

Le «style documentaire»

Notes de lecture d'après

Olivier Lugon : Le «style documentaire» d'August Sander à Walker Evans 1920-1945

Macula, 2001 – ISBN 2001 10 0279



Walker Evans, Nouvelle-Orléans, Louisiane, 1936

Table des illustrations.....	2
Les précurseurs	3
Le contexte photographique des origines.....	3
Le pictorialisme (fin du XIXème au milieu des années vingt).....	3
Straight Photography aux EU (fin des années dix).....	4
Nouvelle Vision en Allemagne (années vingt).....	4
La Nouvelle Objectivité (Neue Sachlichkeit) en Allemagne (fin des années 20).....	5
Le «style documentaire» (à partir de 1930).....	6
Les photographes du «style documentaire»	6
Evolution du «style documentaire».....	8
Aux Etats-Unis.....	8
En Allemagne.....	9
Apparence plastique du « style documentaire »	10
Impersonnalité.....	10
Importance du sujet dans le résultat final.....	10
Importance du rendu du médium.....	10
Prise de vue en série	11
Présupposés idéologiques.....	11
Pureté du médium.....	11
Clarté	11
Possibilité d'atteindre le sujet.....	11
Anonymat	13
Etre lisible	13
Le cas du paysage	15
Importance de la description par série.....	16
Environnement artistique de la photographie documentaire.....	18
Le mythe de l'art collectif : photographie de masse contre photographie d'élite.....	19
La photographie documentaire renvoie à un spectateur de l'avenir.....	21
Le regard rétrospectif.....	22
Evolution postérieure.....	23

Table des illustrations

Walker Evans, Nouvelle-Orléans, Louisiane, 1936.....	1
Eugène Atget, Boulevard de Strasbourg, Corsets, 1912	3
Edward Steichen - the Flatiron Building (1909).....	4
Charles Sheeler, Grange à Bucks County, 1917.....	4
Affiche de l'exposition Film und Foto, Stuttgart, 1929 (photo Willi Ruge).....	5
Albert Renger-Patzsch, Fers à repasser pour la fabrication de chaussures, 1926.....	5
Karl Blossfeldt, Dryopteris filix mas (fougère), s.d.	6
Robery Petschow, Coupe dans une forêt de pin, s.d. (avant 1930)	6
Gerd Arntz, Formes économiques mondiales, planche tirée de l'Atlas Société et Economie, 1930.....	7
Walker Evans, Portraits posés, New York, vers 1933.....	7
Peter Sekaer, Walker Evans avec son appareil à chambre, vers 1936.....	7
Ralph Steiner, Rangée de maisons, Albany (New York), 1929.....	7
Berenice Abbott, 5 ^{ème} avenue, n°4, 6, 8, New-York, 1936.....	8
Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936.....	8
W.Evans, portraits pris dans le métro : seize femmes, 1938-41 (mise en page de 1959).....	9
Auguste Sander, Manœuvre, 1928.....	11
Walker Evans, Famille de fermiers, Hale County (Alabama), 1936.....	12
Walker Evans – Vitrine de magasin, Bethlehem (Pennsylvanie), 1935.....	12
August Sander, Maître Pâtissier, vers 1928	13
August Sander, Femme de ménage, 1928.....	14
Albert Renher-Patzsch, Employé de bureau et photographe, images tirées de Hände (mains), 1929.....	14
August Sander, Gare de Godorf 1922-1928.....	15
Albert Renger-Patzsch – rails d'un téléphérique, 1926.....	16
Walker Evans, Eglise de Noirs, Caroline du Sud, 1936.....	16
August Sander, Fiancés Paysans, vers 1914 (provenant du studio commercial, intégré au travail postérieur).....	17
Walker Evans, Vitrine de photos à un penny, Birmingham (Alabama), 1936.....	18
Raoul Haussmann, quatre photos, 1931 (a bis z, mai 1932).....	18
Walker Evans, photos de famille dans la maison des Tengles, Hale County (Alabama), 1936.....	19
Walker Evans, Coin de cuisine dans la maison des Burroughs	20
Walker Evans, Maison de mineur, Virgine occidentale, 1935.....	21
Walker Evans, Casse automobile, environ d'Easton (Pennsylvanie), 1935	22
Walker Evans, Camion et enseigne, 1930.....	22
Walker Evans, cimetière, maisons et aciéries, Bethlehem (Pennsylvanie) , 1935	22
August Sander, la Matière Inerte, vers 1027	23

Les précurseurs

Henri Le Secq, Mathew Brady, Alexander Gardner, Charles Marville, Eugène Atget, Lewis Hine.



Eugène Atget, Boulevard de Strasbourg, Corsets, 1912

Atget est le précurseur le plus important. Reconnu en France par les surréalistes dans la mesure où on le considérait comme un naïf dont la photographie banale pouvait permettre tous les délires interprétatifs, il jouit à sa mort d'un meilleur statut aux EU où Bérénice Abbott importe et fait connaître le fond de son œuvre qu'elle a acheté.

En URSS, le document est aussi une négation absolue de l'art bourgeois et il servira à des fins de propagande. Finalement ni en France, ni en URSS il n'y aura de postérité documentaire directe. La maturation d'un « style documentaire » se fera principalement en Allemagne et aux EU.

Le contexte photographique des origines

Il n'y a pas de sensibilité particulière du style documentaire au fait social, pas de réponse particulière à la crise économique. On ne peut pas établir d'opposition entre des années 20 formalistes et des années trente où l'on se serait intéressé au réel¹. L'évolution du document vers le fait social sera beaucoup plus tardive (à partir de 1935 à la FSA² en particulier). Walker Evans, auprès de la FSA, s'intéresse infiniment plus à l'architecture. Il est donc justifié de positionner la situation du « style documentaire » par rapport au médium et non par rapport au paysage économique.

Le pictorialisme (fin du XIXème au milieu des années vingt)

La photographie doit gagner ses lettres de noblesse en imitant la peinture.

1888 : Naissance du pictorialisme qui sera la sensibilité photographique dominante jusque vers 1910. Le pictorialisme est le premier mouvement artistique international.

- 1/ Il s'oppose à la vision nette de la Société Française de Photographie
- 2/ la vision du photographe s'établit sur l'expression des sentiments.

Les pictorialistes recherchent leur inspiration dans tous les mouvements esthétiques : impressionnisme, préraphaélisme, symbolisme, japonisme et art nouveau. Les vues extérieures sont très fréquentes : paysages romantiques ou bucoliques, images de la ville s'éveillant à la modernité. Toutefois l'atmosphère confinée des intérieurs bourgeois domine : vie domestique, jeux des enfants, salon de musique, famille réunie dans le grand salon. Les procédés d'ennoblissement de la photographie sont préconisés. Les effets de matières sont là pour faire oublier le procédé au profit de l'œuvre finale. Aux papiers industriels sont préférés les papiers à dessin sensibilisés pour la photographie. Quelques noms : Hugo Henneberg, Heinrich Kühn, René le Bègue, Robert Demachy, Constant Puyo, Ernst Juhl, Alfred Stieglitz, Alvin Langdon Coburn, Frank Eugene, Gertrude Käsebier, Edward Steichen, Clarence Hudson White, Peter Henry Emerson. Vers 1902, la revue Camera Work, fondée par le mouvement de Stieglitz Photo-Secession avec Steichen comme conseiller artistique, est lancée aux

¹ Olivier Lugon : Le «style documentaire» d'August Sander à Walker Evans 1920-1945, Macula, 2001 – ISBN 2001 10 0279

² la FSA (Farm Security Administration) entreprend une vaste campagne photographique sous le gouvernement Roosevelt de 1935 à 1942 afin de sensibiliser le public au problème du monde rural. Y participent : Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn ou Arthur Rothstein.



Edward Steichen - the Flatiron Building (1909)

E.U. Elle propose un pictorialisme soucieux de valoriser la modernité américaine. De son sein naîtra une esthétique moderne : la Straight Photography.

Straight Photography aux EU (fin des années dix)

Le reproche de la gestuelle et de la pose suscite le grand mouvement contradictoire du pictorialisme : la straight photography ; celle-ci prône le rendu fidèle des matières et des objets (contre les effets pictorialistes). La composition reste issue de la peinture : jeux de lignes élégants, cadrages soignés, savantes constructions géométriques, maîtrise artisanale et raffinement technique. Le genre témoigne d'une réserve expressive et d'une modestie qui n'existe pas en Allemagne. Là où la nouvelle photographie allemande se veut un hymne à la technique, elle a le goût d'une contemplation calme et naturelle, de la reproduction de l'architecture vernaculaire, et, sans complexe, propose même des paysages (que les allemands s'interdisent comme genre honni du pictorialisme).

On y compte les noms de Strand, Steichen, Edward et son fils Brett Weston, Imogen Cunningham, Paul Outerbridge, Charles Sheeler, Ralph Steiner.



Charles Sheeler, Grange à Bucks County, 1917

La précision et l'objectivité de ces photographies font forte impression en Europe et on leur attribue les qualités de pragmatisme et d'efficacité des Etats-Unis. Pour les américains, la straight photography incarne les idéaux patriotiques d'honnêteté et de vérité, la circulation démocratique de l'information, et la simple objectivité identifiée à la nature pragmatique du peuple du nouveau monde.

