

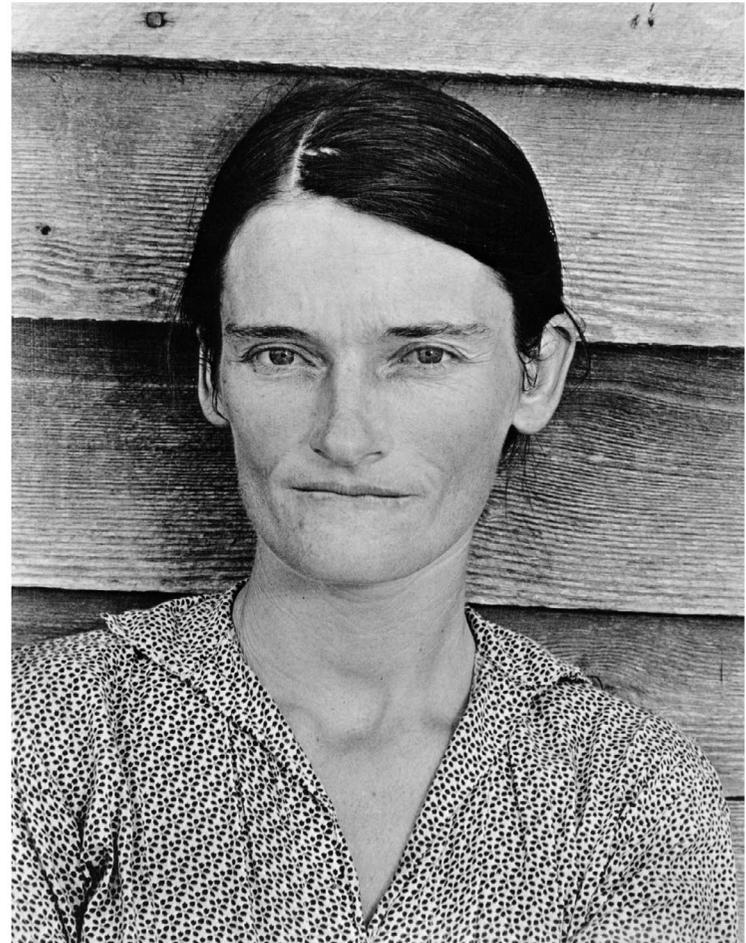
Walker Evans, dans le temps et dans l'histoire



Walker Evans. *Torn Movie Poster*, 1930 (I.15).

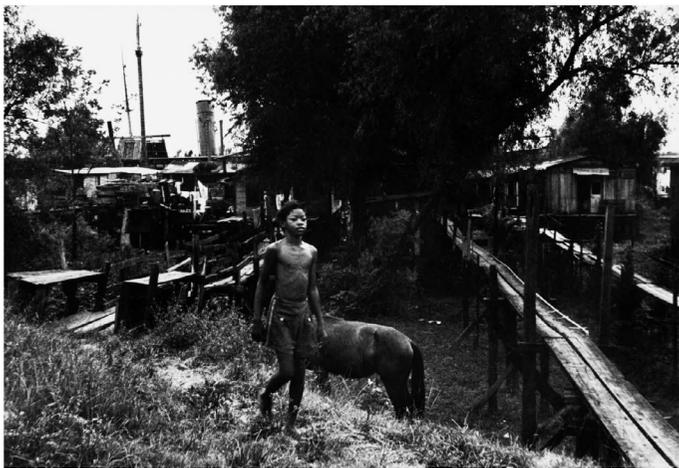
du témoignage dans une culture sécularisée quand l'écriture littéraire ne se réduit pas à une description anthropologique et se démarque du discours de propagande. Evans produit des documents, en sachant qu'ils trouveront plus tard leur signification historique. Plus facilement qu'Agee ne peut le faire pour le texte, 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.

En 1966, Evans donnera un titre biblique, *Many Are Called* (Beaucoup d'appelés... et peu d'élus), à un choix des portraits instantanés qu'il a réalisés, à l'insu des modèles, avec un appareil caché, dans le métro new-yorkais



Walker Evans. *Alabama Cotton Tenant Farmer Wife*, 1936 (I.14).

