de journaux dont les mots fragmentés pouvaient retrouver leur signification dans l'œil du regardeur, en lien avec le reste de l'œuvre. Walker Evans manifeste donc ici un double intérêt pour l'aspect visuel des lettres et leur potentiel référentiel.

Dans son entretien avec Paul Cummings en 1971, après avoir exprimé le souhait d'être un « *letterer* », Walker Evans ajoute : « Et plus encore, généralement parlant, je suis littéraire. Quant au signe, c'est juste un symbole visuel de l'écriture. »[135]. En effet, l'œuvre de Walker Evans est traversée par un intérêt pour la représentation au sens large du terme : les images, les symboles et les panneaux d'affichage, entre autres. On peut ici commenter la photographie intitulée « Shoeshine stand detail, Southeastern U.S. » datée

[134] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 146.

[135] "And then broadly speaking I'm literary. The sign matters are just a visual symbol of writing." [traduction Toscane Angelier]. CUMMINGS, Paul. Interview avec Walker Evans, 13 octobre et 23 décembre 1971, Archives of American Art Oral History, Smithsonian Institution [en ligne]. Disponible: http://archivesofamericanart.si.edu/oralhist/evans71.htm [consulté le 20/03/2014].

de 1936 (fig. 31), dont le négatif est conservé à la Library of Congress de Washington, avec l'ensemble des négatifs produits par les photographes de la Farm Security Administration. Ce négatif est ainsi nommé dans la base de la Library of Congress, mais un tirage qui en est issu apparaît sous une forme coupée et sous un autre titre dans *Walker Evans*, le catalogue de la rétrospective organisée en 1971 au MoMA par John Szarkowski[136]. C'est sous cette dernière forme que nous la traiterons, puisqu'elle correspond au résultat voulu par Walker Evans, qui, contrairement aux autres photographes de la Farm Security Administration, choisissait d'effectuer lui-même les tirages de ses négatifs. Ainsi, « Shoeshine Sign in a Southern Town » (fig. 32) montre un panneau fait de planches de bois sur lequel est peinte une chaussure avec, en dessous, le mot « SHINE » écrit en majuscules. On aperçoit, sous le panneau, des paires de chaussures alignées, comme une preuve de l'existence matérielle de ce stand de cireur de chaussures. Ce qui semble avoir intéressé Evans est la substitution habile, de la part du cireur de chaussures, du mot « SHOE » (chaussure) avec son image, un dessin de chaussure. Ce dessin se charge donc d'une valeur symbolique, et devient l'équivalent visuel du mot. Le titre donné à la photographie dans *Walker Evans*, « Shoeshine Sign in a Southern Town », possède des sonorités qui peuvent nous permettre de faire l'hypothèque qu'il n'a probablement pas été choisi par hasard par Evans, dont le niveau d'éducation littéraire doit ici être rappelé.

L'inverse du processus mental qui fait apparaître le mot *chaussure* à la place de son image est utilisé dans une autre photographie de Walker Evans qui apparaît dans la première partie d'*American Photographs*. Elle est intitulée « Roadside Gas Sign, Truro, Massachussetts » (fig. 33), datée de 1929, le premier tirage est conservé dans les collections du Museum of Modern Art de New York. Cette image montre une portion de surface plane verticale, vraisemblablement un panneau d'affichage ou bien un mur, recouverte de morceaux d'affiches (on distingue des parties de texte imprimé) et de lettres peintes : « gas A ». Le mot « gas » – l'abréviation de « gasoline », essence en français – évoque inévitablement, dans le contexte du livre *American Photographs*, les images de stations-service d'Evans telles que « Roadside View, Alabama Coal Area Company Town, 1936 » (fig. 34).

[136] SZARKOWSKI, John. *Walker Evans*. New York, The Museum of Modern Art, 1971, p. 122.

Cette image de signes et d'écritures sur un mur fait écho aux travaux des affichistes européens tels que Raymond Hains et Jacques Villeglé, qui dans les années vingt à Paris récupéraient des affiches lacérées – matière brute qu'ils appelaient "lacéré anonyme" – dans la rue et les remaniaient dans leur atelier pour créer une composition graphique. A la manière des affichistes, Walker Evans reconnaît, en leur donnant une image, l'esthétique "trouvée" de ces compositions visuelles anonymes et involontaires. En lien avec l'idée de "trouver" dans le réel le matériau brut de ses photographies, certains commentateurs de l'œuvre de Walker Evans ont pu dire que sa pratique pouvait être rapprochée du ready-made duchampien.

Ce lien identifié chez Evans entre le signe, le langage et la photographie, entre en résonance avec les photographies utilisées par Ed Ruscha dans ses petits livres des années soixante et soixante-dix. Sylvia Wolf, dans le catalogue de l'exposition « Ed Ruscha and Photography » au Whitney Museum en 2004, cite Ed Ruscha : « Au lieu d'aller dehors et d'appeler une station-service "art", j'appelle sa photographie art »[137]. Sylvia Wolf commente ces propos en avançant que l'argument d'Ed Ruscha est « caractéristique de l'effort fait par les artistes dans les années 1960 pour détruire la tradition formaliste dominante en intégrant le langage dans l'art et en considérant les photographies comme une forme de langage, enracinées dans la sémantique. »[138]. Elle ajoute que Ruscha fait partie de ces artistes qui, comme Joseph Kosuth, ont tenté de bouleverser la hiérarchie qui privilégie les images sur les mots dans les arts visuels.

Dans le processus d'élaboration de son premier livre, *Twentysix Gasoline Stations*, Ed Ruscha affirme que le titre lui est apparu en premier, c'est ce que Margit Rowell généralise sous le terme de « préambule linguistique »[139] dans sa description des propriétés invariables des livres d'Ed Ruscha à la suite de *Twentysix Gasoline Stations*. Le titre définit le contenu de l'œuvre : on trouve, dans le livre, vingt-six images de stations-essence. Cette adéquation du titre avec la forme nous rappelle le principe tautologique énoncé par Frank Stella en 1964, « *what you see is what you see* » : il n'y a

[137] "Instead of going out and calling a gas station 'art', I'm calling its photograph art." [traduction Toscane Angelier]. Ed Ruscha, entretien avec Sylvia Wolf le 2 juin 2003, *in* WOLF, Sylvia. *Ed Ruscha and photography*. Exposition, The Whitney Museum of American Art, 2004. Göttingen, Steidl, 2004, p. 127.

[138] "Ruscha's argument is characteristic of the effort made by artists in the 1960s to violate the dominant formalist tradition by integrating language into art and considering photographs as a form of language, rooted in semantics" [traduction Toscane Angelier]. WOLF, Sylvia. Ed Ruscha and Photography. Withney Museum of American art, New-York, juin-septembre 2004. Göttingen, Steidl, 2004, p. 127.

[139] ROWELL, Margit. « Ed Ruscha Photographe », *in* Exposition, New-York, Whitney Museum of American Art et Paris, Jeu de Paume, 2006. *Ed Ruscha photographe*. Göttingen, Steidl, 2006, pp. 11-40.

rien d'autre à découvrir que le tableau, qui indique en creux l'espace environnant. Le tableau selon Stella ne doit plus être compris comme une métaphore de quelque chose mais doit être regardé littéralement, ce qui trouve son écho en photographie dans ce qu'on pourrait appeler la disparition du référent. *Twentysix Gasoline Stations* n'est pas un livre à propos de stations-service, de la même manière qu'*American Photographs* n'est pas un livre d'images, ou que *Let Us Now Praise Famous Men* comporte une rupture totale entre les photographies d'Evans et ce que Jean-François Chevrier appelle le « lyrisme angoissé » de James Agee.

Walker Evans comme Ed Ruscha après lui s'attèlent à reproduire des signes, des symboles, en jouant sur les sonorités à la manière de Marcel Duchamp dans les titres de ses ready-made, et en considérant la photographie comme une forme de langage neutre, qui ne produit pas de sens subjectif mais qui s'apparente plutôt à un « lettrisme ».

2.3.2. Photographie et ready-made

Dans ses « Notes sur l'index » – d'abord parues en anglais en deux parties, en 1977, sous le titre « Notes on the Index : Seventies Art in America » et sous une forme légèrement différente de la version française[140] – Rosalind Krauss établit les critères qui permettent de faire le parallèle entre photographie et ready-made et elle affirme que « Le parallèle entre la photographie et le ready-made est renforcé par le processus de production de celui-ci. Il s'agit chaque fois de transposer physiquement un objet hors du continuum de la réalité jusqu'à répondre aux conditions précises dont relève l'image artistique – et cela par isolation ou sélection. »[141]. Le déplacement d'un objet hors du continuum spatio-temporel de la réalité que Marcel Duchamp effectue, en plaçant ses objets usuels préexistants dans le contexte muséal, procède de la même logique, selon Rosalind Krauss, que la fixation d'une image issue de la réalité par la photographie.

[140] KRAUSS, Rosalind. "Notes on the Index : Seventies Art in America" (Part I), October, n° 3, printemps 1977, p. 68-81 ; id., "Notes on the Index : Seventies Art in America" (Part II), October, n° 4, automne 1977, p. 70-79. Ces deux articles ont été traduits en français par Priscille Michaud sous le titre "Notes sur l'index. L'art des années 1970 aux États-Unis", Macula, n° 5/6, 1979, p. 165-175. "Notes on the Index : Part 1" et "Notes on the Index : Part 2" ont ensuite été republiés dans KRAUSS, R. *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1985, p. 196-209 et p. 210-220. Cet ouvrage a été traduit en français par Jean-Pierre Criqui : "Notes sur l'index", in *Le Mythe de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 65-92.

[141] KRAUSS, Rosalind. « Notes sur l'index » (trad. de l'anglais par J.-P. Criqui) in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 74.

Toutefois, si le rapprochement de Rosalind Krauss entre ready-made et photographie semble valable pour le « procédé de production » – la transposition par isolation ou sélection – il nous semble toutefois que là où le sens de l'œuvre, dans le cas du ready-made, naît du déplacement physique de l'objet, tel n'est pas le cas pour la photographie, qui ne déplace pas un objet physiquement mais matérialise la reproduction de son apparence, dans le cas où le référent est absolument reconnaissable.

De plus, ce processus d'isolation ou de sélection en photographie, dans le cadre de la première période de Walker Evans – celle qui concerne ses photographies depuis ses débuts en tant que photographe jusqu'à l'exposition « American Photographs » au Museum of Modern Art de New York en 1938 –, est essentiellement lié au sens esthétique du photographe. A l'inverse, dans une conférence donnée au MoMA en 1961, Marcel Duchamp insiste sur le caractère non-esthétique de ses choix : « Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût… en fait une anesthésie complète »[142].

L'anesthésie de Marcel Duchamp se retrouve pourtant chez Walker Evans, dans la série de portraits qu'il a pris dans le métro new-yorkais entre 1938 et 1941. La figure 35 montre la mise en page d'une sélection de seize de ces portraits – ici, tous représentent des femmes – réalisée en 1959. Cette série de photographies ne sera dévoilée au public qu'en partie, sous la forme du livre titré *Many Are Called*, paru seulement en 1966, vingt-cinq ans après la production des photographies qui en sont le contenu. Selon Jean-François Chevrier, « le projet du métro déplace l'idéal d'impersonnalité du côté du ready-made duchampien »[143], ce qu'il justifie en citant Walker Evans s'exprimant à propos de cette série, à une date inconnue : « Je voudrais pouvoir dire tranquillement que soixante-deux personnes sont venues inconsciemment se placer l'une après l'autre, pendant une période déterminée, devant une machine d'enregistrement fixe, impersonnelle, et que tous, quand ils sont passés dans le cadre du viseur, ont été photographiés, et photographiés sans qu'aucune décision humaine n'ait déterminé le moment de la prise de

[142] Marcel Duchamp, Discours au Musée d'Art moderne de New York, 1961, dans le cadre de l'exposition « Art of assemblage ». Reproduit dans *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, « A propos des « Ready-mades », p. 191-192.
[143] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 128.

vue. »[144]. On peut lire dans cette note de Walker Evans tous les points essentiels pour la compréhension de la série des portraits dans le métro.

Walker Evans a souhaité pour les « subway portraits » la neutralité la plus totale : ses prises de vue n'ont pas été déterminées par des choix esthétiques mais par un programme fixé avant le moment de la prise de vue, qui avait préétabli le point de vue, le cadrage et la durée du projet photographique. L'impersonnalité dont parle Walker Evans à propos de l'appareil photographique fait écho à l'absence totale de lyrisme de la part de l'opérateur et à l'anonymat des sujets photographiés. Walker Evans renforce le caractère processuel de l'opération en mentionnant le nombre exact de personnes venues se placer devant l'appareil : soixante-deux.

Comme le remarque très justement Jean-François Chevrier dans son commentaire, on peut reconnaître ici le radicalisme des procédures conceptuelles de la fin des années soixante. Peter Galassi reconnaît également cette filiation dans son introduction au catalogue de l'exposition « Walker Evans & Company » qui eut lieu au MoMA en 2000 : « Comme Evans l'avait fait avant eux, les leaders du mouvement Conceptuel des années 1960 étalèrent désintérêt philosophique et simplicité picturale comme des désinfectants sur le corps de l'art »[145]. Nous ajouterons qu'avant la fin des années soixante et l'Art conceptuel, la référence qui nous semble encore plus juste ici est la série de livres « proto-conceptuels » d'Ed Ruscha, pour l'idéal d'impersonnalité qui les anime, la préexistence d'un programme qui fixe les règles du jeu, son intérêt pour le déplacement et l'anonymat, mais enfin et surtout pour ce que Galassi appelle l'« esthétique conceptuelle d'anti-esthétique »[146]. Chez Ed Ruscha, le style documentaire de Walker Evans s'entend en effet plutôt comme un non-style documentaire.

William Jenkins, dans son introduction au catalogue de l'exposition « New Topographics », commente la posture d'Ed Ruscha en tant que photographe : « Ses livres de photographies présentaient tout à la fois une rigueur pure, un humour pince-sans-rire et une telle désinvolture pour le statut des images que Ruscha pouvait utiliser des

[144] Walker Evans, « Unposed photographic records of people », note non datée reproduite dans THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*, New-York, Harper & Row, 1982, p 160.

[145] "As Evans had done before them, the leaders of the Conceptual movement of the 1960s applied philosophical disinterest and pictorial plainness like disinfectants to the body of art." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter. *Walker Evans & Company*. New-York, MoMA, 2000, p. 35.

[146] "This Conceptual aesthetic of anti-aesthetics became a fertile point of exchange for experiments variously associated with the Pop, Minimal and performance movements." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter, *op. cit.*, 2000, p. 36.

photographies qu'il n'avait pas prises. Ces images étaient dépouillées de tout artifice artistique et réduites à l'état de simples documents topographiques, riches en informations visuelles mais dépourvues de tout esthétisme, de toute expression d'émotion ou d'opinion. »[147]. Les photographies en elles-mêmes sont peut-être de « simples documents topographiques », mais leur agencement en série dans des livres produits de manière industrielle et le programme qui a présidé à leur processus de production les distingue et leur confère un autre statut que celui de simple document.