Nouvelle Vision en Allemagne (années vingt)

Le mouvement, purement visuel, est conduit par Laszlo Moholy-Nagy, professeur au Bauhaus, en Allemagne. Il faut s'emparer du monde en le photographiant de manière inédite, organiser la lumière, voir d'une façon neuve, trouver des perspectives insolites, déformer le réel, resserrer les cadrages pour faire de la limite un élément essentiel de la composition. On évite la vue de face, on insiste sur les éléments plastiques, on joue sur les distorsions, on recherche les courbes qui font basculer l'espace. Il y a obsession de trouver de nouveaux cadrages, des angles basculés, des plongées, des contre-plongées, des gros plans, des photogrammes, des photomontages. On incorpore les images de la science : clichés aux rayons X, vues microscopiques, astronomiques ou aériennes. On associe même dessin et photo. L'appareil photo est plus un découvreur qu'un enregistreur. Le portrait recherche le rendu le plus exact, le plus objectif ou le plus plastique du visage. Le cadrage est l'élément essentiel de la mise en valeur de l'image, mais la netteté est exaltée. Le corps est réifié, souvent débarrassé de ses appendices troublant (jambe, bras, mains et même visage) et redessiné par les ombres et les lumières. L'objet et l'architecture moderne sont des sujets de prédilection pour les photographes.



Affiche de l'exposition Film und Foto, Stuttgart, 1929 (photo Willi Ruge)

Il n'y a pas de référence au temps : l'avenir est forcément meilleur. Le mouvement accepte le côté mécanique du médium et des tirages illimités. La plupart des tenants de la Nouvelle Vision sont des artistes complets et l'influence des arts plastiques sur leur travail est évidente (cubisme, futurisme, constructivisme, surréalisme). Les nouveaux photographes revendiquent une forme technicienne et moderne de la photographie. Nombre d'entre eux révolutionnent indifféremment toutes les disciplines avec enthousiasme, prônant l'hybridation et le mélange des genres (Outre Laszlo Moholy Nagy en Allemagne, on trouve Alexandre Rodtchenko et El Lissitzky en URSS, Man Ray, René Zuber et André Vigneau en France, Piet Zwart aux Pays-Bas, Willy Kessel en Belgique). Il culmine avec l'exposition Film und Foto (FIFO) en 1929

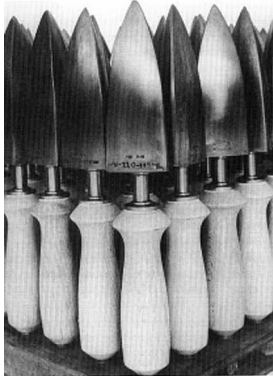
La Nouvelle Objectivité (Neue Sachlichkeit) en Allemagne (fin des années 20)

Sujet favori : la nature morte d'objet

Albert Renger-Patzsch dans le livre à succès *Die Welt ist schön* (le Monde est beau) magnifie le monde par l'emploi de gros plans et de l'extrême netteté. Il joue la simplicité, sans effet de cadrage spectaculaire, sans astuce de tirage et sans marque personnelle.

Il dénonce La Nouvelle Vision comme formaliste et critique un nouvel académisme, une forme moderne de pictorialisme, cubiste et abstrait.

Renger-Patzsch personifie le photographe rigoureux modestement appliqué à décrire le monde.



Albert Renger-Patzsch, Fers à repasser pour la fabrication de chaussures, 1926

Les photographies de la Nouvelle objectivité rappellent en fait des travaux comme ceux du photographe américain Paul Strand (photographies de machines). Assez rapidement, et le mouvement sera accentué par la découverte des travaux d'Atget, le public allemand s'aperçoit que les américains, comme le photographe français, portent une tradition du regard naturel et simple, une capacité à respecter le fait extérieur inconnu en Europe. A son tour la Nouvelle Objectivité est critiquée comme « manière, formalisme, cliché ». En 1931 elle est complètement démodée.

L'opposition à la Nouvelle Objectivité est esthétique-politique :

on lui reproche de ne pas tant montrer le monde que de le masquer derrière des fragments décoratifs, particulièrement avec le gros plan. Le monde se trouverait ainsi vidé de sa substance et de sa complexité sociale (critique de gauche), et cette photographie serait finalement une fuite peureuse devant la réalité.

Renger-Patsch lui-même tient compte de la critique et évolue vers le paysage.

Enfin, le doute sur la capacité des images à représenter le réel introduit l'idée que pour rendre compte de la complexité du réel il faut élargir le regard

- soit en recourant à la série : En 1928 les photographies pédagogiques de Blossfeldt font l'objet d'un livre et de commentaires laudateurs valorisant l'uniformité des cadrages, la frontalité de la prise de vue, la neutralité du fond, la soumission à la fonction documentaire et le travail en série.



Karl Blossfeldt, *Dryopteris filix mas* (fougère), s.d.

- Soit, directement par la prise de vue aérienne, avec le travail de Robert Petschow et son aspect documentaire.



Robert Petschow, *Coupe dans une forêt de pin*, s.d. (avant 1930)

En 1930 apparaît ainsi pour la première fois l'appel à un genre documentaire, qui s'opposerait autant à la Nouvelle Vision qu'à la Neue Sachlichkeit. La situation est mûre, à la fois en Allemagne et aux Etats-Unis.

Le « style documentaire » (à partir de 1930)

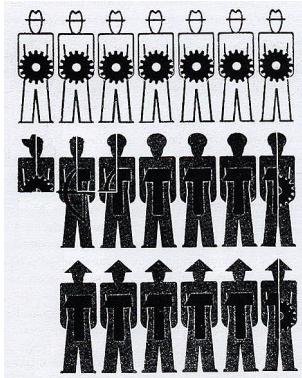
Les photographes du « style documentaire »

August Sander³, Berenice Abbott, Walker Evans⁴, Ralph Steiner, Margaret Bourke White, Ansel Adams et Willard Van Dyke

Dès 1930 Sander travaille en Allemagne à ses séries de portraits, sous l'influence du Groupe des Artistes Progressistes de Cologne (W.Seiwert, Gerd Arntz) ; ce groupe d'extrême-gauche appelle au dépassement de l'œuvre d'art bourgeoise, individuelle et subjective, pour un art anonyme, débarrassé de tout expressionnisme personnel et donc plus collectif.

³ August Sander : propriétaire d'un studio de portrait commercial, il réalise en parallèle le projet « les hommes du XXème siècle » y réutilisant parfois ses propres images commerciales. Son travail porte autant sur le portrait que sur l'architecture et le paysage.

⁴ Walker Evans : photographe nanti d'un extraordinaire réseau relationnel en particulier dans le nouveau Musée d'Art Moderne de New York il va être aux EU le chef de file du « style documentaire ». Pour l, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. Le « style documentaire » doit ainsi être dégagé de toute valeur sociale ou de preuve. « Style documentaire ».



Gerd Arntz, *Formes économiques mondiales*, planche tirée de l'Atlas Société et Economie, 1930

Or l'œuvre photographique répond parfaitement au projet, dans sa clarté et sa neutralité.

Au moment où la simple capacité d'enregistrement et d'archivage de la photographie l'emporte sur les utopies d'une transformation radicale du regard apparaît Sander et son projet des « Hommes du XXème siècle ».



Walker Evans, *Portraits posés*, New York, vers 1933

Walker Evans et Berenice Abbott, exilés volontaires en Europe, sont de retour aux EU, Berenice Abbott avec dans ses cartons l'œuvre d'Atget, Evans avec la volonté absolue de faire du document, derrière une passion pour Flaubert : « l'esthétique de Flaubert est absolument la mienne (...) : son réalisme et son naturalisme, et son objectivité de traitement ; la non-apparition de l'auteur, la non-subjectivité »

Tous deux passent vers 1930-31 à des vues plus simplifiées, plus modestes, mais s'achètent une chambre.



Peter Sekaer, *Walker Evans avec son appareil à chambre*, vers 1936

Chez Evans apparaît le goût pour les affiches, les enseignes, les carcasses de voitures sous l'influence de Ralph Steiner duquel il apprend les principes de la chambre.



Ralph Steiner, *Rangée de maisons*, Albany (New York), 1929

Il décroche bientôt une commande pour la représentation des maisons victoriennes des environs de Boston, alors menacées de disparition. Il y acquiert le goût de la série. La plupart des représentations de maisons sont encore

de trois-quart. 39 de ses vues seront présentées à la première exposition monographique de photographie du MoMA⁵ en 1933.

Abbott, qui montre partout l'œuvre d'Atget déclare vouloir devenir « l'Atget de New York ». Elle monte le projet de documenter toute la ville (« Changing New-York »). Son ambition est plus artistique que documentaire dans un contexte où nombreux sont les photographes intéressés par une photographie architecturale alors à la mode. Abbott, après avoir cherché en vain des subventions pendant des années décroche le gros lot : La WPA dont la fonction est, entre autre, d'occuper les chômeurs, lui octroie une demi-douzaine de personne pour documenter New-York, de 1935 à 39.



Berenice Abbott, 5^{ème} avenue, n°4, 6, 8, New-York, 1936

Pas en reste, en 1938 Evans annonce son projet à la Sander, « American Photographs », qui se propose de couvrir toute la vie moderne.

Parallèlement la FSA (Farm Security Administration) entreprend une vaste campagne photographique sous le gouvernement Roosevelt de 1935 à 1942. Y participent : Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn ou Arthur Rothstein. Son objectif originel est de témoigner de la détresse des classes sociales défavorisées des campagnes pour faire accepter une campagne d'aide en leur faveur. Walker Evans y bénéficie d'un statut privilégié et y impose rapidement et avec morgue son style photographique. Lui-même s'implique peu, a des exigences extravagantes et finit par être éliminé de l'équipe.