Walker Evans, dans le temps et dans l'histoire



Henri Cartier-Bresson. *New Orleans*, 1947.

reproduction frontale pouvait le satisfaire si le sujet présentait en lui-même un intérêt suffisant et si l'image s'intégrait par le jeu du montage – ou, plus simplement, de la collection – dans un ensemble significatif¹¹. En s'effaçant derrière l'appareil, il opposait aux sophistications de la photographie d'art la compétence anonyme de l'opérateur et l'étrangeté de la ressemblance. On peut même considérer qu'il a donné une nouvelle dignité artistique à la notion de *reproduction*, qui avait été systématiquement condamnée dans le système des beaux-arts pour tenir à l'écart les photographes. Cartier-Bresson croyait surtout à une mobilité disciplinée du regard. Ses « photographies américaines » de 1947 sont hantées par le cinéma ; ce sont les notes d'un film à faire, dont aucun écrivain, et certainement pas celui auquel il fut associé, ne pouvait écrire le script. L'écart avec le propos tenu par Evans dans *American Photographs* est finalement plus sensible que les rapprochements ponctuels. Cartier-Bresson venait après Evans, sur le terrain d'une langue d'adoption, et il n'a pas publié en France l'équivalent du livre d'Evans (en partie parce qu'il n'a pas trouvé dans son pays d'origine l'équivalent de Kirstein et d'Agee). En revanche, on vérifie combien la littérature et le cinéma ont constitué, plus que la peinture ou le dessin, le domaine d'intérêt partagé des deux photographes.

¹¹. Kirstein remarque : « Physiquement, les images de ce livre existent comme des photos indépendantes. Leur manque la surface, la continuité évidente du cinéma, qui par sa nature physique contraint le spectateur à percevoir une succession d'images en tant que parties d'un tout. Mais ces photographies, vues l'une après l'autre par la force des choses, ne

sont pas conçues comme des entités isolées produites par l'appareil photo braqué au petit bonheur dans telle ou telle direction. Dans leur intention et leur effet, elles existent comme un ensemble d'affirmations qui résultent d'une attitude cohérente et la manifestent. » (*American Photographs*, p.192-195).



Walker Evans. *Dora Mae Tenge, Hale County, Alabama*, 1936.

« La photographie, remarqua Evans, semble être le plus littéraire des arts graphiques¹². » Cartier-Bresson avait appris du surréalisme à croire aux coïncidences. Il ne cessa de se référer au « hasard objectif ». Breton avança cette notion – empruntée, dit-il, à Engels – en 1932, dans *Les Vases communicants*, quand il cherchait à concilier le rêve et l'action, le merveilleux surréaliste et la dialectique marxiste, l'aventure individuelle et la nécessité historique : le hasard « objectif » était le hasard objectivé en un fait poétique nécessaire, c'est-à-dire réintégré dans l'ordre de la finalité. Même après la Seconde Guerre mondiale, Cartier-Bresson a dû encore imaginer que le photojournalisme lui permettrait de remplir ce programme paradoxal. Evans, pour sa part, a découvert la photographie dans un autre contexte littéraire. Sa première collaboration avec un écrivain fut l'illustration du poème d'Hart Crane, *The Bridge*, et il travailla ensuite avec James Agee. Même si l'on ne peut voir dans le reportage qu'il fit à Cuba en 1935 le tournant décisif de son œuvre, il est certain que l'exemple de la prose factuelle et dépouillée d'Hemingway – qu'il rencontra à cette occasion – a été déterminant. Mais, au-delà de ces différences, Evans et Cartier-Bresson avaient trouvé un terrain commun dans l'œuvre de Joyce. Ils avaient lu *Ulysses*, qui fut pour eux une langue commune, un immense terrain d'aventures verbales, l'espace imaginaire d'un Dublin, mythologique et trivial, recréé par la mémoire. Leur univers dans les années 1930 est urbain,

¹². Walker Evans, « Photography », dans *Quality*, op. cit., p.170.