2.3.3. Typologie, sérialité, programme

Entre 1938 et 1941, Evans accomplit un projet, les « subway portraits », qui comme le remarque Peter Galassi pour l'exposition « Walker Evans & Company », s'il avait été fait trois décennies plus tard, aurait été accueilli comme une contribution à l'art Conceptuel, qui explore la photographie comme une forme d'enregistrement automatique et sériel[148]. En effet, la série des portraits dans le métro new-yorkais représente un tournant dans l'œuvre de Walker Evans. Désormais, il se concentre sur des sujets précis, présélectionnés, auxquels il consacre toute une série.

La sérialité est une des composantes majeures des œuvres d'art minimal et conceptuel. Héritée d'une conception pop de la société de consommation, la série évoque également l'énumération impersonnelle d'un rapport de recensement.

Pour les « subway portraits », Walker Evans s'est installé à une place dans le métro avec son appareil sur le ventre, l'objectif pointant entre deux boutons de sa veste, une manette lui permettant d'actionner le déclencheur dans sa main, reliée à l'appareil via un câble caché dans sa manche. Ainsi, il a pu prendre discrètement des photographies des

[147] « His books of photographs […] possessed at once the qualities of rigorous purity, deadpan humor and a casual disregard for the importance of the images which even permitted the use of photographs not taken by Ruscha himself. The pictures were stripped of any artistic frills and reduced to an essentially topographic state, conveying substantial amounts of visual information but eschewing entirely the aspects of beauty, emotion and opinion. » [traduction Toscane Angelier]. Exposition. Rochester, International Museum of Photography, 1975. *New topographics - Photographs of a man-altered landscape : R. Adams, L. Baltz, B. an H. Becher, J. Deal, F. Gohlke, N. Nixon, J. Schott, S. Shore, H. Wessel*. Carlisle (Massachussetts): Pentacle Press, Box 82, 1975.

[148] GALASSI, Peter. *Walker Evans & company*. New-York, MoMA, 2000, p. 26.

personnes assises dans le métro en face de lui. A ce propos, Walker Evans dira : « Les théoriciens attribuent à peu près tout à l'appareil photographique, excepté le fait qu'il peut être fait pour ne pas penser et pour ne pas transmettre les émotions de son opérateur. […] Je revendique que cette série d'images est la plus proche d'un enregistrement pur que les outils, les ressources et l'intelligence pratique à ma disposition pouvaient accomplir. »[149]. Les choix possiblement faits par le photographe sont en effet éliminés : choix d'angle, distance de vue, cadrage, etc. sont quasiment toujours les mêmes, ce qui permet à l'opérateur d'empêcher toute variable subjective d'apparaître. Le mode opératoire choisi par Walker Evans lui permet de standardiser son mode de prise de vue, et aboutir à un « enregistrement pur ».

Ce mode d'enregistrement pur du réel et la présentation en séries amènent Evans à élaborer de véritables typologies. Par exemple, les séries publiées dans *Fortune*, « Labor Anonymous » (1946) et « Beauties of the Common Tool » (1955), évoquent tout à la fois les traditionnelles études ou enquêtes, conçues comme des entreprises d'exploration, qui avaient fait la force de la photographie documentaire au dix-neuvième siècle en Europe comme aux Etats-Unis, et la radicalité des typologies conceptuelles à moitié scientifiques et à moitié artistiques de Bernd et Hilla Becher. La démarche photographique d'Eugène Atget pour le Vieux Paris, qu'on peut qualifier de documentaire et d'encyclopédique, mérite également d'être citée ici comme possible précédent.

A la suite des portraits dans le métro, des travailleurs anonymes et des outils communs, Evans a cherché à construire une typologie aussi rigoureuse des paysages urbains et suburbains. Comme le remarque Jean-François Chevrier, « il ne s'agissait pas pour lui de faire de la photographie un auxiliaire des sciences sociales, ni de l'apparenter à la littérature naturaliste ou « vériste ». Mais il s'était fixé des sujets d'enquête précis, à la fois pour se donner une discipline, pour éviter le style relâché des notations subjectivistes et des lamentos romantiques »[150]. En effet, le principe des enquêtes documentaire s'était perdu au début du vingtième siècle, puis avait resurgi avec la Crise sous une forme teintée de morale et de pathos, ce que Walker Evans rejetait absolument, comme par exemple dans les reportages de Margaret Bourke-White. Walker Evans

[149] "Theorists claim almost everything for the camera except the negation that it can be made not to think and not to translate its operator's emotion. […] I do claim that this series of pictures is the nearest to such a pure record that the tools and supplies and the practical intelligence at my disposal could accomplish" [traduction Toscane Angelier]. Walker Evans, note au brouillon pour accompagner un volume de portraits du métro, *in* HILL, John T. THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*. Harper & Row, New-York, 1982, p. 160.

[150] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 45.

rassemble dans ses typologies de purs enregistrements du réel ; cependant, il ne les envisage pas comme un amalgame de plusieurs documents formant une archive, mais plutôt comme des œuvres distinctes rassemblées dans la logique d'une collection.

En 1934, cherchant quel mode opératoire adopter et quel programme se fixer, Walker Evans avait identifié le livre d'images (*picture book*) comme cadre et support d'une recherche sur la ville américaine. Jean-François Chevrier rapporte les propos de Walker Evans à ce sujet : « Je ne suis pas sûr qu'un livre de photos doive être identifié à un lieu. Ce qui m'intéresse, c'est la ville américaine. Je pourrais donc en utiliser plusieurs, en restant dans les choses typiques »[151]. Walker Evans trouve dans cette réflexion personnelle son programme, qu'il annonce à Roy Stryker – alors chargé de la coordination de la Farm Security Administration – en ces termes : « Des archives graphiques d'un centre industriel moderne, complet, complexe et picturalement riche. »[152]. Evans n'exclut pas, en 1934, l'intérêt pictural des sujets qu'il photographie. Il ne l'envisage toutefois pas comme seul critère de sélection du réel et se pose la question de la modernité, ce qui nous rappelle encore une fois la démarche du couple de photographes allemands Bernd et Hilla Becher dans leur enquête sur l'architecture industrielle de la Ruhr.

Typologie, sérialité et programme sont trois notions phares censées caractériser les démarches conceptuelles et notamment celles de Bernd et Hilla Becher. Pourtant, comme nous l'avons vu, certains travaux de Walker Evans comprennent déjà ces propriétés, bien avant la naissance de l'Art conceptuel et même de l'Art minimal. Jean-François Chevrier, dans un article intitulé « Documents de culture, documents d'expérience (Quelques indications) » paru en 2006 dans la revue *Communications*, tente d'expliquer le rapprochement des travaux des Becher avec l'Art conceptuel par l'ignorance des précédents en matière d'exploration et de photographie documentaire : « L'enquête menée par Bernd et Hilla Becher […] était au mieux rattachée aux recherches formelles de l'art minimal : on ignorait ses antécédents dans l'histoire de la photographie documentaire »[153]. Jean-François Chevrier expose ensuite les jalons qui ont permis la redécouverte des précédents en matière de photographie documentaire : la première

[151] *Idem*.

[152] "Graphic records of a complete, complex, pictorially rich modern industrial center". Walker Evans, « Outline memorandum for Mr. Stryker », cité dans HILL, John T. THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*. New York, Harper & Row, 1982, p. 113.

[153] CHEVRIER, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience (Quelques indications) ». *Communications*, vol. 79, n°79, 2006, pp. 63-89.

grande exposition sur les missions géologiques, « The Era of Exploration », eut lieu à New York, au Metropolitan Museum of Art, en 1975. La même année, la George Eastman House de Rochester, futur International Museum of Photography, présentait une exposition intitulée « New Topographics, Photographs of a man-altered landscape ». Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Stephen Shore et Robert Adams, avec d'autres photographes, participèrent à l'exposition. Dans l'introduction au catalogue, William Jenkins place les photographes présentés dans la tradition de la photographie documentaire telle qu'elle a été plus ou moins redéfinie au début des années soixante par Ed Ruscha. Les caractéristiques communes entre les photographies présentées et celles d'Ed Ruscha se placent du côté de la description, une apparence de neutralité, une absence de style, des motifs issus du paysage contemporain. Mais une grande différence demeure : par exemple, les photographies de stations-service d'Ed Ruscha ne sont pas "à propos de" stations-service, mais elles sont autoréflexives : elles parlent du statut de la photographie pensée comme un ready-made au sein d'un livre autonome.

A l'occasion de l'exposition, Lewis Baltz dira : « Le document photographique idéal serait sans auteur ni art »[154]. Cette phrase est citée dans l'introduction au catalogue de « New Topographics » et est emblématique d'une volonté de la part de la jeune génération de photographes américains de se replacer dans une forme de tradition du document photographique, héritée non pas, comme voudrait le démontrer William Jenkins, d'Ed Ruscha, mais, bien avant lui, de Walker Evans.

Ces deux expositions, « The Era of Exploration » et « New Topographics » marquent en effet le début de la reconstruction, sinon le renouveau d'une tradition. Nous allons voir comment cette tradition s'est effectivement transmise à travers plusieurs mécanismes, autour de problématiques liées au cinéma et à la critique du modernisme.

[154] "The ideal photographic document would appear to be without author or art" [traduction Toscane Angelier]. Lewis Baltz, review of *The New West*, by Robert Adams, in *Art in America*, vol. 63, n°2, mars-avril 1975, p. 41.

3. Walker Evans et le « destin de la photographie documentaire »

Le renouveau d'une tradition de la photographie issue du style documentaire de Walker Evans s'est organisée, après les deux expositions précitées, autour de problématiques liées au lien entre le cinéma et la photographie d'une part, et de la critique du modernisme d'autre part.

3.1. Walker Evans et le cinéma

Margit Rowell, dans son texte pour le catalogue de l'exposition « Ed Ruscha Photographe » qui eut lieu au Jeu de Paume en 2006, nous apprend à propos d'Ed Ruscha que « des photographes professionnels, comme Robert Adams, Lewis Baltz, William Eggleston ou Stephen Shore, ainsi que des réalisateurs de cinéma, comme Wim Wenders, ont également été marqués par son style prosaïque, ses thématiques terre-à-terre, et le climat de *road-movie* qui en émane. »[155]. Margit Rowell, en établissant ce lien entre Ruscha et d'autres photographes, semble faire écho au texte d'introduction au catalogue de l'exposition « New Topographics ». En effet, William Jenkins concentre une partie de cette introduction à établir la légitimé de Ruscha et défendre l'exemplarité de son cas pour le sujet traité : « Ruscha marquait un point, avec tant de clarté et de notoriété, que son importance en tant qu'antécédent aux travaux dont nous discuterons devrait être évidente. »[156]. Nonobstant le fait que les photographes cités par Margit Rowell sont plus connus pour avoir exprimé leur admiration pour l'œuvre de Walker Evans que pour celle

[155] ROWELL, Margit. « Ed Ruscha Photographe » *in* Exposition. New-York, Whitney Museum of American Art / Paris, Jeu de Paume, 2006. Ed Ruscha photographe. Göttingen: Steidl, 2006, p. 39.

[156] "Ruscha made his point with such clarity and renown that his importance as an antecedent to the work under discussion should be obvious." [traduction Toscane Angelier]. JENKINS, William. "Introduction", *in* Exposition. Rochester, International Museum of Photography, 1975. *New topographics - Photographs of a man-altered landscape.* Carlisle, (Massachussetts): Pentacle Press, Box 82, 1975., p. 5.

d'Ed Ruscha, il est intéressant de noter la référence à ce « climat de road-movie ». Dans les livres d'Ed Ruscha, l'imaginaire de la route américaine est effectivement ancré.

De *Twentysix Gasoline Stations* (1963) à *Thirtyfour Parking Lots* (1967) en passant par *Every Building on the Sunset Strip* (1965), Ed Ruscha explore l'imagerie et les différentes caractéristiques d'une véritable culture de la route triomphante dans les Etats-Unis des années soixante. Mais on pourrait également situer ce climat de road-movie dans les photographies de Walker Evans. Comme nous l'avons vu, Evans a entre autres élargi la culture visuelle existante à la route et aux formes nouvelles qui en sont nées, révélant une part du réel qui n'avait jusque-là pas d'image. « Traverser le réel, l'éprouver, le sonder, c'est le révéler, mais le révéler c'est aussi laisser retentir sa charge fictionnelle latente. » remarque Jean-Christophe Bailly dans son essai intitulé *Document, indice, énigme, mémoire* publié dans l'ouvrage de Jean-Pierre Criqui consacré à l'image-document[157].

Unique moyen d'explorer les grands espaces américains, symbole d'une liberté absolue en lien avec l'essor de la société de consommation, cet imaginaire de la route révélé par Walker Evans et renforcé par Ed Ruscha laisse retentir sa charge fictionnelle dans le cinéma américain, comme le note Margit Rowell, mais aussi européen – on pense notamment à Jean-Luc Godard ou Michelangelo Antonioni.

Employé pour réaliser un reportage photographique lors d'une croisière sur un yacht privé vers Tahiti en 1932, Walker Evans s'est essayé aux techniques du cinéma, utilisant un film 35 millimètres (fig. 36). Le résultat est une succession de scènes abstraites d'une durée totale de douze minutes, intitulée *Travel Notes* (1932). Walker Evans n'était pas satisfait de cette première expérience avec l'image animée et ne montra le résultat qu'à peu de personnes. Pour autant, il n'en garda pas moins une attirance permanente pour le cinéma, sautant que chaque occasion qui lui aurait permis d'avoir la chance d'expérimenter de nouveau ce medium – en vain, malheureusement. Il est intéressant de noter ici que Lincoln Kirstein, ami et promoteur de Walker Evans, était ami avec Sergei Eisenstein[158].

[157] CRIQUI, Jean-Pierre. *L'image-document, entre réalité et fiction*. Paris, Le BAL - Marseille, Images en manœuvres éd., 2010, p. 7-8.
[158] RATHBONE, Belinda. *Walker Evans : A Biography*. First Mariner Books, 2000, p. 160

Peter Galassi, dans le catalogue de l'exposition « Walker Evans & Company », file la comparaison entre les sujets d'Evans et ceux de Flaubert et postule que la culture du grand écran qui apparaît dans les photographies d'Evans vers 1930 est « héritière de la fiction sentimentale sans vergogne dans laquelle Emma Bovary s'échappa de son ennui provincial ». Cette culture du grand écran dont parle Galassi n'est pas celle « grand art du cinéma », cultivé et intellectuel, mais plutôt celle de la « séduisante et vulgaire illusion » des films comme divertissement populaire. Il poursuit : « C'était certainement en partie cette dimension sociale qui mena Evans – et plus tard Andy Warhol et Cindy Sherman – aux films. Pour un artiste curieux de l'individu solitaire face à l'édifice grouillant de la civilisation moderne, quel meilleur endroit où regarder ? »[159]. Le cinéma en tant que divertissement moderne est un des sujets privilégiés d'Evans à l'instar de l'automobile, des stations-service, du logement populaire, de l'architecture vernaculaire et des vitrines de magasin.

En outre, les liens entre Walker Evans et le cinéma dépassent la simple communauté de formes avec les *road-movie*. Au-delà de ses affinités personnelles, exprimées dans son répertoire iconographique - on peut à nouveau citer « Torn Movie Poster » (fig. 22) de 1931 ou encore « Cinema, entrance and posters, Havana » de 1933 dont le négatif est conservé au Metropolitan Museum de New York (fig. 37) - Walker Evans semble avoir entretenu avec le cinéma une relation intellectuelle, sensible à la fois dans ses sujets, sa conception de la photographie en tant que pratique et ses choix de présentation.