Dorothea Lange, Migrant Mother, 1936

Evolution du « style documentaire »

Aux Etats-Unis

Dérive vers le photo-journalisme

C'est principalement par la FSA que l'idée de « photographie documentaire » va s'imposer aux EU à partir de 1938.

Le style de la FSA se focalise de plus en plus sur la description de la pauvreté, de l'habitat et de la vie des défavorisés. Les photographies très « objectives » du début laissent place de plus en plus à l'émotion ressentie face au sujet. Les images s'intègrent de plus en plus au texte tandis que la prise de vue elle-même finit par faire l'objet de « shooting-scripts »⁶, l'orientant en fonction de la nécessité d'un montage final. Les éléments qui vont conduire au photo-journalisme sont en place à la FSA à la fin des années quarante.

La dérive sentimentaliste est l'objet des critiques d'Evans. Elle est pourtant valorisée par Steichen en poste au MoMA après la fin de la guerre (Exposition Family of Man au MoMA en 1955).

⁵ Metropolitan Museum of Art, à New-York

⁶ Scripts de prise de vue : consignes fournies aux photographes avant le départ en mission

A ce moment, la présence émue du photographe est perçue comme une attestation supplémentaire que la chose a bien été. La retenue et la froideur des clichés d'Evans passent au contraire pour une marque de volonté de puissance de la part du photographe et non comme une soumission au modèle. Finalement le photographe refuserait par là de se mettre au service de celui-ci.

La mise en série, qui était organisationnelle devient une façon de composer le récit. Le shooting script vient renforcer l'élaboration du scénario dès avant la prise de vue. La mise en scène n'hésite pas à influencer et le sujet à la prise de vue et le spectateur qui regardera le tirage final.

La seule obligation est que l'image doit continuer de paraître parfaitement spontanée et naturelle. On peut finalement rendre une image plus signifiante en la déformant ou en l'accentuant. On quitte ainsi le principe documentaire d'Evans pour entrer nettement dans la propagande et la manipulation. Cette évolution recueillera pourtant le soutien d'Abbott (Guide to better photography – 1941)

En Allemagne, tous les théoriciens du reportage de gauche dont Walter Benjamin défendent la légende comme seul garant de la bonne compréhension des images, et, partant, de leur impact révolutionnaire. Exactement comme à la FSA au même moment où l'on pense que la photographie doit être « documentée » pour devenir document.

On fait donc peu de cas de la théorie artistique moderne de la « pureté du médium ».

La photographie documentaire triomphe à la fin des années 40 mais au travers du photo-journalisme, en ayant renoncé à la plupart des éléments qui faisaient le « style documentaire » chez Evans.

Evans ne renonce pas pour autant au « style documentaire ». Il réalise en particulier entre 1938 et 41 une série de portrait de voyageurs du metro new-yorkais, appareil simplement posé sur les genoux. Il cherche que les visages des voyageurs, relâchés, ne laissent plus transparaître la moindre émotion, poussant l'idée d'impersonnalité de la prise, d'enregistrement anonyme et « pur ».



W.Evans, portraits pris dans le métro : seize femmes, 1938-41 (mise en page de 1959)

Renouveau du style documentaire (années soixante) autour de la figure d'Evans

John Szarkowski présente au MoMA une importante exposition appelée « New Documents » réunissant Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand. Tous connaissent personnellement Evans et aiment son travail.

Evans est consacré :

1962 American Photographs est réexposé et republié

1964 Evans enseigne à Yale

1971 Grande rétrospective Evans au Moma

En Allemagne

Sander continue de travailler sous le IIIème reich. La froideur des images du style documentaire, l'absence d'implication du photographe, permettent toutes les interprétations possibles. Il ralentit les portraits mais continue les paysages

La Neue Sachlichkeit et son incarnation du modernisme et de l'internationalisme deviennent la cible de l'idéologie nationale-socialiste.

Sander est peu à peu marginalisé.

Le retour de balancier après la guerre ramène au premier plan les formes les plus spectaculaires du modernisme avec les symboles les plus évidents de la création individuelle. Une illustration en est la Subjektive Fotografie qui renoue essentiellement avec la Nouvelle Vision.

Malgré quelques expositions ponctuelles, la consécration de Sander attendra qu'au cours des années soixante-dix une nouvelle génération de photographes « de style documentaire » incarnée en Allemagne par Bernd et Hilla Becher, apparaisse.

1980 : une exposition réunit l'œuvre de Sander et de ces deux artistes

Son parrainage sera par la suite constamment évoqué avec les élèves de ces derniers : Thomas Ruff, Thomas Struth ou Andreas Gursky.

Apparence plastique du « style documentaire »

Impersonnalité

- Impersonnalité : l'impersonnalité est un critère de qualité. Il s'agit de l'impersonnalité de la prise de vue mais aussi de l'impersonnalité du modèle qui, lui aussi, doit être un parfait anonyme
- Refus des marques traditionnelles de l'art : pas de transfiguration de la réalité, pas d'apport d'élément personnel, refus d'une trop grande maîtrise de la composition
- Neutralité délibérée, sécheresse de l'image, froideur
- Absence de toute marque expressive et de tout contenu narratif
- Esthétique de l'économie des moyens et de l'efficacité discrète
- Statisme, voire une forme de rigidité conventionnelle dans le portrait posé
- Uniformisation des prises

Importance du sujet dans le résultat final

- Retour au portrait, paysage et vue d'architecture
- Refus des expressions fortes chez le modèle
- Sujet populaire, vernaculaire ou autochtone jusqu'alors méprisé. Affiches, enseignes, graphisme commercial, dessins muraux, architecture provinciale (architecture de catalogue ou de charpentier), ornementation industrialisée, sculptures commémoratives.
- Cadrage simplifié, généralement frontal et centré sur le sujet
- Modestie de l'image, marquée par rien d'autre, semble-t-il, que le respect de l'objet ou de la personne.

Importance du rendu du médium

- Purisme de la netteté (travail à la chambre)
- Précepte de la pureté du médium (pas de légende)

Luminosité et netteté sont indissociables. Les photographes aspirent au soleil et à la minutie descriptive. Le «style documentaire» hérite de la fascination de la lumière que portait la Nouvelle Vision. Pour atteindre l'extrême netteté on photographie avec les plus grands appareils possibles (chambres), ce qui est absolument contraire à l'évolution dominante de la photographie (le Leica apparaît en 1925, le Contax en 1932). La chambre est dès cette époque un outil démodé, pourtant déjà transformé en dogme par la Neue Sachlichkeit. Pour Berenice Abbott et Walker Evans, ce sera véritablement un parti-pris stylistique. L'essentiel est de travailler comme au travers d'un microscope. Mais attention, la netteté de la chambre n'est pas celle d'un Strand ou d'un Weston, pour lesquels il s'agissait d'attraper des textures pour enrichir l'image à la manière d'un tableau. Evans et Abbott comptent sur la netteté pour enrichir la qualité d'un travail d'archivage qu'ils viennent de découvrir chez Atget, un travail fait de capture de réalités modestes, loin de toute dérive publicitaire. Aucun détail n'est dédaigné, tout a la même importance. La profusion de détails égaux transforme profondément la nature de la photo. La photographie est d'abord conçue comme un ensemble de détails à scruter également, et à déchiffrer. Il y a volonté de créer un nouvel équilibre entre le détail et l'ensemble. Pour Abbott, chaque détail peut être documenté... Cette prodigalité du « matériel pour auteurs » est probablement pour beaucoup dans le succès du « style documentaire ». On n'est plus dans le goût de la matière ou le romantisme de la machine de la Neue Sachlichkeit pour lequel la froide netteté mécanique de la photographie se posait en équivalent à la froideur de la machine photographiée. Le rendu photographique est désormais envisagé comme un tissu d'indices, comme dans la pratique policière. En résumé, on est passé d'une netteté « tactile » à une netteté « clinique ». Mais attention, « exactitude n'est pas vérité » (Evans) : le photographe exalte l'exactitude comme une qualité autonome et suffisante, et non comme le véhicule d'une vérité à laquelle il ne prétend pas. On n'est pas dans une photographie « objective », on est dans une photographie « exacte ». Le photographe aspire à se retirer. On pourrait dire que l'objectivité est l'exactitude plus le crédit de cette exactitude porté au photographe. La vision du «style documentaire» est très mécaniste et veut l'effacement du sujet agissant.

Prise de vue en série

La prise de vue en série monte la création au niveau du projet en même temps qu'elle installe le recul du photographe par rapport à son sujet. La prise de vue en série fait l'objet d'un développement plus loin.

Présupposés idéologiques

Pureté du médium

Obéissance à la conception moderniste de l'art : pureté du médium :

En réduisant à l'extrême les effets d'ordre pictural et graphique, on veut concentrer l'intérêt sur les qualités propres à la photographie. On accède ainsi, selon les théoriciens de l'époque, à l'art véritable. Le respect de ce protocole est présenté non seulement comme une condition nécessaire, mais comme une condition suffisante d'accès à l'art. En réalité la quête du noyau de la photographie se fera autour de la poursuite de l'élément lumineux chez Moholy-Nagy, de la mobilité visuelle chez Rodtchenko, dans la recherche de la précision pour Weston, Adams et le groupe f/64, par le respect de l'objet chez Renger-Patzsch.

Pour tous : fidélité aux spécificités du médium = pureté, honnêteté morale.