Walker Evans. *The Parlor Chairs*, Oldwick, New Jersey, 1958.

dans l'allégorie baudelairienne l'effet d'un regard ironique de l'artiste collectionneur sur lui-même. Cet effet est exemplaire, parce qu'il fait de la mélancolie la condition de possibilité d'une exaltation des signes modernes sans regret d'une communauté organique ni projection futuriste. La citation faussement historiciste révèle le fond de désolation des signes. C'est dans le chantier de ruines des signes urbains que se forme l'image des êtres

humains. L'humanisme d'Evans peut éclater, comme chez Baudelaire, dans un moment de compassion, d'autant plus facilement qu'il est moins enclin au « rire satanique ». Il tient surtout à un autre pathos, qui se fixe sur des traces de destruction.

Cela explique l'inflexion des vingt dernières années. Les meilleures images ne traitent plus du spectacle de la rue, mais de « messages de l'intérieur », selon le titre du livre de 1966, *Message from the Interior*. Evans s'était intéressé aux « arrangements » domestiques dès 1930, et surtout pendant la période de la FSA, quand il entrait chez les fermiers. Autour de 1930, et, par la suite, parallèlement aux images de la FSA, il avait parfois photographié son propre lieu de vie et de travail. Mais *The Child's Room* (1951), *The Parlor Chairs* (1958), *The Home Organ* (1968) doivent être rapportées à l'enquête sur les maisons victoriennes et au paradigme des ruines historiques, comme *Message from the Interior* l'établit clairement en associant les deux premières images – prises dans les années 1950 – à des vues d'architecture abandonnée ou délabrée, d'ornements défaits et d'intérieurs vétustes. Ce versant de l'œuvre d'Evans n'est pas seulement l'indication du retrait d'un homme vieilli, fatigué, mais l'effet de la compulsion du collectionneur qui cherche partout les emblèmes de sa mélancolie. Avec ses arrangements décoratifs, l'intérieur est moins un refuge que la figure d'une histoire retenue, au bord de l'effacement produit par l'oubli et la fatalité du banal.

Aucun artiste, et Dan Graham pas plus que Walker Evans, ne peut, à moins de se soumettre à la mélancolie, réduire cette fatalité à un processus d'aliénation sociale, dont il serait le témoin indifférent (« objectif ») ou critique. Le rire satanique est la solution du héros romantique. Mais celui qui ne peut pas, ou ne veut pas, se faire l'avocat du diable, est nécessairement exposé au pathos ambigu des signes individualisés du commun, surtout s'il s'interdit de recourir à un universel abstrait de ses déterminations historiques. La double lecture du pop art aboutit chez Dan Graham à ce pathos que les images photographiques précipitent et tiennent à distance simultanément. Si Walker Evans a pu inventer l'image de « l'Amérique » dont hérita le pop art, c'est parce qu'il s'était donné la capacité de transformer sa passion mélancolique en un lyrisme du commun.

* * *

La conjonction des œuvres de Walker Evans et de Dan Graham, dans le contexte du pop art, révèle l'insistance chez les deux artistes d'une stratégie

On connaît surtout sa déclaration: «À l'avenir, chacun aura son quart d'heure de célébrité mondiale.» (*In the future, everyone will be world-famous for fifteen minutes.*) Cette phrase, un peu absurde, a été interprétée de mille façons. Le point intéressant est l'échelle à laquelle Warhol situe la célébrité. *Mondiale* signifie: dans le monde entier. Le phénomène est immense et limité dans le temps: un quart d'heure! Le petit quart d'heure d'éternité. Cette notoriété désigne une brève sortie de l'anonymat; elle correspond au coup de projecteur que les médias portent sur un fait divers. De Nadar à Warhol, la célébrité a gagné en extension et perdu en définition.