3.1.1. La collection comme montage

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, Evans pense le lien entre ses photographies comme relevant du principe de la collection, le photographe devient donc lui-même un collectionneur. Lors d'une discussion avec des étudiants de l'université du Michigan en 1971, Walker Evans dira : « Les artistes sont, je crois, de manière figurée, des collectionneurs. J'ai déjà signalé que mon œil collectionne. Tout bon collectionneur le

[159] "The silver-screen culture that appears in Evans's photographs, circa 1930, is a descendant of the shamelessly sentimental fiction into which Emma Bovary escaped from her provincial boredom. For most Americans, then as now, motion pictures were not the high art of the cinema but the seductive, vulgar illusion of the movies. Made by the few and consumed by the many, the movies embody the triumph of modern commerce. Like it or not, they are part of who we are – part of what we share. For an hour or two at least, our singular passions and desires find a common object. Surely it was partly this social dimension that drew Evans – and later Andy Warhol and Cindy Sherman – to the movies. For an artist who is curious about the solitary individual to the bustling edifice of modern civilization, what better place is there to look ? Besides, the movies are fun." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter. *Walker Evans & company*. New-York, MoMA, 2000, p. 203.

fait. Celui qui s'intéresse aux premières éditions françaises du dix-neuvième siècle se fixe sur ça et y revient constamment par instinct. Mon œil s'intéresse aux rues où il n'y a que des rangées de maisons en bois. Je les trouve et je les photographie. Je les collectionne. »[160]. Ce même sens de la collection se retrouve dans l'œuvre de Dan Graham, qui malgré ses accents conceptuels, n'en attache pas moins d'importance à ses sujets.

Nous avons déjà pu discuter de sa première « œuvre pour magazine », l'article « Homes for America », paru en 1966. Des années plus tard, il se penche à nouveau sur la question du logement suburbain américain en réalisant *Video View of Suburbia in an Urban Atrium*, en 1979-1980. Cette pièce consistait en l'installation éphémère de moniteurs dans l'atrium du building de la banque Citicorp à Manhattan, New-York, près d'endroits où il était possible de s'assoir. Les vidéos diffusées sur les moniteurs montrent des vues de pavillons de banlieue. Dan Graham donne la clé de compréhension de l'œuvre : « Au lieu d'un individu dans une maison privée regardant une vue de la vie publique dans la ville (bien installé confortablement dans sa maison), un regardeur public au centre de la ville voit une image télévisée de l'extérieur d'une maison de banlieue. »[161]. Jean-François Chevrier, dans son texte « Walker Evans & Dan Graham. Double lecture », commente cette dernière œuvre de Dan Graham ainsi : « L'accent porte moins sur l'alignement sériel des constructions que sur la physionomie de chaque maison, répétée ou singularisée. La vue est frontale quand il s'agit de montrer une façade décorée, tandis que l'oblique sert à rendre le cube d'habitation ou l'emplacement du jardin clos. […] La reprise de l'enquête photographique inaugurée dans les années 1960 correspond à un nouveau travail sur le modèle architectural, qui passe par l'idée du pavillon comme objet/dispositif hybride, combinant architecture et sculpture. En même temps, la photographie replace cette spéculation dans une progression de l'archive. »[162]. Si Dan Graham reprend l'un de ses sujets d'étude des années soixante en photographie, et le

[160] « Walker Evans : Visiting Artist : A Transcript of His Discussion with the Students of the University of Michigan » (1971), dans NEWHALL, Beaumont. *Photography : Essays and Images*. New York, Museum of Modern Art, 1980, p. 314.

[161] "Instead of the viewer in a private home interior seeing a view of public life in the city (while safely ensconsed in his or her home), a public viewer in the center of the city sees a television image of the exterior of a suburban house." [traduction Toscane Angelier]. GRAHAM, Dan. "Video View of Suburbia in an Urban Atrium", *in* WALLIS, Brian. GRAHAM, Dan. *Rock My Religion : writings and art projects 1965-1990*. Cambridge, MIT Press, 1993.

[162] CHEVRIER, Jean-François. « Walker Evans et Dan Graham. Double lecture », *in* Jean-François Chevrier, *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 120.

poursuit à travers un autre medium, la vidéo, c'est qu'entre-temps, ce medium s'est développé et a acquis une place de choix dans l'art contemporain.

Après la Seconde Guerre Mondiale, la télévision commence à se démocratiser véritablement, mais créer un film reste coûteux en équipement et en temps. En 1945, la marque Sony invente la première caméra portative Portapack, un outil très vite plébiscité par les artistes qui vont pouvoir créer des images animées seuls dans leur atelier. En 1958, Wolf Vostell serait le premier artiste à exposer un écran avec une image brouillée. Il se dispute la primauté de l'invention de l'installation vidéo avec Nam June Paik, dont l'ensemble de l'œuvre est axée sur ce medium, et qui serait le premier à avoir exposé des moniteurs dans l'espace d'exposition. Walker Evans, lorsqu'il s'est essayé à l'image animée, regrettait de ne pouvoir établir une séquence cohérente. Peut-être que le format de la vidéo, qui n'implique pas les mêmes contraintes de narration qu'au cinéma, aurait pu convenir à Evans… en 1932.

Pour autant, Walker Evans poursuit ses recherches en photographie sur certains motifs en particulier, il confie d'ailleurs à Leslie Katz en 1971 : « Vous savez comment un collectionneur est. Il devient excessivement conscient d'un objet, il en tombe amoureux et ensuite le poursuit… C'est compulsif, et vous pouvez difficilement vous arrêter. »[163]. La collection de Walker Evans possède son propre système d'organisation : les photographies, régulièrement rognées, recadrées, voire partagées en plusieurs morceaux, sont agencées sur la page de livre ou de magazine, ou bien sur les cimaises du musée, selon les principes du montage cinématographique. Par l'intermédiaire de Jay Leyda, spécialiste du cinéma soviétique et communiste dans les années 1930, Evans a pu prendre connaissance du cinéma soviétique – Eisenstein, Vertov, Dovjenko, Poudovkine – et s'en inspirer pour son propre travail. « Organisation de séquences, le montage est pour lui constitutif d'une dimension narrative de la photographie, opposée à l'autonomie picturale de l'épreuve isolée : il n'a cessé de modifier le cadrage de ses images, de les fragmenter, d'en extraire des détails qu'il combinait avec d'autres » souligne Jean-François Chevrier[164]. Le premier exemple d'une telle organisation est évidemment *American Photographs*, qui n'est pas un simple album d'images à feuilleter, mais un livre construit, qui se lit à la manière d'un « recueil de poèmes en prose ou une suite de récits brefs, et

[163] "You know how a collector is. He gets excessively conscious of a certain object and falls in love with it and then pursues it…. And it's compulsive, and you can hardly stop" [traduction Toscane Angelier]. KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America* n°59, mars-avril 1971.

[164] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 133.

qui interprète, dans l'espace (le volume) du livre, le modèle du montage cinématographique. »[165]. Ce parallèle que Jean-François Chevrier fait entre la construction interne d'un livre de photographies et le montage cinématographique est révélateur de l'importance du montage non seulement comme procédé de communication, mais aussi comme constitutif d'une dimension narrative de la photographie : la photographie se raconte elle-même *via* son processus d'organisation interne. La pratique du « montage » comme mode narratif dans les livres d'images de Walker Evans, inspiré du cinéma, est plus proche, en effet de celle du film et de l'*editing,* que de celle du photomontage des avant-gardes européennes.

L'idée de montage documentaire comme collection est analogue à la méthode suivie par Walter Benjamin dans son projet de livre inachevé sur Paris entrepris à la fin des années vingt et repris en 1934, *Paris capitale du XIX^e^ siècle : le livre des passages*. Selon Jean-François Chevrier, ce rapprochement permet, entre autres, de soustraire l'œuvre d'Evans aux interprétations réductrices qu'en ont données les idéologues de la *straight photography* (ou de la *street photography*). « Les jeux de hasard, note Benjamin, la flânerie, la collection – ce sont des activités qui sont engagées contre le spleen. ». Derrière l'évidence psychologique, on peut reconnaître un projet commun au photographe américain et à l'essayiste allemand imprégnés de la mélancolie baudelairienne ; tous deux voient dans le présent des années trente le moment historique où se révèle une « catastrophe continuelle » (Benjamin), et cela à travers la contre-image d'un passé récent : le dix-neuvième siècle de la révolution industrielle. « Il faut, écrit Benjamin, fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à "aller ainsi", voilà la catastrophe. ». Il s'agissait donc d'interrompre ce mouvement en extrayant du présent les traces d'un passé qui avait déjà sombré, dont subsistaient des objets témoins et des figures de survivants[166]. Walker Evans, selon cette logique, créé une collection de fragments du passé proche qui grâce au montage en un corpus cohérent deviennent une force de résistance à la fatalité du temps qui passe.

On peut reconnaître une telle aspiration dans l'œuvre entreprise par les Becher au sujet de l'architecture industrielle. A l'inverse, Ed Ruscha procède parfois d'une logique

[165] CHEVRIER, Jean-François. « Walker Evans, *American Photographs* et la question du sujet », in *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010.
[166] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 52-53.

apparentée aux techniques cinématographique – *Every Building on the Sunset Strip* (1966) convoque inévitablement l'image du *traveling* – mais il est plus difficile d'identifier dans ses livres une telle intention d'aller contre le temps. On peut toutefois mentionner son essai de montage dans le livre *Various Small Fires and Milk*, paru en 1964 (fig. 38), dont toutes les images montrent du feu, sauf la dernière sur laquelle figure un verre de lait, comme s'il tentait, en faisant tomber le feu dans le lait, de singer la chute spectaculaire d'un film hollywoodien – un imaginaire dont, en tant qu'artiste californien vivant à Los Angeles, il est forcément épris.

Ed Ruscha possède effectivement un imaginaire cinématographique, imaginaire qui s'incarne dans une photographie prise pour son premier livre, *Twentysix Gasoline Stations*. Légendée « Standard Station, Amarillo, Texas » (fig. 39), elle montre une station-service vue de l'autre côté de la route, à hauteur d'homme, d'un point de vue légèrement décalé latéralement. La marque de l'essence commercialisée à cet endroit figure en lettres majuscules sur un panneau horizontal parfaitement aligné sur le plan du petit côté de la station-service ; il donne le sens de la profondeur dans l'image, à la limite d'en transpercer la surface plane. Ed Ruscha, à propos de cette photographie, confie : « Cette photo éveillait le souvenir des films que j'avais vus dans ma jeunesse. Il me semblait que dans tous les films, il y avait un train. Invariablement, la caméra était placée sur sa trajectoire de façon à ce qu'à l'apparition du train, on ait l'impression qu'il venait de nulle part. C'était d'abord un petit point au loin, puis il déboulait en trombe et remplissait tout le champ de vision. Dans un sens, c'est ce qui se passe avec la station Standard. C'est du super-drame. »[167]. Ce sens dramatique de la photographie a mené Ed Ruscha à s'en est inspirer pour réaliser une peinture en 1963, puis de nombreuses sérigraphies dont un exemplaire, montrant la station-service sur fond de coucher de soleil abstrait, est conservé au Museum of Modern Art de New York (fig. 40).

Toujours à propos de la peinture issue de la photographie « Standard, Amarillo, Texas », Ed Ruscha dit : « Il faut l'appeler une icône ; c'est le principal à propos de cette peinture… C'est devenu un motif pour moi, à explorer d'autres manières, aussi. Je l'ai vu comme une miche de pain ; je l'ai vu comme plein d'autres choses. »[168]. Ed Ruscha transforme ainsi en icônes super-dramatiques une photographie strictement documentaire

[167] Exposition, New-York, Whitney Museum of American Art / Paris, Jeu de Paume, 2006. *Ed Ruscha photographe*. Göttingen, Steidl, 2006, p. 17.

[168] "It has to be called an icon; that's the main thing about that painting…It became a motif for me to explore in other ways, too. I saw it as a loaf of bread; I saw it as several other things." [traduction Toscane Angelier]. Ed Ruscha retranscrit à partir du film *L.A. Suggested by the Art of Edward Ruscha*, produit et réalisé par Gary Conklin, 28min., Mystic Fire Video, 1981.

d'une station-service du bord de la route 66 reliant Los Angeles à Oklahoma City, trajet qu'il faisait régulièrement entre son lieu de vie et la ville où habitait sa famille. Cette façon de transformer la banalité du quotidien et de l'architecture vernaculaire dénote chez Ed Ruscha une double capacité à regarder le monde de tous les jours, soit avec la platitude la plus totale – *deadpan* – soit d'une façon « cinématique »[169]. Ce regard cinématique est profondément influencé par le genre très spécial des films d'Hollywood et la société de consommation américaine des années soixante, centrée sur l'image de marque et le logo. Pourtant, il existe, comme nous allons le voir dans la prochaine partie, d'autres façons de voir qui se sont imposées dans des genres de cinéma d'abord américain puis européen.

3.1.2. Photographie documentaire et cinéma néoréaliste

Peter Galassi, dans le catalogue de l'exposition « Walker Evans & Company » qu'il a organisée au MoMA en 2000, analyse la posture de Walker Evans par rapport au cinéma comme divertissement moderne : « En dehors de l'usine et du bureau, le visage de la vie moderne était la culture de l'automobile et du cinéma ; après l'avènement du chemin de fer au dix-neuvième siècle, et avant les voyages aériens bon marché et la télévision, c'était par-dessus-tout à travers les voitures et les films que les citoyens ordinaires recevaient la propagation de la technologie ». Pour autant, Walker Evans adopte un regard spécifique sur cette nouveauté qui amène de profonds changements urbanistiques et sociaux : « Bien que les deux n'aient acquis que depuis peu leur crédibilité universelle, Evans ne les présenta pas comme des merveilles modernes, ni les célébra comme des symboles populaires de liberté et d'aventure. Dans ses images, ils sont considérés comme acquis, comme des parties du tissu de la vie quotidienne – typiques, inévitables, quelque peu usés et élimés. »[170]. Dans la même logique, Lewis Baltz, photographe du nouveau

[169] "[…] a cinematic way of looking at the everyday world" [traduction Toscane Angelier]. Bettina Riccio Henry, *Lights, Camera, Art : John Baldessari, Ed Ruscha and Hollywood Film*, New York City University, 2006, p. 201.

[170] ""Instead of picturing an ideal modernity as if from on high, Evans examined the everyday present from the viewpoint of the man in the street." "Outside the factory and the office, the face of modern life was the culture of the automobile and the motion picture; after the advent of the railroads in the nineteenth century, and before cheap air travel and television, it was above all through cars and movies that ordinary citizens received the spread of technology. Although both had only recently achieved their universal currency, Evans did not present them as modern wonders, nor celebrate them as popular symbols of freedom and adventure. In his pictures they are taken for granted as part of the fabric of everyday life – typical, inevitable, often somewhat used and worn." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter. *Walker Evans & company*. New-York, MoMA, 2000, p. 17.

courant documentaire défini par l'exposition « New Topographics », avait exprimé de manière personnelle ce rapport à la modernité : « La photographie peignait des situations exceptionnelles, des paysages théâtraux. Mais je ne vivais pas comme le philosophe naturaliste Thoreau ! Ma vie quotidienne se résumait plutôt à remplir le réservoir de ma voiture… »[171]. Lewis Baltz, à l'instar de Walker Evans, voit dans la photographie un outil de représentation du réel en adéquation avec la réalité de la vie quotidienne contemporaine.