On essaie de se rapprocher de l'enregistrement mécanique pur (voir la série des portraits de métro d'Evans)

Clarté

la simplicité formelle des images n'est pas une non-forme mais une somme d'options d'ordre esthétique. Cette notion de clarté s'oppose aux œuvres assombries et brumeuses du pictorialisme. Tous les photographes du «style documentaire» partagent un même goût pour le soleil (les pictorialistes aimaient la pluie et le brouillard). Même, ils descendent vers le sud des EU. Pour tous il s'agit d'un choix naturel, de la quête d'une authenticité américaine, noire, mexicaine ou indienne, opposée à la facticité de la culture blanche dominante. Le grand soleil entraîne la divulgation des plus extrêmes détails, des textures, et finalement de la plus grande sincérité possible, d'un supplément de pureté.

Possibilité d'atteindre le sujet

Si les faits sont présentés avec la plus grande réserve, ils peuvent devenir la chose elle-même

Le projet documentaire tend à transférer au sujet la responsabilité de faire l'image.

En portrait

Pour Sander le portrait est un autoportrait assisté. Sander privilégie la pose frontale. Les pictorialistes, eux, préféraient la vue de $\frac{3}{4}$, qui permet de montrer un sujet abimé dans ses pensées, et au photographe de donner à croire qu'il a réussi à capter le sujet dans un moment important, dans le moment le plus significatif même. La vue frontale, qui est la seule image que le sujet peut avoir de lui-même, ne révèle pas d'autre pensée que celle de la confrontation avec l'appareil. Avec la vue frontale, c'est non seulement le photographe qui paraît présenter le modèle, mais ce dernier qui semble se présenter à lui : ce retournement définit le style documentaire.



Auguste Sander, Manœuvre, 1928

La séance de préparation est longue (plusieurs heures). Il faut que le sujet trouve une pose qui le satisfasse ou qu'il assume de bon gré ou même avec fierté. La pose est longue (2 à 4 secondes). Il y en a peu (2 ou 3), donc c'est assez solennel. Dans ces conditions le modèle est obligé de se représenter en train de poser, il monte lui-même l'image qu'il veut donner. Toutefois, dans la mesure où le sujet choisit sa pose, elle apparaît plus réelle qu'une pose imposée par le photographe. A noter que Sander fait poser ses modèles au moment où la pose est partout dénigrée comme « bourgeoise ». C'est le goût des primitifs en photographie (Daguerréotype, Callotype) qui lui a donné en fait l'envie d'utiliser la pose (au moins autant que les contraintes de la chambre, moins

lumineuse qu'un appareil de petit format) ; les bonnes photographies s'expliquent pour lui autant par l'investissement du modèle lors de la prise de vue que par la liberté qui lui est laissée de modeler sa propre image. Seule la pose est honnête... la rigidité timide ou vaniteuse du modèle étant le plus juste rendu de sa psychologie. L'instantané peut à ces conditions être jugé comme « le plus grand menteur de la famille photographique ».

Evans de son côté ne montrera quasi exclusivement que des modèles conscients d'être photographiés. Il cherchera le plus souvent la volonté d'auto-représentation du modèle : « les hommes sont des acteurs. Leur rôle est d'être eux-mêmes »⁷

« Il n'est pas question d'atteindre la réalité de « la personne vraie » en prétendant percer le masque social que l'individu tend au monde mais, au contraire, en examinant le masque lui-même, tel que la personne accepte de le porter »⁸



Walker Evans, Famille de fermiers, Hale County (Alabama), 1936

Le portraitiste professionnel n'est plus un influent metteur en scène. Il assiste chez Sander ou Evans le sujet dans son auto-représentation.⁹

Avec les choses

« Je ne cherchais rien, les choses me cherchaient, je le sentais ainsi, elles m'appelaient vraiment » (Evans).

Les objets semblent attendre de poser pour leur image, avec une dignité patiente. Cela se produit d'autant mieux si la volonté d'un tiers leur a imposé un ordre avant l'arrivée du photographe. L'individu ou la collectivité, absents au moment de la prise de vue, partagent avec le photographe la paternité de l'image. Ce sont des « arrangements inconscients » (des ordres non artistiques) pour Evans.



Walker Evans – Vitrine de magasin, Bethlehem (Pennsylvanie), 1935

Les vitrines (après Atget) répondent parfaitement à ce statut de natures mortes en ready-made. Comme une chambre photographique, la vitrine est une boîte qui sélectionne les objets, les cadre, c'est à dire les coupe de leur contexte réel, les portant à une véritable mise en représentation d'eux-mêmes. Elle est peu profonde et interdit les points de vue latéraux ou périphériques au profit de la vue frontale. Les motifs d'Evans sont ainsi le plus souvent des objets en exhibition : affiches, signes publicitaires, bâtiments de petites villes américaines réduits à paraître en façades, il ne s'agit pas de capter des volumes mais des devantures.

Or, en architecture, la prise de vue de face donne bien moins d'information qu'une vue de biais... Cette frontalité d'Evans, qui devient rapidement une étiquette du style documentaire, documente finalement peu. Ce n'est qu'un choix esthétique, une façon de créer une image qui vise au statut de l'image-type, à l'image d'un objet qui résumerait toutes les images de l'objet. La vue architecturale embrasse en général la totalité de l'objet. Elle ne fragmente pas (comme le faisait la Neue Sachlichkeit). Frontalité et globalité se conjuguent pour témoigner de l'effacement du photographe devant l'objet. Avec la vue frontale et intégrale, l'intervention de

⁷ propos d'Evans

⁸ propos d'Olivier Lugon

⁹ l'ancêtre du photomaton, le Spiegelatelier (studio-miroir) naît dans les années 30

composition du photographe est réduite à presque rien : l'angle de vue lui est imposé par la position de l'objet, le cadrage par sa forme.

Pour que la photographie ait encore un sens il faut que l'objet porte le sens (d'où la nécessité qu'il témoigne d'un ordre, les « arrangements inconscients »). En réalité, cette idée est à l'époque portée par tout un discours sur l'esthétique populaire, le goût nouveau pour le dessin d'enfant et Evans le portera à l'architecture victorienne (de mauvais goût pour les élites américaines). Le Paris d'Atget devient lui-même « le grand artiste collectif ». Mais l'idéal n'est pas seulement démocratique et de gauche, la propagande allemande cherche partout « l'esprit allemand » et la montée des nations vers la guerre souffle dans le sens des interprétations d'Evans.¹⁰ Pour le photographe de style documentaire, ce qu'il faut ce n'est pas « dénicher telle ou telle manifestation de la réalité première, mais plutôt récupérer une sorte de créativité mineure, créativité au sens le plus large, qui sans lui serait perdue : la façon de construire ou ranger sa maison, de préparer sa vitrine... »

Anonymat

De puis les expositions de la Fifo, on se rend compte que la notion d'auteur en photographie peut être menacée par le souci de rendre les choses « objectivement ». Le mélange délibéré d'images artistiques et scientifiques a mélangé un peu plus les cartes. Chez les commentateurs les plus conservateurs on s'offusque de la disparition du «génie individuel au profit d'une dangereuse collectivisation. Chez les progressistes on est tout au contraire réjoui de l'effacement du sujet, soit parce que l'art aurait enfin réussi à traduire que l'époque est celle de l'ingénieur, soit que le dépassement de l'œuvre individuelle marque enfin une rupture avec le système capitaliste, pour un art collectif et populaire : les amis de Sander du groupe des Artistes progressistes de Cologne, qui sont d'extrême-gauche ont cette pensée. Pour eux, l'anonymat est une construction, un style à élaborer à force de travail plutôt qu'un état primaire de l'expression collective qu'il suffirait de retrouver (cf pictogrammes de Gerd Arntz).

Ainsi, pour que les images soient perçues comme impersonnelles, il ne s'agit pas de laisser l'appareil construire la vue à sa guise, il s'agit d'en donner les signes.

Ces signes sont : refus des expressions fortes chez le modèle, l'uniformisation des prises, la frontalité systématique

L'anonymat est renforcé par le choix de sujets simples ou populaires, les traditions autochtones méprisées. Les individus existent moins par eux-mêmes qu'en tant que « types sociaux » chez Sander, muni d'accessoires qui indiquent leur fonction.



August Sander, Maître Pâtissier, vers 1928

Pour Evans, dans la série du Métro, cela ira jusqu'à l'impossibilité de deviner la fonction des uns ou des autres. Les sujets sont photographiés parce qu'anonymes. Les prendre dans le métro permet d'obtenir des images où ils sont encore plus absents (cette idée a été poussée à sa limite : l'Allemagne connaît dans les années 20 une mode du masque mortuaire, apprécié à cause de l'inexpressivité du sujet, gage de refus de toute contingence psychologique).

Etre lisible

Les objets comme ils sont

Il s'agit de rendre la chose « comme elle est », ce que prétendait aussi faire la Neue Sachlichkeit ». Cette dernière prétendait lever le voile culturel imposé entre l'observateur et l'objet. Les objets saisis s'augmentaient alors d'une valeur inédite, une forme d'étrangeté, « d'Unheimlichkeit, cette sorte de l'effrayant qui se rattache

¹⁰ pour les surréalistes, au contraire, le monde est un réseau de signes vides que seule la rencontre avec une subjectivité interprétative vient temporellement remplir de sens

aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » selon la définition de Freud. Les objets prennent une présence « impitoyable, cruelle et dure » d'un monde dont l'homme semble chassé. On voit « l'harmonie vivante et complète des objets en dehors de nous ». La Nouvelle Objectivité participerait d'un monde pré-culturel (proche en cela du surréalisme), un monde muet, foncièrement inintelligible, inaccessible au savoir humain.

Mais lisibles, en plus

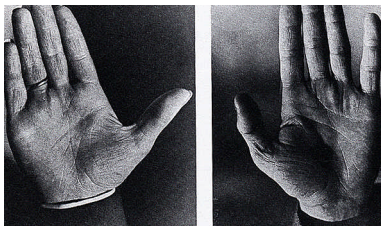
Les photographes du style documentaire prétendent apporter, eux, en plus de cette pure *Sachlichkeit* une forme de lisibilité pour l'objet. Il visent non seulement la « présence » mais aussi le « langage » de la réalité. Il faut être transparent Et lisible. C'est comme cela que l'on sera clair ! Il faut montrer la réalité tout en en maîtrisant la signification... interprétation qui tend à faire de la photographie un outil de propagande, comme cela sera compris à la FSA. Il y a là l'ambition de considérer la photographie comme une autre langue, égale aux mots, voire supérieure (une langue universelle pour Sander, un esperanto en images). Bientôt il faudra déchanter, une propagande plus active et un contenu plus travaillé nécessiteront des mots, des vrais. Cette surévaluation de l'image est dans l'air du temps : on donne à ce moment une grande valeur à la physiognomonie¹¹, à la valeur descriptive du vêtement, à son usure, et Sander le premier, qui pense réaliser une description totale au travers des photographies de ses types humains.



August Sander, *Femme de ménage*, 1928

Trace et empreinte

La physiognomonie culminera en photographie avec le portrait de main, censé représenter quelque chose à déchiffrer, qui est le destin de la personne qui prête ses mains à la photographie. Ce processus, consistant à évoquer un contexte ou un passé absent grâce à la saisie de traces est essentiel pour la photographie de style documentaire. Le spectateur sait qu'il est invité par l'image à un travail de déchiffrement ou de recomposition d'un élément absent.



Albert Renher-Patzsch, *Employé de bureau et photographe*, images tirées de *Hände* (mains), 1929

Cette métaphore de l'empreinte, de l'usure est omniprésente dans les photographies de Sander ou d'Evans. « La structure extérieure des choses parle une langue claire, celle de leur destin. » dira Adler à propos de Sander. Il ne s'agit pas de donner à voir une réalité brute, immédiate et opaque, mais des objets déjà altérés, transformés en signes – d'une culture ou des circonstances- par le passage du temps. Le style documentaire postule la réalité de la seule surface des choses. En nous présentant leur surface les objets nous rendent le monde lisible. Cette foi dans la toute-puissance photographique explique aussi la brièveté des légendes chez Sander ou Evans. Puisque la réalité est lisible par elle-même, il n'y a pas d'explication à

¹¹ la physiognomonie postule que le caractère peut être déchiffré à travers les marques physiques. De là deux grands courants : la physiognomonie de l'inné, fondée sur la conviction d'une prédestination morphologique (tel détail physique révèle qu'on ira au crime, à la paresse, à l'action ou à la folie et l'environnement social n'aura que peu d'impact ; la physiognomonie de l'acquis, pour laquelle l'expression d'un visage ou les attitudes sont le résultat d'un parcours, d'un destin professionnel ou de classe (et tout l'œuvre de Sander est fondée sur cette conviction. Pour lui l'interprétation du portrait saute donc instantanément de l'individuel au type)

apporter... mais d'un autre côté, c'est un appel à la contemplation du temps qui s'ouvre d'autant plus grand qu'il est silencieux.

Le cas du paysage

Le paysage est dans les années 20 un genre dangereux : rappelant trop le goût bourgeois du tableau il renvoie aussi à la mentalité anti-photographique des pictorialistes. On lui reproche aussi une sorte de romantisme attardé. Plus grave, le genre du paysage est inconciliable avec la Neue Sachlichkeit triomphante. Celle-ci s'est emparé de la nature morte et l'objet y triomphe. L'objet permet d'avoir un motif de grande clarté et rigueur géométrique, manipulable facilement. Si les tenants de la Neue Sachlichkeit mettent leur point d'honneur à renoncer à la retouche et à harmoniser l'image c'est beaucoup parce que le travail a été fait en amont, sur l'objet lui-même. Cette pratique d'installation contrôlée sera grandement pratiquée à l'époque (sous le nom de « table tops » et en particulier au Bauhaus. A l'origine composés d'œufs, de fils, d'équerres ou morceaux de verre, ils vont s'enrichir progressivement de figurines, d'objets miniaturisés qui les transforment en véritables théâtres de marionnettes, et le photographe en metteur en scène. Cet idéal de maîtrise de la composition marqué par le modèle de la peinture et du théâtre se perpétue dans le modernisme de la straight photography et de la Neue Sachlichkeit. Le paysage, par son échelle, refus absolument de se prêter à cette maîtrise. Le photographe de style documentaire, en réintroduisant le paysage, admet que la composition puisse lui être imposée par des éléments indéplaçables matériellement, et incontrôlable au moyen de la lumière. La complexité graphique n'est plus perçue comme un aveu d'impuissance, au contraire. Aux EU Walker Evans exprime son goût pour un paysage « complet, complexe, graphiquement riche ». Sander se consacre intensément en Allemagne aux larges vues topographiques, et conçoit ses paysages comme le pendant indissociable de ses portraits. Pour ces raisons le paysage connaît une renaissance dans les années 30 en Allemagne (avec Renger-Patzsch qui y est converti et loue sa complexité et Hausman). Aux EU, il n'avait jamais cessé d'être pratiqué.



August Sander, Gare de Godorf 1922-1928

Dans sa forme idéale, le paysage documentaire est conçu comme une sorte de relevé topographique. Il privilégie la vue large et surplombante. Le photographe y postule un réel qui constitue un ensemble plein de sens, un réseau de signes à déchiffrer. Chez Sander, le paysage est proche avec ses traces, de la physiognomonie. On y traque l'homme dans la nature, et la FSA produira aussi énormément de paysages de routes, de chemins de fer, de bateaux sur les fleuves et d'agglomération.

Cette recherche de la trace de l'homme invite à se désintéresser totalement des grands espaces naturels (ceux que photographiaient Ansel Adams). Evans dira de la nature : « elle m'ennuie à mourir »

En Allemagne on continuera de photographier les forêts soit au prétexte qu'elles viennent aussi de la main de l'homme, soit aussi parce que la nature peut être regardée comme un réseau de traces, qui exprime la sédimentation du temps. Sander s'intéresse en particulier à la géologie vers 1930, qui propose une allégorie du dévoilement visuel au travers de la coupe. La géographie est une science jeune et en pleine évolution qui fait parler d'elle. Elle prétend largement connaître l'homme au travers du paysage. Dans une Allemagne nationaliste tout est enfin prétexte à porter les traces nationales, et le paysage aussi.

Le photographe documentaire a donc comme ambition de transformer en objet de connaissance un objet, le paysage, jusqu'alors voué au pittoresque et aux jeux d'atmosphère. Il veut éliminer toute trace subjective, atteindre une précision absolue du rendu et ainsi ne pas séparer l'activité artistique de la description scientifique. Et toujours il a cette conviction : « il n'y a pas de secret derrière la nature ».

On voit Sander ordonner ses images par catégories thématiques (ville, village, route...)

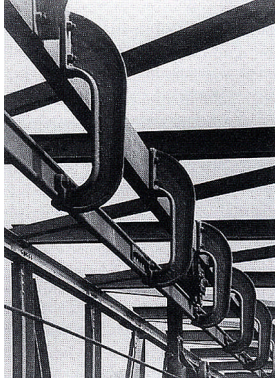
La photographie aérienne se popularise largement vers 1925 et l'avant-garde s'en empare. Dans le même temps la FSA en fait un large usage, tandis que la géographie la salue comme une vision synthétique et d'ensemble indispensable à son avance.

On retrouve dans la photographie aérienne l'obsession documentaire : la croyance qu'une découpe neutre du champ spatial puisse être immédiatement signifiante, que la réalité devienne son propre langage, ici une carte, dans une frontalité directe. Sander et Evans, pourtant ne la pratiqueront jamais.

Importance de la description par série

Les photographies documentaires peuvent être jugées individuellement pauvres, elles prennent en fait tout leur sens par leur organisation en série.

Dans les années vingt, il y a des deux côtés de l'Atlantique une vague d'enthousiasme économique et esthétique pour la machine et la technique. Sa composante essentielle est la fascination pour le modèle fordien de la production en série. La valeur attribuée à la série dépasse largement le souci de fonctionnalité ou d'efficacité pour devenir une qualité autonome et esthétique. La *Neue Sachlichkeit* va user et abuser des visions modernistes d'objets composant des motifs en série. Il en résulte une sorte d'harmonie formelle sans que le photographe n'ait eu à intervenir dans la composition.

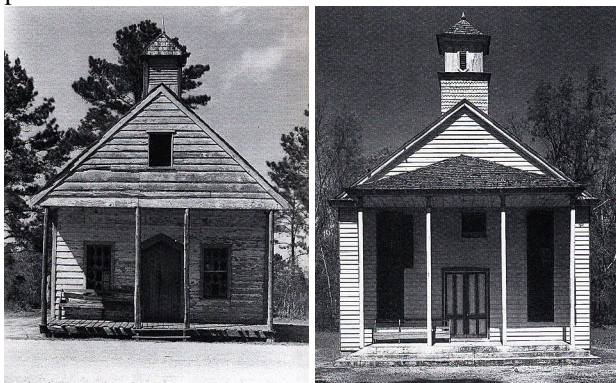


Albert Renger-Patzsch – rails d'un téléphérique, 1926

Assez rapidement des voix s'élèvent pour dénoncer cet esthétisme romantique de la machine et réclamer que la série ne soit plus illustrée mais pratiquée. Les progressistes de Cologne abandonnent les arts non reproductibles (peinture) pour des arts reproductibles (gravure, photographie), réclament l'anonymat dans la forme même de l'œuvre, qui ferait du créateur un pur émissaire du collectif. Le passage à la série permet enfin d'abolir la forme bourgeoise du tableau.