La narration à partir du tissu de la vie quotidienne, du banal, du vernaculaire, couplé à une vision de la ville moderne et de la banlieue comme lieux d'errance, sont les fondements du courant cinématographique postérieurement appelé néo-réalisme en Italie, né pendant la Seconde Guerre Mondiale. André Bazin en fait une relecture éclairante dans ses articles rassemblés sous le titre « Une esthétique de la réalité »[172] réunis dans son ouvrage posthume *Qu'est-ce que le cinéma*. Le spectateur, face au cinéma néoréaliste, enregistre plutôt qu'il ne réagit à une action. C'est ce qu'André Bazin appelle l' « image-fait », c'est-à-dire la primauté de la représentation de la réalité sur les structures dramatiques. L'attachement au réel du néo-réalisme, sur fond de problématiques sociales, avec une esthétique documentaire, évoque les caractéristiques du *style documentaire* de Walker Evans. André Bazin, en tant qu'intellectuel des années 1950 en France et l'un des fondateurs des *Cahiers du Cinéma* en 1951, sera considéré comme une figure majeure pour les cinéastes de la Nouvelle Vague en France tels que Jacques Truffaut et Jean-Luc Godard.

Il est intéressant ici de mentionner l'exposition « Lewis Baltz. Common Objects » présentée au BAL à Paris de mai à août 2014. Réalisée par Diane Dufour, Dominique Païni et David Campany, cette exposition propose de revenir sur plusieurs séries du photographe américain et de les mettre en lien avec la projection d'extraits de films de Michelangelo Antonioni, Alfred Hitchcock et Jean-Luc Godard. Lewis Baltz a lui-même exprimé à de nombreuses reprises la proximité de son travail avec l'imaginaire cinématographique. L'exposition met en valeur cette citation du photographe : « Il pourrait être utile de penser la photographie comme un espace profond et étroit entre le

[171] Lewis Baltz cité dans l'article de Claire Guillot, « Lewis Baltz, le passe-muraille », *M le magazine du Monde*, 30 mai 2014 [en ligne]. Disponible : http://www.lemonde.fr/le-magazine/article/2014/05/30/lewis-baltz-le-passe-muraille_4427945_1616923.html [consulté le 01/06/2014].

[172] BAZIN, André, « Qu'est-ce que le cinéma ? ». Paris, Cerf 7ème art, 1962.

roman et le film ». Les séries « The Prototype Works », réalisée entre 1967 et 1976 (fig. 41), et « Tract Houses », réalisée entre 1969 et 1971 (fig. 42), présentées au sous-sol de l'exposition montrent des constructions anonymes. Fenêtres rectangulaires, murs lisses, cheminées de brique, les motifs se répètent comme autant de substrats d'une abstraction géométrique domestique. Ce travail en noir et blanc, où l'on voit les maisons dans des cadrages serrés – qui correspondent d'ailleurs souvent à des cadres existants dans la réalité (fenêtres, portes, …) à la manière des plans chez Hitchcock – sans aucune trace de vie, rappelle sensiblement *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* et « Homes for America » de Dan Graham, mais aussi, au-delà, les alignements de maisons préfabriquées dans les campagnes urbanisées telles qu'on peut les voir sur le négatif titré « Alabama miners' houses near Birmingham, Alabama » conservé à la Library of Congress de Washington de Walker Evans (fig. 43), dont une autre version est conservée au Metropolitan Museum et s'appelle « Roadside Gas Station and Miners'Houses, Lewisburg, Alabama » (fig. 44).

Dans son article « Homes of Americans » paru dans *Fortune* en avril 1946, Walker Evans place plusieurs photographies qui évoquent ce même sens de sérialité anonyme du logement suburbain. Grâce à un point de vue légèrement de côté, il révèle l'étrange alignement de maisons qui semblent plantées au beau milieu de nulle part, sur la figure numéro six (fig. 45), légendée ainsi dans l'index en fin d'article : « Un développement immobilier du début des années 1930 à Long Island. "L'opportunité d'une vie. Chauffage vapeur, avec Gaz, Electricité et Eau. Termes arrangeants…" »[173]. Walker Evans reproduit dans la légende la formule utilisée par les promoteurs immobiliers pour attirer de nouveaux habitants et place, une page plus tôt, une autre photographie de maisons alignées : « Ruelle à Destrehan, Louisiane. Serrées, désolées, ces maisons-boîtes logent une douzaine de familles de noirs. »[174] (fig. 46). Walker Evans met en relief l'absurde sérialité de ces maisons et l'uniformisation des logements modernes des environs des grandes villes. Comme le souligne Peter Galassi, « au lieu de dépeindre une modernité

[173] "A Long Island real-estate development of the early 1930's. "A Life-time Opportunity. Steam Heat, with Gas, Electricity and Water. On Easy Terms…".".[traduction Toscane Angelier]. EVANS, Walker. "Homes of Americans". *Fortune*, avril 1946, pp. 148-157.

[174] "Back street in Destrehan, Lousiana. These stark, serried boxes house a dozen Negro families". EVANS, Walker. "Homes of Americans" [traduction Toscane Angelier]. EVANS, Walker. "Homes of Americans", *Fortune*, avril 1946, pp. 148-157.

idéale comme vue d'en haut, Evans examina le présent quotidien, depuis le point de vue de l'homme dans la rue »[175], parfois, comme ici, avec cynisme.

A propos de cette filiation entre Walker Evans, Dan Graham, et, comme nous l'avons vu, Lewis Baltz, dans une même réflexion sur le logement des banlieues américaines, il est intéressant de rappeler qu'en 1965, Dan Graham ne connaissait pas Walker Evans. Il le découvrit un peu plus tard, quand son ami Mel Bochner, après la parution de « Homes for America » et l'interversion des images, lui montra *American Photographs*[176]. Son intérêt pour l'architecture fonctionnelle urbaine et suburbaine de l'après-guerre lui serait venu, selon Jean-François Chevrier, d'une observation directe de New York et de sa banlieue, et, en dehors de cette expérience immédiate, de deux modèles artistiques plus proches dans le temps que Walker Evans : le courant minimaliste et un cinéma d'auteurs européens dérivé du néoréalisme italien de l'après-guerre. Chez Antonioni comme Godard, les thèmes de la ville moderne et de la banlieue, comme lieux d'égarement psychologique et d'errance, sont omniprésents. Jean-François Chevrier postule même qu'il est aisément possible de rattacher la structure de l'article « Homes for America » de Dan Graham à la dialectique document-fiction mise en œuvre systématiquement par Godard.

Chevrier remarque que ces références au cinéma étaient en fait largement partagées dans le milieu de l'avant-garde new-yorkais de la fin des années soixante. Chevrier rapporte que le film "Deux ou trois choses que je sais d'elle" de Godard, complétant "Made in USA", apparut en 1966 comme l'accomplissement d'un cinéma associant l'actualité du Pop Art et du nouveau roman à une dramatisation documentaire inspirée du néoréalisme. A cette époque, Walker Evans se tenait tout à fait en dehors des milieux d'avant-garde, et l'on ne peut pas affirmer qu'il connaissait l'évolution du cinéma européen depuis l'après-guerre. Mais il faut néanmoins retenir la convergence qui s'opéra effectivement dans les années soixante entre une histoire du cinéma « réaliste » qui mène à Godard et Antonioni – commentée par André Bazin dans des articles réunis et publiés en 1962 – et le projet photographique d'Evans, qui trouva alors son aboutissement, quand la publication en 1966 des portraits du métro de la fin des années trente vint compléter *American Photographs*.

[175] "Instead of picturing an ideal modernity as if from on high, Evans examined the everyday present from the viewpoint of the man in the street." [traduction Toscane Angelier]. GALASSI, Peter. Walker Evans & Company. New York, Museum of Modern Art, 2000, p. 17.

[176] CHEVRIER, Jean-François. "Dual reading", in *Walker Evans & Dan Graham,* p. 29.

Déjà dans *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), on peut trouver un parallèle avec le cinéma documentaire. La distance critique des photographies de Walker Evans, qui avait d'ailleurs choisi de ne pas loger chez les familles de fermiers qui étaient le sujet du reportage photographique, contraste fortement avec le lyrisme angoissé du texte de James Agee. C'est la distinction entre le document froid, distancé, objectif, et le témoignage chaud, immédiat, empreint de pathos qui apparaît à son paroxysme dans cet ouvrage. Jean-François Chevrier explique ce choix de la part de Walker Evans comme une volonté de se démarquer à la fois d'une photographie trop précieuse liée à l'héritage du pictorialisme d'Alfred Stieglitz, mais aussi des accents pathétiques du genre du reportage tel qu'il était pratiqué à l'époque par ses contemporains : « Dans ce contexte, la notion même de style documentaire avancée par Walker Evans doit être réinterrogée. Elle avait pour lui une signification stratégique : elle lui permettait de rejeter les préciosités d'une photographie d'art d'inspiration pictorialiste ou moderniste, tout en se démarquant de la rhétorique spectaculaire et du pathos sentimental pratiqués dans le reportage (on sait son hostilité envers l'esthétique de Margaret Bourke-White). »[177]. Le cinéma documentaire semble avoir réussi une synthèse de ces deux postures dans le personnage du témoin, ou le témoin comme personnage, en adoptant les principes des enquêtes ethnologiques comme ont tenté de le faire Evans et Agee en Alabama, ce qui était alors et demeure rare en photographie.

Comme nous l'avons vu précédemment, les enquêtes photographiques aux Etats-Unis permettent de tracer une lignée de Mathew Brady à Walker Evans, que Jean-François Chevrier surnomme le « destin américain de la photographie documentaire ». Mais la photographie documentaire, prenant le tournant du *style documentaire* avec Evans s'arrête-t-elle avec lui ? Lewis Baltz, comme Dan Graham et Ed Ruscha, perpétuent une certaine tradition photographique du document depuis les années soixante. Fortement marqués par l'imaginaire cinématographique, ces artistes se revendiquent plus de l'iconographie du *road-movie* que de celle de Walker Evans, bien que les deux soient liées.

[177] CHEVRIER, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, n°79, 2006, p. 67-68.

Qu'est-ce que ces pratiques, mêlées à une histoire de l'art contemporain, produisent aujourd'hui comme formes ? Sont-elles passées dans d'autres courants de l'art contemporain ?

3.2. Walker Evans et le postmoderne

Walker Evans a été, de par son engagement au sein de la Farm Security Administration, sa longue relation avec le Museum of Modern Art de New York, sa position chez *Fortune* et sa collaboration ponctuelle à des magazines grand public et à des ouvrages littéraires, considéré comme le père d'une nouvelle génération de photographes documentaires aux Etats-Unis. Ces derniers sont avant tout Robert Frank, Lee Friedlander, mais aussi Gary Winogrand, Robert Adams, ou encore Stephen Shore et Paul Graham. La liste est longue et le seul dénominateur commun que l'on pourrait identifier serait un attachement aux motifs de l'urbanité et de la modernité tels qu'ils ont été définis par Walker Evans dans son œuvre.

Un exemple probant serait la comparaison de « Methodist church, Bowen, Colorado, 1965 » de Robert Adams (fig. 47) avec « Negro Church, South Carolina, 1936 » de Walker Evans (fig. 48). Le point de vue frontal, les jeux graphiques de la lumière sur la façade, le cadrage serré autour du motif de l'église vernaculaire rapprochent de manière confondante les deux photographies, pourtant réalisées à trente ans d'écart. Il est également tentant ici de mettre en regard « Barber shop through screen door, McClellanville, South California, 1955 » de Robert Frank (fig. 49) et « Negro Barber Shop Interior, Atlanta, 1936 » (fig. 50) de Walker Evans. Si l'on ajoute que Robert Frank a réalisé son premier livre, *Les Américains* (1958) en sillonnant les routes des Etats-Unis grâce à une bourse du Guggenheim Museum obtenue avec une lettre de recommandation de Walker Evans, et qu'il avait emporté avec lui un exemplaire du livre *American Photographs*, il est incontestable que la photographie de Frank est un hommage à Evans.

Les exemples de ce genre sont très nombreux et cette histoire de la photographie documentaire américaine se poursuit jusqu'à nos jours. Il est pourtant plus intéressant, selon nous, de tenter de comprendre pourquoi et comment une autre branche de l'arbre généalogique issu d'Evans dans l'histoire de la photographie contemporaine s'est

développé, autour non pas de Walker Evans comme figure tutélaire de la photographie moderne et comme exemple à suivre, mais en opposition avec cette conception. Avant tout, nous tenterons de cerner comment Walker Evans s'est lui-même inscrit dans une logique moderniste, puis comment un groupe d'artistes s'est appuyé sur l'emblème Evans pour en tirer les bases de la postmodernité en photographie. Enfin, nous verrons que cette deuxième branche secondaire issue de la critique de la tradition du style documentaire trouve, encore aujourd'hui, sa place dans l'œuvre de certains jeunes artistes, notamment européens.

3.2.1. Modernité vs. Postmodernité

Walker Evans s'est ancré lui-même dans des réflexions modernistes. Eric de Chassey le cite dans son article sur les images d'architecture victorienne : « La photographie devrait avoir le courage de se présenter elle-même comme ce qu'elle est, c'est-à-dire une composition graphique produite par une machine et un œil, puis quelques produits chimiques et du papier. Techniquement, ça n'a rien à voir avec la peinture. »[178]. Cette description technique de la photographie et l'injonction d'Evans de la considérer en tant que telle, consciente des spécificités de son propre medium, appelle une comparaison qui peut être féconde avec les théories de l'historien et critique d'art américain Clement Greenberg. Théoricien de la peinture moderniste abstraite, il définit la condition *sine qua non* de la modernité selon chaque medium artistique : un art qui réfléchit sur ses propres moyens de production, et qui évacue tout ce qui peut rendre moins pure cette production. Il en résulte une œuvre auto-référencée qui réfléchit sur les conditions de sa propre création ; une logique qui, poussée à l'extrême, se retrouve dans l'art conceptuel où le medium devient même superflu. On reconnaît dans les propos de Walker Evans un effort similaire pour isoler la photographie en tant qu'art indépendant qui doit « se présenter elle-même comme ce qu'elle est », c'est-à-dire que le photographe doit penser sa pratique en pleine conscience des caractéristiques techniques de son medium, qui implique une esthétique propre à la photographie.

[178] "Photography should have the courage to present itself as what it is, which is a graphic composition produced by a machine and an eye and then some chemicals and paper. Technically, it has nothing to do with painting." [traduction Toscane Angelier], KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, vol.59, n°2, mars-avril 1971, pp. 82-89.

Ainsi, la photographie doit se détacher de l'esthétique de la peinture, à partir de laquelle Alfred Stieglitz avait tenté de la faire reconnaître comme un art. A ce propos, Clement Greenberg, dans un entretien daté de 1991, dit : « Le photographe que j'admirais le plus en mon temps était Walker Evans, parce que, pour ainsi dire, il racontait une histoire. L'autre était Atget, au début de ce siècle, que tout le monde admire, et ils ont raison. Ses images ne racontent pas vraiment une histoire, mais ce que j'ai remarqué à propos des bonnes photographies est qu'une bonne photographie a toujours une certaine preuve d'humanité. Donc vous pouvez prendre une bonne photographie d'une route, parce-que ce sont des êtres humains qui ont construit cette route. C'est en ça que le sujet, et pas les qualités formelles, détermine tout »[179]. Pour Greenberg, la spécificité du medium photographique réside dans le sujet, qui doit être en lien avec la réalité humaine. Mais cette spécificité n'est pas fixe et peut prendre plusieurs formes en fonction de la lecture qui en est faite.