Un autre argument, cette fois négatif, va jouer en faveur de la série en photographie : la photographie serait impropre à présenter un événement, décrire un lieu ou appréhender un individu en une vue synthétique. Ses découps temporelles et spatiales sont si réduites et fragmentaires que seule leur addition peut donner une idée significative du sujet ou de l'action. C'est pour ses avantages documentaires que la série est invoquée. Cette évolution est celle du photo-journalisme : la série y prend la forme d'une séquence temporelle narrative.

La notion de série que ne cessent de défendre Evans et Sander est très différente, elle s'y oppose même. Elle témoigne par la persistance de la recherche sur des objets comparables de l'obstination et de la fixité des intérêts du photographe, constitutives de l'œuvre. La série est pour eux force de composition, elle est organisationnelle pour l'œuvre.



Walker Evans, Eglise de Noirs, Caroline du Sud, 1936

Grâce à la série, la maîtrise formelle partiellement abandonnée au sujet à la prise de vue ressurgit, infiniment supérieure, dans la gestion et l'organisation des images obtenues. La création se déplace en aval, dans la composition des images entre elles, que le photographe pourra rapprocher, juxtaposer, opposer. Il y a lieu de postuler une corrélation directe entre la retenue formelle des œuvres documentaires et le passage à la série. Il n'y a que le passage à la série qui puisse résoudre le paradoxe central de la photographie moderne : des images de plus en plus simples mais des prétentions artistiques de plus en plus élevées.

Désormais la qualité et la cohérence du tout doit rejaillir sur chacune des photographies. Il apparaît ainsi un nouvel élément au centre de l'œuvre du photographe, la notion de projet.

Pour Sander c'est l'idée des Hommes du X^e siècle en 1927, pour Walker Evans c'est *American Photographs* en 1934, pour Berenice Abbott c'est *Changing New York* dès 1929.

La FSA est gagnée par les shooting scripts et ses propositions de séries pour la presse ou les expositions à partir du stock emmagasiné. Les photographes tiennent des listes, montent sans arrêt des projets et ne cessent plus de classer...

La série est renforcée par la montée en puissance de l'édition photographique (production de livres) qui nécessite montage, sélection, organisation d'images, voire commande préalable.

Le fétichisme du beau tirage de la straight photography est de plus en plus attaqué comme élitiste et réactionnaire, contraire à un art démocratique postulant la reproduction à grande échelle.

L'évolution consacre le travail de l'éditeur tout-puissant. Les magazines Life (1936) puis Look (1937) consacreront le pouvoir d'hommes comme Steichen, unique chargé de sélection d'image d'US Camera, puis responsable des expositions du MoMA.

L'éditeur finit par être mieux vu que le photographe. Ainsi Mathew Brady, célébré pour sa couverture de la guerre de Sécession, est, après quelques recherches, localisé comme le nom d'une agence regroupant une vingtaine de photographes simplement dirigés par Brady. Or ce reclassement n'équivaut pas à un déclassement. Le seul fait d'avoir commandé et organisé la mission lui laisse le crédit des images...

La photographie s'organise donc entre cols bleus et cols blancs, photographes d'une part, commanditaires de l'autre.

En 1941, lorsque les tenants de la FSA rêveront d'un projet de documentation totale des USA, la section présentée comme la plus accessoire sera la section photographique elle-même... Autant choisir parmi les images déjà faites !

En 1945 Evans lui-même, qui en tant que photographe avait toujours tenu à garder pour lui l'aspect « édition » et mise en série du travail à la FSA, devient pour 20 ans le directeur de la section photographique du magazine Fortune. Son énergie se concentre alors sur la collecte et l'organisation de porte folios. Il ne ressent pas alors ce nouveau travail comme une perte d'autonomie créative et ira même jusqu'à considérer comme faisant partie de son œuvre deux compilations de cartes postales publiées en 1948 et 1962.

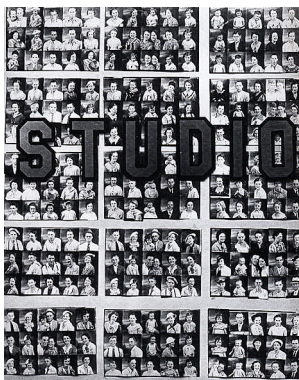
Bérénice Abbott suit la même évolution en coordonnant les travaux sur New-York.

On voit que si pour un Weston ou un Strand toute l'œuvre était arrêtée à la prise de vue (le cadrage est tabou pour de nombreux photographes d'art), les négatifs d'un Sander ou d'un Evans tendent à ne devenir qu'une matière première manipulable après la production. Pour les tenants du style documentaire l'art photographique est moins envisagé comme une prise que comme une construction, opérée par étapes et résultant autant de la projection et de la réévaluation des images que de leur création.



August Sander, Fiancés Paysans, vers 1914 (provenant du studio commercial, intégré au travail postérieur)

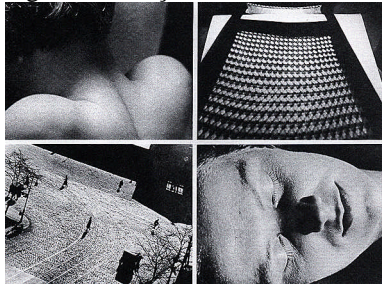
Face au photo-reportage naissant qui développe au maximum les angles de vue et les formats pour la couverture du sujet, Sander vise la série sur le modèle de la photographie scientifique, anthropologique ou policière, quitte à accentuer l'effet série par des recadrages au moment de l'édition. La maîtrise de la prise de vue, le projet, permettent de lutter contre la surabondance photographique.



Walker Evans, *Vitrine de photos à un penny, Birmingham (Alabama), 1936*

La série appliquée au portrait comme la pratique Evans n'a pas la même signification dans l'Allemagne des années vingt, où l'on y lit un symptôme de nivellement des hommes, d'uniformisation et de désacralisation par la modernité, qu'aux EU dans les années 30 où à l'approche de la guerre contre les fascistes, la démocratie devient une valeur vécue de façon très combative. La notion d'homme moyen est un fantasme chéri de la presse américaine qui y lit l'image de la démocratie. Le photo-montage rassemblant des fragments en une image unique n'aura d'ailleurs jamais cours aux EU et les présentations de séries d'individus gardent toujours des découpes en cadre, les isolant les uns des autres... il n'y a pas dissolution de l'image de l'individu dans une nouvelle totalité sociale.

Dans les années trente se popularise un nouveau type de collage par juxtaposition où chaque image peut être regardée de façon autonome. Le montage provoque la suggestion d'une relation.



Raoul Haussmann, *quatre photos, 1931 (a bis z, mai 1932)*

Pour les photographes du style documentaire, c'est une sorte de soutien à l'idée de collection qui est inhérente à leur travail. Evans dit que le « photographe est un collectionneur insensé ». Il collectionnait lui-même les boîtes d'allumettes, les portraits de joueurs de base-ball, les images à collectionner des paquets de cigarettes, les vieilles cartes de vœux, les boîtes à tabac, les sacs publicitaires en papier, la ficelle.

On voit là que la photographie documentaire est plus proche de la collection que du ready-made : elle maintient un facteur de goût comme critère de collection, le photographe se faisant un « titre d'avoir vu » comme le dit Evans. Elle s'efforce ensuite toujours de constituer un dispositif relationnel basé sur le nombre et la série.

Fascination pour l'universalité

L'aspiration au grand nombre caractérise tous les progrès documentaires de l'entre-deux-guerres. Dès que Sander commence une série, il rêve de l'étendre au monde entier. Même si la série ne fait que 50 images on prépare aussitôt une structure propre à en accueillir 50000. Le photographe isolé est rapidement dépassé. Seules des structures peuvent faire face : c'est le cas de la FSA, structure d'Etat. On peut aussi, et les collections publiques d'images y viendront rapidement aux EU, compiler, en dehors de toute commande, des photographies existantes.

Naissance de la documentation

La documentation – extension de la mission des bibliothécaires à la conservation et à l'organisation de pièces extra-livresques connaît un essor considérable. Le métier apparaît : le mot de « documentaliste » est créé en 1932 en Français, 1937 en allemand, 1939 en anglais. Le milieu est aux EU en particulier, très proche de celui de la photographie. Dans l'esprit des photographes de la FSA c'est l'option documentaliste qui distingue leur travail et lui assure son prestige, plus que la qualité ou le style des images : « c'est la seule façon pour la photographie de rester honnête ». Se soumettre au tout, ne plus rechercher l'effet spectaculaire, l'expression personnelle, se situer au-delà de l'impact ou de l'usage immédiats, c'est revendiquer une attitude désintéressée et une certaine noblesse de vue. Contre un reportage souvent soupçonné de tape-à-l'œil mercantile ou de visées propagandistes, l'archivage semble offrir un gage de pureté photographique et de rigueur éthique... ceci dit ces honneurs vont de paire avec l'effondrement du photographe en tant qu'artiste ! Evans en sait quelque chose qui, lors de son passage à la FSA réclame un élargissement tous azimuts de la collection et entend faire respecter ses propres photographies comme des œuvres. C'est sur cette contradiction qu'il doit bientôt quitter l'agence.