John Szarkowski identifie d'autres caractéristiques de l'œuvre d'Evans dans les propos de l'artiste : « Ainsi qu'Evans se le remémore […], il voulait que son œuvre soit « lettrée, autoritaire, transcendante ». »[180]. Les théories modernistes s'appuient entre autres sur le concept de transcendance en tant que critère d'une œuvre : l'œuvre doit transcender le réel pour pouvoir s'inscrire dans le registre de l'Art. Dans l'œuvre de Walker Evans, Gilles Mora définit cette transcendance en lien avec le temps : « C'est dans une perspective de métaphore proustienne qu'œuvre aussi Evans, là où l'image dépasse deux états pour accéder, non pas comme chez Weston à l'objet transcendé, mais au *temps* transcendé. ». Ces deux états de la photographie dont parle Gilles Mora semblent correspondre au statut matériel de la photographie en tant qu'objet d'une part, et au statut de reproduction ou d'image de quelque chose d'autre part, ce que Barthes appelle la référentialité. Gilles Mora poursuit : « Nombre d'images d'*American Photographs*, caractérisées par l'usure, le chaos, l'abandon ou le délabrement, sont à replacer dans cette perspective temporelle qu'explore Evans. Pour lui, le temps n'est jamais un vulgaire paramètre documentaire : il relève d'abord de l'expérience existentielle du photographe et

[179] "The photographer I admired most in my own time was Walker Evans because in a manner of speaking he told a story. The other was Atget, in the early part of this century, who everybody admires, and they're right to. His pictures don't exactly tell a story, but what I've noticed about good photography is that a good photograph always has some evidence of humanity in it. So you can get a good photograph of a road because humans have built the road. And here's where the subject matter determines everything and not formal qualities" [traduction Toscane Angelier]. Interview avec Clement Greenberg, *The Edmonton Contemporary Artists' Society Newsletter*, vol. 3, n°2 et vol. 4, n°1, 1991.

[180] "As Evans remembers his thought of the time, he wanted his work to be "literate, authoritative, transcendent"." [traduction Toscane Angelier]. SZARKOWSKI, John. *Walker Evans*. New York, The Museum of Modern Art, 1971, p. 13.

du spectateur. ». Il nous semble plutôt que le temps soit lié uniquement à l'expérience du photographe, le spectateur étant rarement cité ou pris en compte de manière évidente dans les propos de Walker Evans.

En effet, Evans somme à plusieurs reprises ce spectateur, ou regardeur, de regarder ses photographies comme il l'entend. Par exemple, pour l'article « Homes of Americans » (*Fortune*, 1946), Walker Evans écrit en introduction : « Les images ne sont pas accompagnées de légendes (qui sont rassemblées page 157). Le but est d'éviter toute distraction hors des faits graphiques, nus, pour que vous regardiez les remarquables formes, textures, et rayons de lumière comme ils sont, sans commentaire verbal. Peu d'entre nous prennent vraiment le temps de regarder ce que nous voyons, et ces trente-trois images, issues de centaines, peuvent délivrer leur impact d'excitation, nostalgie, humour, ou répugnance bien plus fortement si l'œil n'est pas dérivé vers de la documentation écrite. »[181]. Cette note en préambule de l'article donne certes les clés de la lecture de l'article mais demeure sensiblement directive, comme s'il établissait un protocole pour diriger la réception de ses propres travaux.

Cette intentionnalité de la part de l'auteur suffit à distinguer radicalement la démarche d'Evans de celle d'un simple chroniqueur « dont l'image, disait-il, atteint rarement, et de façon accidentelle, à quelconque valeur ». »[182]. Walker Evans lie en effet la transcendance de l'image à son jugement personnel et son autorité en tant qu'artiste ; il confie à ce propos à Leslie Katz : « Après avoir fait une photographie instinctivement, si je ne sens pas que le produit est une transcendance de la chose, du moment de réalité, alors je n'ai rien fait de bien, et je la jette. »[183]. La posture toute-puissante de l'artiste dont l'autorité est l'unique critère de la validité de l'œuvre, œuvre qui est nécessairement originale et transcendante, est une conception moderniste à laquelle va s'attaquer la pensée postmoderne.

[181] "The pictures are not accompanied by captions (which are all gathered on page 157). The aim is to avoid distraction from the naked, graphic facts, to have you see the remarkable shapes, textures, and glints of light quite as they are, without verbal comment. Few of us really take the time to see what we look at, and these thirty-three pictures, drawn from hundreds, may deliver their impact of excitement, nostalgia, humor, or repugnance much more strongly if the eye is not led away to documentation in words" [traduction Toscane Angelier]. EVANS, Walker. "Homes of Americans", *Fortune*, avril 1946, p. 148.

[182] HILL, John T. THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*. New York, Harper & Row, 1982, p. 151.

[183] "But after having made it [photography] instinctively, unless I feel that the product is a *transcendence* of the thing, of the moment in reality, then I haven't done anything, and I throw it away." [traduction Toscane Angelier]. KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, vol.59, n°2, mars-avril 1971, pp. 82-89.

Pour les artistes imprégnés de réflexions postmodernistes, à partir des années soixante, la critique de l'utopie moderniste rentre en compte dans la signification de l'œuvre et va jusqu'à en motiver l'existence.

Comme l'affirme Ed Ruscha dès 1965 dans un entretien avec John Coplans, les photographies utilisées « ne sont, en aucun sens du mot, "artistiques" [*arty*]. Je pense que la photographie comme un des beaux-arts est morte ; sa seule place est dans le monde commercial, comme moyen technique ou informatif. […] Les miennes ne sont que des reproductions de photos »[184]. En insistant sur le moyen informatif, Ruscha pointe du doigt l'un des paramètres qui va fortement alimenter la photographie conceptuelle : l'information. Cette posture par rapport à la photographie semble partagée par Dan Graham quand il précise à propos de « Homes for America » que « c'était la première fois que l'on publiait de l'art conçu uniquement par rapport à l'information que le lecteur devrait déchiffrer dans un contexte documentaire-grand-public-jetable-après-usage en lieu et place de la réalité »[185]. La distance critique qui définit le lien tissé par Dan Graham et Ed Ruscha avec la réalité semble faire écho à une conception de l'art qui pourrait être qualifiée de postmoderne.

La notion de postmodernisme apparaît dans les années soixante en architecture. Elle oppose à l'esprit fonctionnel et rationnel de la modernité incarnée par Le Corbusier des années vingt aux années cinquante un éclectisme non rationnel, qui s'approprie les éléments du vernaculaire, du quotidien et du banal. Ce système de pensée apparaît vraisemblablement en premier dans l'étude des architectes Robert Venturi et Denise Scott-Brown, menée en 1968 avec leurs étudiants de l'université de Yale et publiée en 1972 sous le titre de *Learning From Las Vegas*. Faisant référence à un célèbre architecte précurseur de la modernité aux Etats-Unis, Edward Durell Stone (1902-1978), le premier chapitre de la première partie du livre, consacrée à l'étude des parkings de Las Vegas, se clôt sur cette phrase : « Les copies d'Ed Stone le long des routes sont plus intéressantes que le vrai Ed Stone »[186]. Venturi et Scott-Brown reconnaissent ici la supériorité du simulacre sur l'original, pierre angulaire de la pensée postmoderniste.

[184] CRIQUI, Jean-Pierre. *Ed Ruscha. Huit textes / Vingt-trois entretiens – 1965-2009*. « À propos de Various Small Fires and Milk : Ed Ruscha commente ses curieuses publications », entretien avec John Coplans, 1965. Dijon, Les Presses du Réel, collection Lectures Maison Rouge, 2011.

[185] GRAHAM, Dan. *End Moments*, 1969, p. 34, cité et traduit *in* Exposition. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2001. *Dan Graham, Œuvres 1965-2000*. Paris, MAMVP, juin 2001, p. 102.

[186] "Roadside copies of Ed Stone are more interesting than the real Ed Stone" [traduction Toscane Angelier]. VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, London, MIT Press, 1972.

La notion se répand rapidement, en Europe comme aux Etats Unis, dans toute la sphère intellectuelle, culturelle et artistique, où elle devient synonyme de rupture et de critique de la modernité. Dans les années 1980, chaque philosophe, chaque historien élabore sa définition du courant, tandis qu'aucun consensus ne s'accorde sur un contenu fixe et clair. Pour tous, le point de départ est identique : la modernité a fait son temps. Nous vivons aujourd'hui dans un nouvel âge, un âge post-historique : la postmodernité. Celle-ci correspond à notre société postindustrielle : décomplexée, capitaliste, cosmopolite. La condition postmoderne, pour reprendre le terme de Jean-François Lyotard, s'exprime par de multiples symptômes : la fin des grands récits, des idéologies, la mort du sens, de Dieu, de la transcendance, la fin de l'idée moderniste de progrès, la fin de l'idée marxiste de déclin, le traumatisme de la Shoah, les événements de mai 68, la transformation des modes de production, de consommation, de diffusion, l'avènement d'une phase ultime du capitalisme, et le reste.

Si l'on suit le courant de pensée poststructuraliste et plus précisément les écrits du philosophe et sociologue Jean Baudrillard, dont la réflexion hérite de Saussure et de Marshall McLuhan, la réalité est aujourd'hui dépassée par le triomphe du simulacre, en tant qu' « hyper-réalité » constituée de références sans référent. En architecture, cela correspond à l'idée de Venturi et Scott-Brown que le symbole dans l'espace prime sur la forme dans l'espace et créé ainsi une architecture comme système de communication, peuplée de panneaux, de néons et de logos.

L'aspiration moderniste pour l'autonomie ou la transcendance, qu'on trouve dans l'œuvre d'un Walker Evans, meurt avec l'avènement de la pensée postmoderniste ancrée dans l'architecture et ses précédents dans les arts graphiques et plastiques. Venturi et Scott-Brown s'intéressent à l'architecture « ennuyeuse [*boring*] »[187] - ils citent d'ailleurs Andy Warhol à l'appui : « J'aime les choses ennuyeuses [*I like boring things*] - en l'occurrence le *strip* de Las Vegas, pour argumenter les vertus de l'ordinaire et du moche sur l'héroïque et l'original[188]. Leur intérêt pour le symbole et le signe peut être mis en relation avec celui de Walker Evans, qu'on trouve dans ses photographies de stations-service et de commerces au bord des routes, car les deux procèdent d'un intérêt pour une architecture parlante, comme système de communication brut. Venturi et Scott-Brown

[187] VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. IZENOUR, Steven. *Learning From Las Vegas*. Cambridge, London, MIT Press, 1972, chapitre « Is boring architecture interesting ? », p. 72.
[188] VINEGAR, Aron. *I am a monument*. Cambridge, The MIT Press, 2008, p. 5.

admettent que les modernes ont également saisi l'intérêt de la représentation et du contenu symbolique – par exemple, leur amour pour le vernaculaire de l'architecture industrielle des usines, des locomotives, des silos à grains, etc., qui possédaient tous un pouvoir iconique pour les architectes du mouvement moderne – mais selon eux, les modernistes tendent à rejeter ces associations en faveur de formes pures et simples. Venturi et Scott-Brown appellent cela du « symbolisme refoulé »[189].

Le triomphe du simulacre sur la réalité identifié par Baudrillard trouve son écho dans la critique du postmodernisme par Fredric Jameson, critique littéraire et théoricien politique américain né en 1934. Il affirme que l'une des caractéristiques propre à une culture inféodée à la condition postmoderne est d'avoir encouragé la « prolifération de copies sans originaux »[190]. L'art conçu comme moyen informatif chez Dan Graham et Ed Ruscha caresse cette idée de photographie comme reproduction du réel et l'information prend la place de la réalité, à la manière du simulacre.

Bernd et Hilla Becher, tout comme Ed Ruscha ou encore John Baldessari, se sont inscrits dans un courant conceptuel qui utilise la photographie à des fins à la fois documentaires et informatives, comme matériau constitutif d'un ensemble qui fait œuvre. Les travaux à base de photographies des uns comme des autres témoignent d'une approche tributaire d'une réalité que l'on pourrait qualifier d'exogène, leurs contenus préexistants servant de prétextes à des opérations d' « indexation » – les typologies des Becher, les livres de Ruscha, les articles de Graham – qui sont, comme le précise David Campany,« diamétralement opposées à l'aspiration moderniste pour l'autonomie ou la transcendance »[191].

L'un des courants nés de la pensée postmoderniste est fortement influencé par la philosophie poststructuraliste et déconstructiviste de la « French Theory ». Ce mouvement de pensée critique, représenté par Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard et Jean-François Lyotard rencontre à son arrivée aux Etats Unis un succès immédiat. Ces penseurs s'interrogent notamment sur l'autorité de la tradition et l'originalité de l'artiste, ce qui implique une critique de la

[189] VINEGAR, Aron. *I am a monument*. Cambridge, The MIT Press, 2008, p. 96.
[190] JAMESON, Fredric. "Periodizing the 60s" (1984), *in* JAMESON et alii. *The 60s without Apology*, Minneapolis, University of Minesota Press, 1988, p. 195.
[191] CAMPANY, David. "Conceptual Art History or, A Home for Homes for America", *in* NEWMAN, Michael. BIRD, John. *Rewriting Conceptual Art*. London, Reaktion Books, 1999, p. 124.

représentation qui interroge la réalité. Ainsi, les artistes qui se réclament de cette tendance se veulent critiques à l'égard du monde contemporain, postmoderne. S'ils utilisent les clichés consuméristes, c'est pour les interroger : pour interroger la réalité, pour mettre en exergue la violence, la perte des repères, les disfonctionnements d'une société après l'histoire. Nous allons voir comment certains artistes représentatifs de cette démarche entretiennent toutefois un lien intéressant avec le modernisme photographique de Walker Evans.

3.2.2. Appropriations de l'œuvre de Walker Evans

Walker Evans, en tant que photographe américain emblématique de la modernité, premier photographe à avoir été exposé au Museum of Modern Art de New York et, comme nous l'avons vu au début de cette partie, fondateur de tout un courant de photographie né du style documentaire, a été considéré par la génération d'artistes baignés de réflexions postmodernistes comme un père à tuer. Comment créer, après la fin des grands récits, la mort de l'auteur et, par extension, la mort de l'Art ? On remarque que ces artistes se servent, par volonté de rupture avec la tradition picturale, de nouveaux supports, de nouveaux médias : l'art vidéo, l'installation, la photographie et la performance sont privilégiés, comme s'ils avaient compris que pour continuer à créer, sans croire à la mort de l'art, il fallait changer la nature physique de l'objet lui-même.

A la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, un groupe d'artistes comprenant Cindy Sherman, Richard Prince et Sherrie Levine est alors surnommé la « *Picture* generation ». Cette appellation vient du titre de l'exposition « Pictures » orgnisée par Douglas Crimp en 1977 à l'Artists Space de New York, qui présentait des œuvres de cinq artistes : Sherrie Levine, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo et Philip Smith, qui partagent un intérêt commun pour les manifestations psychologiques d'une imagerie identifiable et hautement connotée, ce que Crimp nomme dans son texte pour le catalogue de l'exposition « la représentation comme telle » (*as*

such), c'est-à-dire, la « représentation libérée de la tyrannie du représenté. »[192]. Certains artistes de la « Picture generation » commencèrent à utiliser la photographie pour examiner les stratégies et les codes de représentation dans une image. En re-photographiant des publicités, des photogrammes de films de série B, et même des classiques de la photographie moderniste, ces artistes adoptèrent le double rôle de créateur et de spectateur de l'image. Dans leurs appropriations manipulées, ces artistes n'exposent pas uniquement les fictions produites par les mass-médias, mais instaurent une réflexion plus complexe sur les concepts de désir, d'identification et de perte dans les images qui nous entourent et que nous consommons chaque jour.

En 1981, pour sa série intitulée *After Walker Evans* (« D'après Walker Evans »), l'artiste américaine Sherrie Levine photographie, à partir d'un catalogue d'exposition, des reproductions de photographies prises par Walker Evans à l'époque de la crise financière et agricole aux Etats-Unis, telles que le célèbre portrait d'Allie Mae Burroughs, épouse d'un métayer d'Alabama (fig. 51). A la fois louée et attaquée comme un détournement féministe de l'autorité patriarcale, une critique de la marchandisation de l'art, et une élégie de la mort du modernisme, cette série s'inscrit comme un des jalons marquants du courant postmoderniste en art. Loin d'être une reproduction pauvre chargée d'un grand concept, cette série de Sherrie Levine raconte « l'histoire de notre espoir perpétuellement mis à mal de créer du sens, l'incapacité à capturer le passé, et nos propres illusions perdues »[193].

La série *After Walker Evans* de Sherrie Levine a fait date en tant qu'une des premières œuvres appropriationnistes qui s'attaque à un monument de l'histoire de la photographie. Après elle, à l'heure de l'informatique et d'internet, plusieurs artistes se sont penchés sur les archives numérisées de la Farm Security Administration, disponibles en ligne sur le site de la Library of Congress de Washington. Parmi ces artistes, Lisa Oppenheim, William E. Jones et Etienne Chambaud se sont, chacun de leur côté et à seulement deux ans d'écart, penchés sur les négatifs « tués » (*killed negatives*) par un trou de la main de

[192] CRIMP, Douglas. "Pictures", *in* Exposition, New York, Artists Space, 24 sept.-29 oct. 1977. *Pictures*. New-York, Committee For the Visual Arts, 1977, p. 5.

[193] "Far from a high-concept cheap shot, Levine's works from this series tell the story of our perpetually dashed hopes to create meaning, the inability to recapture the past, and our own lost illusions." [traduction Toscane Angelier]. Notice en ligne de l'oeuvre de Sherrie Levine, *After Walker Evans:4*, 1981, conservée au Metropolitan Museum of Art de New York. Disponible : http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/267214 [consulté le 24/07/2014].

Roy Stryker, entre 1935 et 1938, afin d'empêcher tout tirage d'être effectué à partir de ces négatifs présents dans les archives de la Farm Security Administration.

En 2007, Lisa Oppenheim conçoit la série *Killed Negatives : After Walker Evans* (fig. 52), pour laquelle elle choisit de travailler à partir des négatifs de Walker Evans ainsi troués par Stryker. Se rendant sur le lieu où la photographie a été prise à l'époque, Lisa Oppenheim choisit de reprendre les images d'Evans et de procéder à l'opération inverse : tuer sa propre image en retirant tout ce qui est autour du disque formé par la superposition de l'image d'Evans sur la sienne. Ce procédé de reconstruction fragmentée de l'image créé un circuit de temporalités complexe. Le trou ressuscité par Oppenheim ne se superpose jamais parfaitement, pour des raisons évidentes, au négatif troué d'Evans. Elle présente parfois plusieurs essais de ses trous inversés, en couleur, à la suite du négatif d'Evans en noir et blanc, mais ne tente jamais de les imbriquer l'un dans l'autre pour former un tout illusoire. Le titre de la série est à la fois une citation de celle, célèbre, de Sherrie Levine, mais il transmet également l'idée d'une poursuite de Walker Evans, qui caractérise son mode opératoire.

Etienne Chambaud, artiste français né en 1980, partage le même intérêt que Lisa Oppenheim pour l'archéologie d'une culture visuelle élaborée à partir de procédés subjectifs, qui ont laissé en dehors de l'histoire officielle dominante ces images trouées. Pour l'exposition « A Brief History of the Twentieth Century » qui eut lieu en janvier 2009 à la galerie Sassa Trülzsch de Berlin, il a utilisé un négatif troué de Walker Evans qui représente un enfant en bas âge, assis à côté de la jambe repliée d'un homme. L'installation, intitulée *Personne* et datée de 2008 (fig. 53), présente un tirage réalisé grâce à la technique de l'impression lenticulaire, qui permet de voir le trou apparaître en noir et disparaître en se fondant dans les tons de la photographie grâce à un jeu optique qui fonctionne selon là où se place le spectateur. Ainsi, Etienne Chambaud ressuscite l'image de Walker Evans, et interroge la capacité représentationnelle de fragments.

William E. Jones, artiste américain né en 1962 et basé à Los Angeles, s'est plongé de la même manière qu'Oppenheim et Chambaud dans les archives de la FSA, pour y chercher, au départ, des témoignages de l'homosexualité dans l'Amérique de la Crise. Découvrant ces images « tuées » par Stryker à coup de perforations, William E. Jones en a rassemblé une centaine pour réaliser la vidéo intitulée *Killed* en 2009, puis, dans une

version reformatée, *Punctured* en 2010[194]. La vidéo fait apparaître cette centaine d'images, qu'elles soient de Walker Evans ou de John Vachon – un autre photographe de la FSA alors inconnu, étudiant le week-end – chacune environ trois secondes. Un gros plan est d'abord fait sur le trou noir, puis la caméra effectue un zoom arrière pour montrer l'ensemble de l'image, et ainsi de suite pour chaque négatif, du trou au tout [195].

D'autres appropriationnistes de la génération de Sherrie Levine ont travaillé à partir de l'imagerie qui caractérisait selon eux la culture visuelle dominante. Richard Prince, artiste américain né en 1949, par exemple, est célèbre pour avoir re-photographié des publicités Marlboro, changeant de manière très peu significative l'image originale. Cet emprunt de formes de communication visuelle existantes consiste en un déplacement du signifiant vers le geste de l'artiste lui-même, réinterrogeant les limites significatives des pratiques issues de Duchamp et du ready-made, mais aussi le devenir icône des images publicitaires. Cindy Sherman, artiste américaine née en 1954, explore cette problématique du côté du stéréotype du photogramme de film hollywoodien, en se mettant elle-même en scène dans des reconstitutions sans modèle de scènes de cinéma qui paraissent célèbres. Cette série de soixante-neuf photographies en noir et blanc, intitulée « Untitled Film Still » et réalisée entre 1977 et 1980 (fig. 54), est la transcription iconographique du concept postmoderniste qui postule que la communication postmoderne n'existe que sur un mode citationnel : tout est une copie, d'après un original qui n'est ici même plus identifiable en tant que tel. Tandis que Cindy Sherman joue avec les clichés du cinéma et les stéréotypes iconographiques, Barbara Kruger, artiste américaine née en 1945 qui fut graphiste pour la revue new-yorkaise *Mademoiselle*, se réapproprie des fragments d'images de publicité pour y apposer ses propres slogans. Dans ce travail, Barbara Kruger détourne à la fois l'image mais aussi le slogan publicitaire, en empruntant la même syntaxe qui insiste sur les pronoms, une police de caractères inspirée de l'esthétique publicitaire suisse, dans des couleurs rouge, noir, blanc. Le Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou possède l'œuvre de Barbara Kruger intitulée *Sans Titre (What Big Muscles You Have !)* (fig. 55). Le titre de son premier livre d'artiste, *Picture/Readings* (1979) a contribué à l'association de l'artiste avec la « Picture Generation », bien que son travail ne porte pas uniquement sur les conditions

[194] Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=Fg5AjAqHHx4 [consulté le 21/08/2014]

[195] BANKS, Eric. « William E. Jones : Punctured », *The Paris Review*, 4 octobre 2010 [en ligne]. Disponible : http://www.theparisreview.org/blog/2010/10/04/william-e-jones-punctured/ [consulté le 11/08/2014].

représentationnelles de l'image et l'appropriation mais aussi, plus généralement, sur le potentiel subversif de la publicité, sa manipulation en faveur de conceptions politiques, sociales et économiques conditionnées. Barbara Kruger a étudié l'art et le design à la Parsons School of Design de New-York avec Diane Arbus, remarquée avec Garry Winogrand et Lee Friedlander dans l'exposition « New Documents » organisée en 1967 par John Szarkowski au Museum of Modern Art de New York.

Pointant du doigt les capacités et les limites des images de notre temps, la « Picture generation » a commencé un travail de sélection et de remise en question au sein de la culture visuelle américaine, qui produit de véritables icônes, ces monuments de l'imagier commun.

Le style documentaire, véhiculé par Walker Evans et réadapté par ses suiveurs, est devenu une vraie marque de fabrique. Nous l'avons vu, ces images sont indéniablement liées au concept d'archive, à la question de ce que nous laissons comme traces du présent et comment nous organisons les fragments du passé. La notion de temps transcendé chez Walker Evans s'est transformée en une critique de l'utopie moderniste et de ses moyens de communication. De ces pratiques naît une interrogation essentielle : notre époque fabrique-t-elle encore des traces, des ruines ?

Une jeune génération d'artistes, apparue sur la scène de l'art contemporain après le triomphe des pratiques postmodernistes, s'est de nouveau penchée sur ces questions essentiellement liées au passage du temps.

3.2.3. Rémanences de l'œuvre de Walker Evans

Après la fin des grands récits, la mort de l'Histoire, de l'auteur et de l'art ; après les artistes dont les travaux se fondaient sur la fin de tout à la fin du vingtième siècle, une jeune génération est née avec l'idée d'un nouveau siècle dans les années 2000. Là où le temps était l'élément transcendé dans l'œuvre de Walker Evans, mis à mal par les artistes de la génération minimale et conceptuelle, puis par les tenants du postmodernisme, comment cette jeune génération inclut-elle dans ses œuvres une réflexion sur le temps et se réapproprie les méthodes et les thèmes des artistes qui l'ont précédée ?

Cyprien Gaillard est un artiste français né en 1980. Il a obtenu le prix Marcel Duchamp en 2010. Son travail se base sur le rapport de force fécond entre l'Homme et la Nature. Proche de la pensée de Robert Smithson sur l'entropie dont nous avons pu discuter plus avant, Cyprien Gaillard explore le monde à la recherche de bâtiments modernistes voués à la démolition. Par son travail, il leur confère le statut de ruines contemporaines et donne forme à une œuvre qui, anticipant la disparition inéluctable de ces constructions, permet de préserver les traces de leur présence, à l'instar de la volonté des Becher de sauvegarder la trace du patrimoine industriel de la Ruhr depuis les années soixante. Cependant, l'œuvre de Cyprien Gaillard prend de multiples formes, de la photographie à l'installation, la vidéo, et même le land art. Son intérêt ne se limite pas non plus aux formes, mais est augmenté d'un certain cynisme critique du rationalisme et du fonctionnalisme en architecture – de l'utopie moderne, en somme. Cette critique, nous l'avons vu, a en quelque sorte été amorcée dès les premières heures de l'architecture sérielle, notamment dans les photographies présentées par Walker Evans dans son article « Homes of Americans » paru en 1946 dans *Fortune*. Dans les années cinquante en France, Guy Debord et son entourage, les Situationnistes, commencèrent à s'emparer de la ville moderne, de l'architecture moderniste des grands ensembles pour la critiquer, notamment à travers la pratique de la dérive.

Cyprien Gaillard pense la ville moderne en fonction de ses temporalités : « L'anachronisme est mon outil pour combattre la nostalgie »[196]. En 2011, sa série *Indian Palm Study* a été exposée à l'occasion de l'exposition « Paris – Delhi – Bombay » au Centre Pompidou à Paris. *Indian Palm Study* (fig. 56) est constituée de deux séries photographiques comportant chacune neuf Polaroid. Chaque série est consacrée à la représentation d'une partie du palmier : la première au feuillage et la deuxième au tronc. Une succession de maries-louises biseautées, elles-mêmes encadrées par un bois exotique, cerne et met en valeur le format en losange de l'image. Sur certains Polaroid, les palmiers sont associés à des détails architecturaux, toujours pris latéralement et placés à l'arrière-plan, à l'état d'abandon ; des témoins du passé colonialiste de l'Inde. Par une sorte de contamination mutuelle des éléments de l'image, les constructions sont envahies par la profusion de la végétation, tandis que certains palmiers portent encore les traces de peinture destinées aux édifices et, d'autres, des marques d'inscriptions gravées. L'artiste

[196] « Entretien avec Cyprien Gaillard ». *Code Couleur*, n° 11, 2011.

restreint intentionnellement le cadre de la représentation en choisissant de ne recueillir qu'une vision partielle, comme une sorte d'échantillon de la réalité, qui rend compte de son caractère foisonnant et chaotique.

Par l'utilisation du Polaroid, Cyprien Gaillard opère un choix à la fois formel et conceptuel. Formel, d'une part, puisque l'image Polaroid - au développement automatique et immédiat, sans possibilité de remaniement - lui permet d'assurer une reproduction fidèle du sujet, ou, du moins, de respecter une approche analytique qui, à la manière d'une étude, vise à la réalisation d'une image comme témoignage d'un site. Conceptuel, d'autre part, car condamnée à s'estomper jusqu'à disparaître complètement, l'image porte en elle-même la potentialité d'un transfert du registre analytique vers le registre abstrait, se réduisant en définitive à une surface vierge dont le sujet ne sera plus qu'une fantomatique présence.

L'emploi de ce médium, qui est capable à la fois d'enregistrement instantané et d'effacement graduel, est emblématique d'une pratique structurée par la coexistence de deux principes irréductibles : à travers l'appropriation et l'affranchissement du sujet, la rigueur méthodologique et l'abandon à l'aléatoire, l'artiste ainsi poursuivre une recherche d'équilibre entre ordre et désordre, création et anéantissement. Dans *Indian Palm Study* – consacrée à la nature au premier plan, reléguant l'apparition occasionnelle de l'architecture au second plan – la question de la préservation, fondamentale chez Cyprien Gaillard, trouve une nouvelle expression, moins portée vers la dénonciation de son échec que vers un constat plus ouvert de l'immense fragilité de tout ce qui prétendrait à l'inaltérabilité[197].

Sur un sujet semblable, Adrien Missika, jeune artiste français né en 1980 et lauréat du prix Fondation d'entreprise Ricard en 2011, a créé la série de photographies *A Dying Generation* (2011). Dans cette série, il revisite les palmiers photographiés par Ed Ruscha dans son livre d'artiste *A Few Palm Trees* paru en 1971 (fig. 58), les premiers à avoir été plantés dans les années trente, période de gloire d'Hollywood. Missika les photographie à nouveau, dans le même style répétitif et inexpressif, procédant aux frontières du système de re-photographie si cher aux appropriationnistes. Mais pendant les quarante ans qui ont séparé les deux œuvres, les palmiers sont devenus immenses, et apparaissent bientôt desséchés sous le brûlant soleil de Californie, destinés à mourir dans les années à venir.

[197] DUPLAIX, Sophie et alii. *Paris – Delhi – Bombay…*. Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 192.