La FSA elle-même sera absorbée en 1942 par l'Office of War Information. Le nouveau responsable, Paul Vanderbilt entendra d'élargir la collection à l'infini (« total documentation ») par achat ou récupération de toutes les images possible, ce qui rappelle le dépôt légal pour l'écrit. Ce programme est naturellement inapplicable. Le vrai problème devient évidemment la prolifération des images. Il faut trier, ranger, organiser.

Environnement artistique de la photographie documentaire

Si le pictorialisme renvoyait à la peinture et en était gêné, le style documentaire ne renvoie qu'à lui-même, qu'au médium photographique. Il peut donc revendiquer ses modèles avec plus d'assurance.

L'ouverture de la sphère artistique passe par l'acceptation de la photographie la plus pauvre en apparence, à ses usages les plus quotidiens (photos de famille, portrait d'identité, carte postale...) ; ces pratiques sont méprisées et gênantes pour les photographes aspirant à la reconnaissance de leur art jusqu'aux années vingt.

La Nouvelle Vision renverse le problème en définissant la valeur du médium par sa capacité à élargir et à transformer la vision humaine, même si c'est pour repousser encore la photographie banale. C'est au nom de la banalité que la Nouvelle Vision se verra d'ailleurs taxée de maniérisme.

Le passé photographique se creusant on voit apparaître vers 1930 de curieux albums imitant les albums de photos de famille ou de vacances du siècle précédent : goût pour une banalité transfigurée par le passage de l'histoire.

En 1930 Kirstein expose à Harvard, sur le modèle de la Fifo qu'il cite, des œuvres de Steichen ou Stieglitz à côté de vues aériennes, de clichés astronomiques ou médicaux.

La carte postale connaît un regain d'intérêt artistique dans les années trente aux EU. Evans même publie de ses photographies en carte postale.

Ces pratiques sont désormais défendues comme l'essence du médium, qui révoque toute prétention au grand art. La photographie serait alors un « art moyen », plutôt conventionnel et pauvre, plus propice à l'enregistrement modeste et à la répétition qu'à l'expression personnelle et à l'originalité.

Si pour Renger-Patzsch il peut y avoir récupération d'image commerciale dans une exposition ou un livre à condition qu'elle ait un haut niveau artistique par elle-même, pour Sander n'importe quelle photographie ou presque pourrait en théorie s'intégrer à l'œuvre. Il suffit de les réapproprier au sujet.

Mais Evans va plus loin encore dans la réappropriation en faisant des photographies de photos de famille ou en incluant au sein de sa production, sans mentionner leur origine étrangère, des documents d'archives ou des photos trouvées (dans *the Crime of Cuba* en 1933, il « signe » trois images dénichées dans des archives de presse, documents de type policier dont il décrète, ce faisant, l'égalité de statut et d'intérêt avec ses propres clichés.



Walker Evans, photos de famille dans la maison des Tengles, Hale County (Alabama), 1936

La pratique documentaire tend donc à amenuiser la différence entre la petite et la grande photographie, entre artistes nobles et praticiens ordinaires. Evans atteint enfin le MoMA, profite du prestige juste au moment où il décrète que la nature de son travail ne diffère pas de la nature des milliers d'images qui se produisent chaque jour.

Le mythe de l'art collectif : photographie de masse contre photographie d'élite

La culture moderne de l'entre-deux guerre, dans sa volonté d'intégrer l'art à la vie et d'y faire participer toute la communauté, est travaillée par l'idée d'une créativité généralisée : chaque individu serait aussi créateur qu'un artiste, pour peu qu'on réveille cette capacité endormie par le poids de la routine et de la société.

On apprécie cette idée au travers du dessin d'enfant, mais aussi au travers de la photographie puisque réellement tout un chacun peut la produire. La photographie est perçue comme le grand art de l'avenir, celui des temps égaux et de la société sans classe. Autour de 1930 il est fondamentalement admis que la photographie est l'art des non-artistes.

Ainsi le mythe de l'art collectif permet à Evans de légitimer le style documentaire – tout ce qui est arrangé par l'homme est une forme d'art et le plus simple des enregistrements relève déjà du domaine esthétique.



Walker Evans, Coin de cuisine dans la maison des Burroughs

Cette confusion profite à tous :

Les communistes peuvent refuser de distinguer entre les professionnels et les artistes d'un côté et les amateurs de l'autre. La valeur de l'image est identifiée à son crédit de vérité sociale : « là où existe un contenu réel et vrai naît forcément cette forme grande et claire qu'on appelle l'art ». On peut donc remplacer les professionnels ou les artistes par les amateurs pour alimenter la presse. L'idée du maître et de la hiérarchie des talents est évacuée sans regrets comme le résidu de conceptions bourgeoises rendues caduques par le nouvel ordre social annoncé. Prétendre faire œuvre singulière est incompréhensible, voire suspect.

Le national-socialisme reprend le thème quasiment tel quel. En valorisant les associations d'amateurs, il peut, comme le communisme, développer ses réseaux. Il y ajoute que la finalité de la documentation ainsi recueillie doit être l'alimentation d'une documentation nationale, perçue comme une mission. Le maître est reconnu comme le plus qualifié des représentants d'un art du peuple ; il se met à jouer un rôle de guide, fournissant à la foule des amateurs quelques modèles formels et des recettes techniques. De là vient que les légendes s'enrichissent de précisions techniques. Chaque image devient un conseil, un exemple soumis aux autres photographes pour que se multiplient les images analogues.

L'Amérique promeut la photographie comme propagande en faveur de la démocratie : la photographie est une expression universelle et foncièrement individuelle. Elle est ressentie par essence comme une apologie de la liberté d'expression. On verra Abbott (Guide to Better Photography - 1941) réaliser comme Ansel Adams (Making a Photograph - 1935) des livres manifestes conçus comme des manuels pour amateur.

En réalité la confusion entre photographie de masse et d'élite profite aussi aux industries nationales qui sont directement soutenues par ces usages et ces interprétations. Toute création d'image est en même temps une consommation, celle des appareils, produits et services associés.

Sander et Evans n'ont jamais abandonné l'idée d'une différence qualitative entre leur photographie et celle des amateurs, même si une bonne part de la distance tient en photographie documentaire sur l'existence du projet et le soutien que les photographies s'apportent mutuellement, ainsi rassemblées.

La revendication du fait que leurs œuvres sont « comme » celles de la pratique conventionnelle vise surtout à installer leur œuvre dans la modernité, dans la pureté du médium, perçu comme pauvre et populaire.

Ce souci est d'autant plus important que les années trente sont celles qui voient l'apparition d'une histoire de la photographie.

Abbott, ramenant ses Atgets aux EU, installe l'ancêtre en figure tutélaire, et écoule ses propres œuvres. Elle procède de la même façon avec Brady, le pendant d'Atget aux EU, puis Lewis Hine, se constituant une collection avant d'en assurer la révélation. Elle va travailler ainsi systématiquement à la constitution d'une histoire de la photographie documentaire, ce qui rendra lisible son œuvre à elle.

Cette création puis vénération de la tradition s'apparente fort à un fonctionnement académique. Pourtant une telle attitude, qui tendrait à singer les pires tics des Beaux-Arts, loin de porter sur une photographie littéraire et ostensiblement cultivée, renvoie aux formes les plus simples, les plus brutes et les moins artistiques en apparence de la photographie. Et c'est là l'essentiel. Il s'agit en fait de prouver que la saisie la plus dépouillée et la plus directe n'est pas une donnée mécanique imposée par l'appareil mais un « héritage », un savoir, un choix culturel – que la « photographie pure » a une « tradition ». Bérénice Abbott l'affirme : « en photographie, c'est l'usage le plus brut et apparemment le plus banal qui est synonyme d'histoire et de tradition ».

La période est celle de la redécouverte des primitifs (on y loue les qualités qu'on veut voir reconnues au style documentaire) :

Sander loue la netteté des daguerréotype, la simplicité des cadrages, le sentiment d'extrême modestie de ces images, marquées par rien d'autre, semble-t-il, que le respect de l'objet ou de la personne. On y apprécie un certain statisme, voire une forme de rigidité conventionnelle dans le portrait posé.

L'histoire comme elle s'écrit accrédite l'idée, acceptée par tous, d'un sommet originel et d'un sommet contemporain séparés par la sombre période du pictorialisme. On retrouve finalement deux des figures principales de l'idéologie moderniste : celle du dépassement et celle du renvoi à l'origine.

La photographie documentaire renvoie à un spectateur de l'avenir

La photographie documentaire va évoluer vers une vocation sensibilisatrice et sociale, déterminée à mettre en action un contemporain prêt à agir sur son époque. Elle va montrer les choses qui doivent être corrigées. Mais la photographie de style documentaire, aux origines, n'a pas cette fonction : pour elle le spectateur n'est pas l'homme contemporain mais un public d'avenir auquel elle est chargée d'apporter des informations historiques sur l'époque photographiée.

Sander, Abbott et Evans vont illustrer particulièrement cette façon de voir. La FSA qui se donne pour tâche de soutenir les réformes agricoles en travaillant autant pour le planificateur d'aujourd'hui que pour l'historien de demain s'oriente également au fil des ans de plus en plus vers la seconde façon de voir. Les photographes de la FSA voient dans un travail pour l'avenir un motif de fierté, le gage suprême de leur hauteur de vue, une pulsion créatrice plus noble que le souci d'expression personnelle ou que le désir d'améliorer le monde. Même le photographe étiqueté « social » Lewis Hine confessait à la fin de sa vie qu'il ne « se souciait guère du contenu social » de ses images. Immortaliser le travail des enfants compte finalement plus que de le faire abolir...