La série *A Dying Generation* introduit une réflexion sur la façon dont les représentations photographiques survivent aux choses qu'elles représentent – cette même question au centre de la pratique de Bernd et Hilla Becher – et interroge le statut des images qui composent, au fil du temps, notre culture visuelle. Cette culture visuelle des palmiers comme symbole d'un lieu paradisiaque artificiel remonte non seulement à Ed Ruscha, mais on en trouve déjà des traces dans l'œuvre de Walker Evans, photographiés principalement à Tahiti et en Floride.

La photographie de Walker Evans intitulée « Three Palms on the Beach », datée de 1941 et conservée au John Paul Getty Museum de Los Angeles (fig. 59), montre trois palmiers les uns à côté des autres sur une plage de Floride ; l'un est haut, fin et possède tout son feuillage, un autre est plus bas et ses jeunes pousses sortent à peine du tronc, enfin le dernier est complètement étêté et ses branches sont atrophiées. Quelle meilleure image du concept d'entropie, développé en art par Robert Smithson dans les années soixante ? Ces trois palmiers ont certainement attiré l'œil de Walker Evans pour leur complémentarité, ils évoquent à la fois la ruine, le désordre, et un certain équilibre.

Adrien Missika travaille également sur la question du devenir ruine de l'architecture moderniste. Dans son œuvre réalisée entre 2004 et 2010, intitulée *Einfühlung* (fig. 60) – un terme allemand dont l'artiste a dit qu'il le comprenait comme un sentiment d'unité avec le monde – Missika a mené un « grand tour » des quartiers périphériques de plusieurs villes européennes majeures, pendant lequel il a pris des images basse définition de blocs modernistes de logements sociaux, en utilisant un téléphone Nokia de la première génération. Les impressions à jet d'encre qui en résultent possèdent un flou artistique, une qualité curieusement empathique, comme si le dispositif qui les avait capturés voyait dans ces immeubles croulants, idéologiquement démodés, un reflet de sa propre obsolescence. Cette démarche et les images qui en sont nées font écho à nouveau à un livre d'Ed Ruscha, *Some Los Angeles Apartments*, publié en 1965 (fig. 61). Dans ce livre, Ed Ruscha s'était penché sur l'habitat moderne californien, célébrant de manière ironique l'architecture vernaculaire vue de manière frontale.

Né à peine plus tôt qu'Adrien Missika et Cyprien Gaillard, Mathieu Mercier, artiste français né en 1970, s'est fait connaître dans les années quatre-vingt-dix par des réalisations inspirées par le vernaculaire, par la banalité du style de maisons ou de pavillons destinés au plus grand nombre et aussi par des activités de loisirs. Pour le prix

Marcel Duchamp, qu'il a obtenu en 2003, Mathieu Mercier a conçu un dispositif nommé *Le Pavillon*, exposé au Centre Pompidou entre décembre 2003 et février 2004 (fig. 62). Cette installation est constituée de trois éléments : une petite maison à l'échelle proche du réel, dont le style rappelle les maquettes de promoteurs immobiliers, faisant contraste avec l'architecture du Centre Pompidou ; cinq barres d'acier de vingt centimètres de diamètre, peintes de couleur métallisée, qui vont du sol au plafond ; trois dalles de granit noir ajustées les unes aux autres, sur le sol et sur les deux murs d'un angle de l'espace d'exposition. Les barres et les dalles donnent la verticale et l'horizontale et marquent l'espace dans lequel le pavillon s'inscrit. *Le Pavillon* est un objet référencé, le rejeton vernaculaire d'une architecture moderniste normée, qui rappelle les alignements de maisons individuelles photographiées par Walker Evans pour « Homes of Americans », mais aussi et surtout « Homes for America » de Dan Graham et la série *Tract Houses* (1969-1971) de Lewis Baltz.

Dan Graham a récemment enrichi son corpus d'œuvres en relation avec le logement moderne individuel par la production d'une série d'objets à la limite entre la sculpture minimale et l'architecture, les *Pavilions* (fig. 63). Ces parois de verre et de miroir prennent place dans l'espace d'exposition pour définir des courbes comme une invitation à la déambulation. Dan Graham pense ses pseudo-architectures comme des hétérotopies, terme introduit par Michel Foucault en 1967, dans la conférence intitulée « Des espaces autres » au Cercle d'études architecturales. Le texte de la conférence, écrit en Tunisie en 1967, ne fut publié qu'en octobre 1984 dans le numéro 5 de la revue *Architecture, Mouvement, Continuité*. Les hétérotopies, selon Michel Foucault, sont des espaces réels « hors de tous lieux », des lieux « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent », appelés « par opposition aux utopies, les hétérotopies »[198]. Le développement du texte consiste à établir six principes permettant de circonscrire ce qu'il nomme l'hétérotopologie, c'est-à-dire la science ou la description des hétérotopies. Le texte ne donne que quelques exemples d'hétérotopies et cherche plus à définir des principes généraux pour identifier les hétérotopies qu'à donner une liste exhaustive de ces dernières. Voici certains exemples cités par Foucault : le cinéma, les musées, les bibliothèques, autant d'espaces de représentation du monde. Dan Graham, lui, envisage ses *Pavilions* comme des hétérotopies en tant qu'interruptions du continuum spatial

[198] FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres, Hétérotopies » in *Architecture, Mouvement, Continuité*, numéro 5, octobre 1984, pp. 46-49.

ordinaire de tous les jours. Jean-François Chevrier considère que le dispositif des *Pavilions* de Dan Graham est « conçu comme un monument critique de l'utopie moderne »[199]. L'artiste précise que lorsque des verres-miroirs à deux faces sont employés dans les immeubles de bureaux, il s'agit toujours de placer la surface miroir pour les personnes de l'extérieur, et la surface transparente pour les personnes de l'intérieur. Il identifie cette pratique comme un dispositif de surveillance, qu'il oppose aux tours de verre "showroom" de Mies van der Rohe, dont les passants ne peuvent voir que le rez-de-chaussée, qui n'est pas associé à la production, tandis qu'au sommet, le pouvoir exécutif peut regarder en bas et surveiller la ville[200]. Dan Graham tente de renverser cette dialectique intérieur / extérieur de l'architecture citadine avec ses *pavilions*, qui mettent en contact sur la même surface de verre-miroir le reflet du spectateur situé d'un côté et la vision du spectateur situé de l'autre.

Mathieu Mercier a réalisé, en 1998, une œuvre intitulée *Casque* (fig. 64) qui porte cette même interrogation sur la dialectique intérieur/extérieur ainsi qu'une réflexion sur les dispositifs de surveillance et le rôle du miroir. Il s'agit d'un casque de moto recouvert de plastique chromé qui, au départ, est un véritable ready-made. La surface du casque accroché au mur renvoie au spectateur l'image de l'espace d'exposition sous forme convexe, évoquant les images de certaines caméras de surveillance. Destiné à protéger la tête, le casque en lui-même est un objet de réflexion qui déforme, et renvoie le spectateur, par sa proximité avec les dispositifs de surveillance, à sa propre paranoïa.

En écho à ces interrogations sur la société contemporaine et ses dispositifs de surveillance, il nous semble intéressant de nous pencher ici sur le travail de Taysir Batniji, artiste palestinien né en 1966 et résidant en France depuis 2004.

La série *Watchtowers* réalisée en 2008 (fig. 65), composée de vingt-six photographies en noir et blanc, représente des miradors militaires israéliens en Cisjordanie. Taysir Batniji a initié ce travail après avoir vu la rétrospective de Bernd et Hilla Becher au centre Pompidou en 2004. Remarquant la ressemblance formelle entre les châteaux d'eau des Becher et les miradors israéliens, il décida de photographier ces derniers en s'imposant

[199] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 121.

[200] "When two way mirror glass is used in office buidings it's always a mirror for the people on the outside, and transparent for the people on the inside. That's the surveillance aspect, whereas in the glasstower 'show rooms' designed by Mies (van der Rohe), people saw only the parts on the ground floor, which didn't show production, because the idea was not to show production. At the very top, from the executive suites and boardroom you could look down and survey the city. I'm trying to reverse that." [traduction Toscane Angelier]. PELZER, Birgit et alii. *Dan Graham*. Londres, Phaidon, 2001.

les mêmes critères : lumière tamisée, absence de figures humaines, symétrie, frontalité. Face à l'impossibilité pour lui de se rendre en Cisjordanie, l'artiste a fait réaliser les photographies par un jeune photographe sur place, pendant plusieurs mois. Contrairement aux Becher qui passaient parfois une journée sur leur lieu d'enquête avec du matériel sophistiqué, lui photographiait depuis un bus, ou derrière un arbre, avec une certaine distance. Bien que la série des *Watchtowers* soit une reprise plastique des travaux des Becher, le contexte est moins anodin. En s'approchant des tirages, on s'aperçoit vite du gouffre qui sépare ces photos de celles du couple allemand : certaines sont floues, d'autres sont pixélisées, d'autres ont un cadrage assez aléatoire. Un important travail de postproduction a été nécessaire pour rendre possible le rapprochement, dans l'œil du spectateur, avec les séries des Becher. Une autre image apparaît ensuite : la forme des miradors israéliens évoque les tours de guet allemandes pendant la Seconde Guerre Mondiale et celles de la Guerre Froide, de la même manière que dans la série *Hochsitz* de l'artiste allemand Sigmar Polke (fig. 66).

Une autre série photographique de Taysir Batniji, présentée sous la forme d'une installation intitulée *GH0809* réalisée en 2010 (fig. 67), est intéressante pour notre propos. Faisant à nouveau appel à un photographe délégué, Taysir Batniji a décidé de photographier les maisons palestiniennes détruites pendant l'attaque israélienne fin 2008 et non reconstruites, faute de matériaux de construction. Trente-trois maisons ont été retenues par Taysir Batniji, qui présenta les clichés accompagnés de courts textes présentant des informations recueillies auprès des gens qui habitaient ces maisons ou des voisins proches, à la manière d'un texte commercial. Seules différences avec l'enseigne d'une agence immobilière : le nombre d'habitant est indiqué, même s'ils n'y sont plus, et il n'y a pas de prix. Avec cette installation, Taysir Batniji adopte une méthodologie documentaire, une présentation aux accents conceptuels et une production déléguée, pour évoquer pourtant une question éminemment politique, qui touche à sa propre condition personnelle, trouvant ainsi un équilibre entre objectivité de forme et subjectivité de fond.

Mathieu Mercier travaille aujourd'hui majoritairement avec des objets, qu'il créé à moitié ou complètement, dans une logique qui a pu être qualifiée de néo-pop, mêlant des références à Marcel Duchamp, de Chirico ou encore Mondrian, teintés d'une certaine esthétique du métissage. En 2012, la galerie berlinoise Mehdi Chouakri a fait don au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris d'un exemplaire de la série *100 cars on Karl Marx Allee*, une impression photographique en couleur datée de 2004, aujourd'hui visible

dans le parcours des collections permanentes du musée. A propos de cette série - dont un exemplaire était montré à l'ARC en 2008 - Jean de Loisy, directeur actuel du Palais de Tokyo, a pu dire qu'elle évoque la « ruine d'une utopie philosophique »[201]. En effet, cette série de photographies (voir fig. 68) consiste en des gros plans fait sur la carrosserie des voitures garées le long de Karl Marx Allee à Berlin, dans lesquelles apparaissent le reflet du ciel, des nuages ou du soleil. Mathieu Mercier a titré cette série, réalisée entre 2004 et 2007, *100 cars on Karl Marx Allee*, évoquant de manière suggestive la construction syntaxique de *Twentysix Gasoline Stations* (1963), *Every Building on the Sunset Strip* (1966), ou encore *Thirtyfour Parking Lots* (1965), les titres des premiers livres d'Ed Ruscha. Si la référence est voulue, que veut transmettre Mathieu Mercier dans cette série ? L'artiste a choisi de diriger son appareil vers les automobiles, et non vers le ciel directement ; la photographie d'automobiles serait-elle devenue plus intéressante que celle de paysage ? C'est la question que semble poser Mathieu Mercier au spectateur, en prenant comme miroir de la Nature l'automobile individuelle, aux antipodes de la pensée de Marx, qui a donné son nom à la rue dans laquelle l'artiste opère. Le titre de la série, *100 cars on Karl Marx Allee*, engage à croire à une survivance de l'art conceptuel tel qu'Ed Ruscha a pu le développer. Cependant, on distingue dans l'œuvre de Mathieu Mercier une mélancolie certaine à regarder les nuages à travers leur reflet dans la carrosserie d'une voiture, comme si le désenchantement du monde était l'inévitable finalité de la société capitaliste et individualiste.

Cet accent romantique injecté dans un procédé conceptuel est caractéristique de ce que l'exposition « Romantischer Konzeptualismus » conçue par Jörg Heiser et présentée à la Kunsthalle de Nuremberg et à la fondation BAWAG de Vienne en 2007 a voulu explorer, arguant que « l'Art conceptuel, de ses débuts jusqu'à maintenant, est aussi parfaitement capable de traiter de sujets romantiques »[202]. L'attachement au réel, l'intérêt pour les rapprochements formels, l'attirance pour le fragmentaire – qu'il s'agisse d'architecture ou de langage –, le périphérique, le fonctionnel, le vernaculaire, tout cela sans engagement politique ni volonté de critique évidente, qui est palpable dans l'œuvre des jeunes artistes que nous avons vu dans cette dernière partie, est certainement l'héritage le plus évident de

[201] Mathieu Mercier en conférence avec Catherine Francblin et Jean de Loisy. Fondation d'entreprise Ricard, 9 janvier 2008. Disponible : http://www.fondation-entreprise-ricard.com/Conferences/view/191-mathieu-mercier-jean-de-loisy-le-mythe-versus-l-utopie [consulté le 12/08/2014].

[202] "Conceptual art, from its beginnings to the present day, is also perfectly well able to deal with Romantic subject matter" [traduction Toscane Angelier]. Exposition. Nürnberg, Kunsthalle. Wien, BAWAG Foundation. *Romantischer Konzeptualismus*. Bielefeld/Leipzig, Kerber Verlag, 2007.

Walker Evans, passé à travers le filtres de l'art conceptuel et des pratiques postmodernistes. Dans ce que le photographe du milieu du vingtième siècle appelait documentaire lyrique, notre époque voit aujourd'hui pointer une certaine mélancolie face à la disparition des mythes et des utopies.

Conclusion

Depuis l'enquête sur les maisons victoriennes des environs de Boston en 1930 jusqu'à l'article dans *Fortune* sur les outils communs en 1955, en passant par les portraits d'anonymes dans le métro pris entre 1938 et 1941, Walker Evans, en tant que spectateur des changements profonds qui atteignent l'Amérique d'après la Crise de 1929, parvient à dépasser le lieu commun d'une modernité comme temps du changement et de l'instabilité permanente.

Walker Evans s'intéresse tout à la fois aux nouvelles stations-service, aux vitrines des magasins dans la ville et à ce que Jean-François Chevrier a nommé les *dirty cracks*, l' « autre moitié » de l'Amérique, « celle qui survit à sa légende et attend quelque probable rédemption »[203] : celle du quotidien, des périphéries, du banal. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » disait Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*. Walker Evans, pour qui Baudelaire est avec Flaubert son influence principale, a certainement retenu cette dualité de la modernité et tenté, à l'instar de Constantin Guys sous la plume de Baudelaire, de dégager l'Amérique empreinte à des changements profonds de « ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire »[204]. Conscient des spécificités du medium photographique, Walker Evans n'a pas cherché à fixer des instants mais à extraire du continuum temporel des images de *ce qui aura été*, ces croisements d'espace-temps dont Jean-Christophe Bailly dit que chacun « peut et doit être appréhendé en termes de recel : en acte, ce croisement ou cet instant ne se présente que sous la forme d'une rencontre qui a une valeur d'impact, mais en puissance cette valeur d'impact se diffracte et ricoche, produisant des séquences de sens illimitées. »[205].