L'ambiguïté est grande : l'objet ou l'événement photographié l'est tout à la fois pour être dénoncé et, d'une certaine façon pérennisé.

Les patchworks de vieux journaux et d'affiches servant de papier peint aux plus démunis, tristes décorations si fréquentes dans les images de la FSA, représentent pour les photographes de l'agence non seulement un symbole de la pauvreté à combattre mais aussi une marque d'identité visuelle, un vernaculaire éphémère qu'ils tiennent à sauvegarder. On trouve chez Abbott une nostalgie récurrente et une chaleureuse sensibilité pour les exclus et les malheureux.



Walker Evans, Maison de mineur, Virginie occidentale, 1935

Pour Abbott, la plus politisée, le photographe ne doit plus être défini comme un artiste, un journaliste ou un réformateur social, mais comme un historien. C'est ce rôle qui justifie l'absolue netteté.

Evans, lui, n'a jamais voulu changer le monde et a souvent évoqué le spectateur de l'avenir comme destinataire de ses images : « Evans s'intéresse à ce à quoi n'importe quel moment présent ressemblera en tant que passé ». Le monument est préféré au document.

Sander enfin a toujours dit qu'il travaillait pour l'avenir, et incité à dater les photographies.

Pourquoi cette obsession du temps ?

L'expérience moderne est celle de renouvellement permanent et de l'obsolescence accélérée : ainsi, déjà l'œuvre d'Atget est celle d'un Paris qui va être détruit ; Evans entame son œuvre documentaire en commençant ses photographies de paysans... menacés de disparition. Evans commence avec les maisons victorienne menacées. Abbott lance son projet sur New-York lorsqu'elle a trouvé son monde à sauver. Mais les photographes ne se battent pas eux-mêmes pour sauvegarder ce qui disparaît. La destruction de l'ancien est présentée comme une forme de fatalité, la contre-partie d'un progrès qu'on ne remet pas en cause. La disparition, le changement permanent est en réalité au cœur de leurs images (le projet d'Abbott s'appelle « changing New York »). Evans dira s'intéresser à « ce qui est en train de s'évanouir dans l'histoire ». Plus que tout autre il privilégie les objets non seulement menacés mais portant les marques de la dégradation.



Walker Evans, Casse automobile, environ d'Easton (Pennsylvanie), 1935

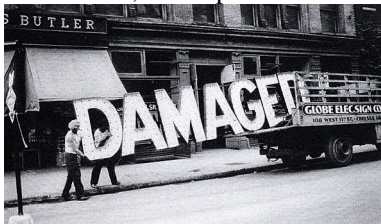
Non seulement ces photographes ne paraissent pas regretter autant que cela la disparition des objets qu'ils documentent, mais ils vont jusqu'à fonder sur elle la qualité de leur œuvre : pour que les images soient perçues à leur juste valeur, il faudrait, semble-t-il, que leur objet soit détruit, ou en passe de l'être. L'élan conservatoire s'avère bien plus qu'une réponse pratique au phénomène de la péremption et du renouvellement accélérés ; le regard rétrospectif auquel il fait appel occupe aussi, dans l'art documentaire, une fonction esthétique.

Le regard rétrospectif

La figure du spectateur de l'avenir est en fait une instance imaginaire opérant dans le présent, un modèle de regard pour la contemplation immédiate : c'est au contemporain qu'on demande d'endosser le regard de la postérité. « Attention, cela va mourir ! »

On lui demande d'éprouver une sorte de nostalgie instantanée. Le reproche que fait Evans aux photographies d'actualité les plus communes est que, si elles « deviennent valables en elles-mêmes avec le temps », elles ne le deviennent « qu'avec le temps, une fois séparées de leur contexte immédiat » et que leurs auteurs n'ont pas conscience de cette valeur rétrospective. Son projet, ainsi que celui des autres tenants du style documentaire, est d'établir dès la prise de vue cette forme de distance temporelle, de position surplombante.

On peut fortifier cette forme de regard en rayant le présent des photographies (prendre une rue aux heures creuses, lorsqu'elle est vide par exemple) ou en montrant l'avènement des objets décrépits ou menacés, comme Evans le fait plus que tous les autres. Il s'agit de réaliser la photographie « dans l'instant qui précède l'effondrement » de la chose montrée, dans le moment où la chose est en train de s'évanouir dans l'histoire. Chez Evans, l'omniprésence de la désuétude enveloppe chaque promesse de fraîcheur d'un parfum mortifère.



Walker Evans, Camion et enseigne, 1930

La notion de déchet doit être précisée : le déchet contient l'altération et le désordre. Le style documentaire est ainsi fondé sur l'impureté, la corruption des modèles antérieurs, le composite. La société moderne est basée sur la mode et la mort, qui sont intimement liés. Là mais déjà en train de mourir.

La mort est très présente dans le style documentaire : le cimetière est un de ses sujets favoris.



Walker Evans, cimetière, maisons et aciéries, Bethlehem (Pennsylvanie), 1935

Dans la notion de type chez Sander la force collective de la société humaine, la classe sociale, le niveau d'éducation lamine les visages et estompe les particularités des individus, exactement comme le fait la mort qui nivelle les expressions singulières dans l'anonymat. L'œuvre de Sander pourrait ainsi être interprétée comme une préfiguration du travail de la mort, la simulation d'une distance posthume.



August Sander, la Matière Inerte, vers 1927

Le principe du travail en série suggère un regard surplombant. La monumentalité de l'œuvre obtenue qui pèse sur chacun des portraiturés mais est inconnue d'eux produit un effet analogue à l'écoulement du temps. Chaque portrait est la saisie d'un instant présent, mais leur rassemblement suggère leur présence passée, une époque déjà morte, implacablement disparue.

C'est bien la perception d'un temps double, avec sa complexité existentielle que vise Evans, dès le début. Mais la question n'intéressait ni la Nouvelle Vision, ni la Straight Photography, ni la Nouvelle Objectivité. Les avant-gardes des années vingt étaient entièrement occupées aux problèmes de perception visuelle, qu'elles se donnaient pour but d'élargir, ce qui les éloignait des considérations philosophiques. De la même façon l'idée propre aux avant-gardes d'un progrès continu les rend sourdes à la sorte de nostalgie instantanée travaillée par l'art documentaire.

La prise en considération des images banales (albums de souvenirs familiaux) ainsi que la redécouverte de la photographie ancienne fournissent un modèle de regard, celui de l'observateur temporellement distancié. C'est en partie parce qu'il a pu faire l'apprentissage de sa propre position de spectateur de l'avenir que le contemporain est en mesure de projeter sur son époque un regard surplombant. La constitution d'une histoire de la photographie à la fin des années vingt a doublement servi à créditer cet art du prestige d'une filiation esthétique et à lui inventer un mode de contemplation privilégié, celui de la rétrospection.

Les œuvres produites sont instantanément savourées comme des monuments futurs et expressément conçues pour cela.¹²

Il s'agit de constituer le musée du présent, à la manière dont le fait l'histoire contemporaine toute récente, avec une sorte de goût pour une forme d'archéologie instantanée.

L'exaltation de la banalité passe par la simulation d'un déplacement temporel et par le dédoublement du regard.

Evolution postérieure

Après la guerre, le grand mouvement humaniste emporte « les idéaux d'impersonnalité, de systématisme, de simplicité formelle, le zèle archival et archéologique, le refus de l'émotion. ». Se développe un reportage social humaniste et geignard.

La foi dans la crédibilité et la lisibilité des images est entamée. On leur reconnaît seulement un appoint émotionnel à une légende écrite. On ne croit plus que l'individu puisse être approché sur son seul aspect physique. Plus une image essaie de faire croire à son objectivité et plus elle est trompeuse. La critique est menée entre autres aux E.-U. par Steichen. (naissance de la Subjektive Fotografie en Allemagne)

Triomphe du modèle bourgeois unique, effaçant toutes les classes sociales (et donc les types sociaux)

Remise en cause de la valeur d'archive : que signifient réellement ces images ? Leur banalité n'est-elle pas une absence de signification (FSA) ? Leur surnombre ne brouille-t-il pas l'analyse ? Et aussi : la photographie est un médium fragile qui s'abîme. En définitive, on reproche à ces photos d'être de simples documents, on leur reproche de ne pas témoigner d'une habileté particulière ou d'un contenu profond...

Dans les années soixante Sander et Evans sont redécouverts par une nouvelle génération de photographes et de collectionneurs ; John Szarkowski du MoMA les appuie à fond en faisant du document comme forme le principe même de l'Art Photographique

La postérité :

Plusieurs mouvements reprennent les notions de réserve formelle, neutralité apparente et travail sur la série en prenant partie contre la photographie d'auteur

Années soixante : Nouveau Document

Années soixante-dix : Nouveaux topographes

¹² Pour certains il entre même dans la définition de l'art documentaire de n'atteindre à la plénitude qu'avec le passage du temps... Ce report du plein sens et de la pleine qualité vers un futur imaginaire constitue, pour les tenants du mouvement, le meilleur arguments face à leurs détracteurs, puisqu'il diffère continuellement la possibilité du jugement esthétique.

C'est en se présentant sous l'apparence du plus pur dénuement de la photographie documentaire que la photographie, sous les conceptuels, entrera enfin dans le marché de l'art.