[203] CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 47.
[204] BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863.
[205] BAILLY, Jean-Christophe. « Document, indice, énigme, mémoire », *in* CRIQUI, Jean-Pierre. *L'image-document, entre réalité et fiction*. Paris : Le BAL, Marseille : Images en manœuvres, 2010, p. 7-8

S'opposant aux conceptions pictorialistes dont le chef de file était encore, dans les années trente, Alfred Stieglitz, Walker Evans choisit ses références et ses sujets en-dehors des sphères de la peinture. Comme le remarque Eric de Chassey, « Evans était loin de s'intéresser uniquement à la littérature et à la photographie, même s'il en tirera plus tard ses seules références explicites. »[206]. Il est ici implicitement question du tissu complexe d'influences, de références et de centres d'intérêt en jeu dans toute l'œuvre d'Evans et dont nous avons essayé de comprendre les tenants et les aboutissants dans cette étude, autour de trois pôles : l'architecture, la littérature et le cinéma.

Qu'elles soient considérées comme des œuvres ou comme des documents, la multiplicité d'interprétations auxquelles les photographies de Walker Evans ont donné lieu, de la part de publics aussi hétérogènes et éloignés dans le temps que les critiques d'art, les historiens d'art et de photographie ou les jeunes artistes, est symptomatique de la notion de *permanence transculturelle* définie par Jean-François Chevrier comme suit : « Ainsi apparenté à l'œuvre, le document artistique se sépare de l'intention qui a présidé à sa production autant que de la fonction documentaire que lui ont assignée ses usagers. On retrouve ici le principe d'impersonnalité si souvent revendiqué par les poètes et les artistes modernes, qui a conduit Walker Evans à mettre en avant l'idée anti-expressive et surtout anti-fonctionnelle de *style documentaire* (distinct de la fonction documentaire). »[207]. Les enjeux du style documentaire chez Walker Evans se comprennent *a posteriori* puisque lui-même n'a envisagé et défini cette appellation qu'en 1971, alors qu'il était professeur à l'université de Yale, avec un recul de quarante ans sur les débuts de sa pratique photographique. Etudier l'impact de Walker Evans sur les travaux des artistes des générations suivantes nous a permis d'opérer une relecture de sa propre œuvre, à la lumière des pratiques contemporaines.

Il nous semble en effet intéressant d'appréhender une œuvre non pas seulement en fonction de ce que les critiques du même temps, ou les artistes eux-mêmes, ont pu écrire à propos de leurs travaux, mais de prendre également en compte la réception de ces travaux au cours du temps, notamment par d'autres artistes. Nous avons pu mesurer tout au long de ce mémoire la singularité de l'œuvre de Walker Evans en effectuant un va-et-vient

[206] DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005, p. 78.

[207] CHEVRIER, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, n°79, 2006, pp. 63-89.

entre ce que les générations suivantes en ont directement retenu et ce que leurs propres démarches ont apporté comme nouveaux outils pour réévaluer l'œuvre de Walker Evans.

Walker Evans envisage la représentation photographique de l'architecture vernaculaire comme une archéologie du temps présent. Son intérêt pour les formes mineures a contribué à élargir la tradition visuelle existante aux motifs de l'américanité et aux signes d'une nouvelle culture moderne, avec la précision et la force évocatrice du document. Ainsi, ses photographies créent des monuments ordinaires, à l'instar des Becher qui redécouvrent l'architecture industrielle en Europe. Evans rend compte de ses enquêtes en lien avec l'architecture sur différents supports, qui deviennent un moyen de narration et un vecteur de sens – une posture que Dan Graham adopte lorsqu'il créé ses œuvres pour magazine.

Walker Evans, Dan Graham, les Becher ou encore Ed Ruscha envisagent la photographie comme un moyen d'enregistrement du réel, une pratique de l'indifférence qui prend tout à tour le nom de *deadpan,* dé-différentiation, équanimité… signifiant toujours un procédé entropique : l'annulation de toute énergie pour parvenir à un enregistrement pur. Le sens de la photographie réside alors à la fois dans la méthode et dans le référent : elle est en même temps de l'art pour l'art et assimilable à une culture populaire, comme chez Walker Evans ou Ed Ruscha. C'est ce que Dan Graham nomme *dual reading* (double lecture), qu'on retrouve dans la dialectique *high and low* inspirée de l'opposition faite par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*.

Pour Walker Evans et pour la tradition qui l'a suivi, Flaubert a inspiré un attachement au réel, une esthétique de la description, la recherche d'un non-style proche d'un « degré zéro » qui permette la disparition de l'auteur, à la fois dans le sujet et dans la manière. En a découlé la négation de toute prétention à l'art chez Evans, dont la finalité touche à la mort de l'auteur chez la génération conceptuelle. Avec l'Art conceptuel, le langage s'impose et se déconstruit, tendance qui était en germe dans l'intérêt de Walker Evans pour les lettres et les signes. Loin d'être des ready-made photographiques, les séries de Walker Evans possèdent pourtant une neutralité et une capacité subversive, dont l'impact a été décisif pour les artistes à partir des années soixante.

A partir de l'œuvre de Walker Evans, on peut distinguer deux branches d'influence, si l'on réfléchit en termes de linéarité : d'une part, une branche caractérisée par une nouvelle approche de la photographie documentaire qu'on pourrait stigmatiser avec l'exposition

« New Topographics » ; d'autre part, une branche plus proche des arts plastiques et du courant conceptuel. Dans chacun des deux cas, le rôle de passeur semble avoir été endossé par Ed Ruscha avec ses livres d'images des années soixante et soixante-dix. N'oublions pas le rôle du cinéma comme moyen de transmission des réflexions et de l'iconographie de Walker Evans, dont l'œuvre a tout à la fois inspiré des réalisateurs et s'est inspirée elle-même des méthodes du cinéma, du côté du documentaire comme du côté de la fiction. Le cinéma néoréaliste, la Nouvelle Vague, et le road-movie de manière générale auront une influence décisive sur des artistes comme, évidemment, Ruscha, mais aussi Dan Graham, Lewis Baltz, Cindy Sherman, jusqu'à de jeunes artistes tels qu'Adrien Missika.

Dans le même temps, la consécration d'Evans en tant que père de la photographie moderniste a nourri les réflexions postmodernistes chez Sherrie Levine, pour qui l'appropriation est à la fois une forme de de blasphème et un hommage. La culture du simulacre, de la représentation comme imitation, annule toute croyance en la transcendance de l'art et assimile la photographie aux sciences, comme dans l'œuvre de Bernd et Hilla Becher. Mais de la mort de l'originalité et de la fin des utopies naissent des pratiques fécondes, comme nous l'avons vu dans les reprises de Lisa Oppenheim, Etienne Chambaud et William E. Jones.

Aujourd'hui, l'idée d'un dépassement de la fin de l'Art prend corps dans l'œuvre des jeunes artistes à travers la rémanence de références et de concepts qui ont traversé l'art contemporain : l'idée d'une archéologie du temps présent, le devenir ruine de l'architecture moderne ou encore les phénomènes apparentés à l'entropie. Une communauté de formes et de sujets s'est également révélée : tours de surveillance, palmiers, pavillons, etc. Conscients des révolutions qui ont eu lieu dans l'art au cours du dernier siècle, marquées par l'éjection quasi-totale du concept de Nature, les jeunes artistes comme Mathieu Mercier semblent tenter une timide réintroduction du monde sensible dans l'Art, sur le mode cynique : qu'est-ce qu'un nuage vu à travers le miroir de la carrosserie d'une voiture, sinon le symptôme d'une incapacité à voir le monde sans aucun filtre culturel ?

Bibliographie

Catalogues d'exposition

ARDITI, Fiamma. Galleria d'Arte Il Gabbiano, Roma. *Edward Ruscha : mostrale personale = solo exhibition '90s 16 febbraio 2001*. Rome, Galleria d'arte Il Gabbiano, 2001.

BUCHLOH, Benjamin H.D.. CHEVRIER, Jean-François. SEKULA, Allan. *Walker Evans & Dan Graham*. Rotterdam : Witte de With ; Münster : Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte ; Marseille : Musées de Marseille ; New York : Whitney Museum of American Art, 1992.

DEPARDON, Raymond. *Raymond Depardon. Un moment si doux*. Paris, RMN - Grand Palais, 2013.

DUPLAIX, Sophie et alii. *Paris – Delhi – Bombay…*. Paris, éditions du Centre Pompidou, 2011.

Exposition. Essen, Museum Folkwang, 1992. *Die Wahrheit des Sichtbaren, Edward Hopper und die Fotografie*. Museum Folkwang, Essen, 1992.

Exposition. Messine, Museo regionale di Messina, 2009-2010. *Twentysix gasoline stations e altri libri d'artista, una collezione*. Catania : Carte d'Arte Magazine - Spazio Libro d'artista, 2009.

Exposition. New-York, Whitney Museum of American Art / Paris, Jeu de Paume, 2006. *Ed Ruscha photographe*. Göttingen: Steidl, 2006.

Exposition. Nürnberg, Kunsthalle, 2007 - Wien, BAWAG Foundation. *Romantischer Konzeptualismus*. Bielefeld/Leipzig: Kerber Verlag, 2007.

Exposition. Paris, Jeu de paume - Toronto, Art gallery of Ontario, 2012. *Berenice Abbott*. Commissariat Gaëlle Morel. Paris: Hazan, 2012.

Exposition. Paris, Centre Pompidou, 1990. *Edward Ruscha*. Paris : éditions du centre Pompidou, 1989.

Exposition. Paris, Le Bal, 2014. *Lews Baltz. Common Objects*. Paris: Steidl, 2013.

Exposition. Rochester, International Museum of Photography, 1975. *New topographics - Photographs of a man-altered landscape : R. Adams, L. Baltz, B. an H. Becher, J. Deal, F. Gohlke, N. Nixon, J. Schott, S. Shore, H. Wessel*. Carlisle, (Massachussetts): Pentacle Press, Box 82, 1975.

Exposition. Rome, MAXXI, 2013. *Energy - architettura e reti del petrolio e del post-petrolio*. Commissariat Pippo Ciorra. Milan: Electa, 2013.

GALASSI, Peter. *Walker Evans & company*. New-York: MoMA, 2000.

GRASSI, Decio. *Benzina*. Milan: Electa, 1994.

GREENOUGH, Sarah. *Looking in Robert Frank's The Americans*. Washington, National Gallery of Art, 18 janvier - 26 avril 2009. Göttingen: Steidl, 2009.

QUINTAVALLE, Arturo Carlo. *Muri di carta, fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*. Catalogue d'exposition, Biennale de Venise, Pavillon italien. Venise : Electa, 1993.

SZARKOWSKI, John. *Walker Evans*. New York: MoMA, 1971.

VERCHEVAL, Georges. *Des images pour convaincre, photographies célèbres et inédites de la Farm Security Administration*. Musée de la photographie à Charleroi, 2000.

WOLF, Sylvia. *Ed Ruscha and Photography*. Withney Museum of American art, New-York, juin-septembre 2004. Göttingen: Steidl, 2004.

Ouvrages

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Notes sur la Photographie*. Paris : Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BARTHES, Roland. « La mort de l'auteur », 1968 *in* BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue, essais critique IV*. Paris : Le Seuil, 1984, p. 63-69.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Le Seuil, 1953.

CAMPANY, David. *Gasoline*. Londres: MACK, 2013.

CAMPANY, David. *Walker Evans : the magazine work*. Göttingen: Steidl, 2014.

CHEVRIER, Jean-François. *Walker Evans dans le temps et dans l'histoire*. Paris: L'Arachnéen, 2010.

COSTELLO, Diarmuid. IVERSEN, Margaret. *Photography after conceptual art*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2010.

CRIQUI, Jean-Pierre. *L'image-document, entre réalité et fictio*n. Paris : Le BAL / Marseille : Images en manœuvres, 2010.

EVANS, Walker. *American Photographs*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

EVANS, Walker. "Photography", *in* KRONENBERGER, Louis. LEE, Marshall. *Quality, Its Image in the Arts*. New York: Atheneum, 1969.

HILL, John T. MORA, Gilles. *Walker Evans, La Soif du Regard*. Paris: Le Seuil, 1993.

HILL, John T. THOMPSON, J. *Walker Evans at Work*. New York: Harper & Row, 1982.

JAMESON et alii. *The 60s without Apology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

LUGON, Olivier. *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula, 2001.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Les éditions de Minuit, 1979.

PELZER, Birgit et alii. *Dan Graham*. Londres: Phaidon, 2001.

RATHBONE, Belinda. *Walker Evans, A biography*. Londres: Thames and Hudson, 1995.

RICHARDS, Mary. *Ed Ruscha*. Londres: Tate Publishing, 2008.

SCHWARTZ, Alexandra. *Leave Any Information at the Signal*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

SOMPAIRAC, Arnaud. *Stations-service*. Paris : éditions du Centre Pompidou, 1993.

VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1972.

VIEYRA, Daniel I. *Filler'up, an architectural history of america's gas stations*. New-York: Macmillan Publishing Co., 1979.

VINEGAR, Aron. *I am a monument*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

YOCHELSON, Bonnie. *Berenice Abbott, Changing New-York*. New York: The New Press, 2008.

Articles de périodiques

BARTHES, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications*, n° 11, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, pp.84-89.

BAUDELAIRE, Charles. « Le peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 et 29 novembre, 3 décembre 1863.

BUCHLOH, Benjamin H.D., "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October*, vol. 55, hiver 1990.

CAMPANY, David. « Une intervention récalcitrante, Les pages de Walker Evans ». *Etudes photographiques*, n°27, 2011, pp.86-110.

CAMPANY, David. "Precedented Photography: Gordon Parks, Walker Evans, Yoshikazu Suzuki; or Jeff Wall, Dan Graham, Ed Rusch ", *Aperture* n° 206, printemps 2012.

CHEVRIER, Jean-François. « Documents de culture, documents d'expérience », *Communications*, n°79, 2006.

DE CHASSEY, Eric. « Les photographies d'architecture victorienne de Walker Evans et l'invention du style documentaire ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°92, été 2005.

EVANS, Walker. "The reappearance of photography", *Hound & Horn*, vol. 5, n°1, octobre-décembre 1931, pp.125-128.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres, Hétérotopies », *Architecture, Mouvement, Continuité*, numéro 5, octobre 1984, pp. 46-49.

KATZ, Leslie. "Interview with Walker Evans". *Art in America*, vol.59, n°2, mars-avril 1971, pp. 82-89.

SMITHSON, Robert. "Entropy and the new monuments". *Artforum*, juin 1966.

VINEGAR, Aron. "Ed Ruscha, Heidgger, and deadpan photography", *Art History*, vol. 32, n°5, décembre 2009.

WEAVER, Mike. "Clement Greenberg and Walker Evans. Transparency and Transcendence". *History of Photography*, vol. 15, n°2, été 1991, pp. 128-130.