Au temps de Nadar, la photographie n'était pas encore le support de la notoriété éphémère et diffuse dont parle Warhol. En revanche, c'est à cette époque que se mit en place la soi-disant démocratisation du portrait. Ce processus est passé par un sous-genre et une forme spécifiques du portrait posé: le portrait «carte de visite» (8,5x6 cm), dont le brevet fut déposé par un certain Disdéri en 1854⁸. Mais je ne vais pas suivre cette piste. Dans les petits portraits en pied de Disdéri, la physionomie est lointaine, souvent à peine lisible, alors que Warhol collectionne des visages, *faces*, agrandis, et ignore les normes vétustes du décorum bourgeois. De même, dans le métro, Evans s'est intéressé surtout au visage; il a utilisé un appareil caché pour saisir des expressions involontaires. La confrontation s'est substituée aux normes de la pose.

Comme l'attestent plusieurs images du métro où l'on reconnaît une relation de parenté entre les modèles – trois couples mère et fille, plutôt effroyables, s'enchaînent p.75-77 –, le portrait anonyme peut enregistrer des traits généalogiques, mais il ignore l'identité biographique. Les portraits de personnalités supposent, au contraire, un substrat biographique ou l'aura d'une légende. En 1962 et 1963, Warhol a réalisé en sérigraphie plusieurs portraits de Robert Rauschenberg, en utilisant des documents que lui a fournis son modèle. L'un de ces portraits composites est un grand carré (208x208 cm) qui superpose six rangées d'images. L'effigie en buste de Rauschenberg, traitée en noir et blanc, occupe les deux bandes inférieures. Au-dessus, un double portrait de femmes (la sœur de Rauschenberg, Janet, et l'artiste Susan Weil, avec qui il fut marié); puis, sur trois niveaux, un ensemble de portraits de famille couleur sépia. Le tableau est intitulé *Let Us Now Praise Famous Men*⁹. Avec l'un des portraits de famille, celui qui rassemble le plus grand nombre de personnages (huit, dont un enfant dans les bras de sa mère), Warhol a réalisé un autre grand tableau, de même



Andy Warhol. *Let Us Now Praise Famous Men*, 1963. Sérigraphie sur toile, 208 x 208 cm.



Walker Evans. *Portrait de la famille Fields* (Hale County, Alabama, 1936).

⁸ Disdéri, «inventeur breveté de la carte de visite portrait», comme il se présentait lui-même, remarque que «pour 20 francs le premier quidam venu pouvait obtenir une douzaine de «cartes de visite», alors que jusque-là un seul portrait photographique se payait de 50 à 100 francs.» Cité par Raymond Lécuyer,

Histoire de la photographie, Paris, Baschet et C^o, 1946, p. 97.

⁹ Numéro 290 dans le catalogue raisonné des peintures de Warhol, vol. I, éd. Georg Frei et Neil Printz, Londres/New York, Phaidon, 2002.



Walker Evans. *Many Are Called*, p. 41 et 175.

C'est ici un lieu de désaffection
Here is a place of disaffection
Le temps d'avant et le temps d'après
Time before and time after
Dans une lumière confuse : ni la lumière du jour
In a dim light: neither daylight
Qui investit la forme de lumineuse tranquillité
Investing form with lucid stillness
Transformant l'ombre en beauté transitoire
Turning shadow into transient beauty
Suggérant par sa lente rotation la permanence
With slow rotation suggesting permanence
Ni l'obscurité propre à purifier l'âme
Nor darkness to purify the soul
Vidant le sensoriel par la privation
Emptying the sensual with deprivation
Purgeant l'affect du temporel.
Cleansing affection from the temporal.
Ni plénitude ni vacuité. Rien qu'une lueur tremblotante
Neither plenitude nor vacancy. Only a flicker
Sur les visages tendus harassés par le temps
Over the strained time-ridden faces
Distracts de la distraction par la distraction
Distracted from distraction by distraction
Emplis de fantasmagories, vidés de sens
Filled with fancies and empty of meaning
Apathie boursouflée sans concentration³⁹
Tumid apathy with no concentration

Les images d'Evans correspondent au réalisme biblique d'Eliot (dont le grand poème de 1921-1922, *The Waste Land*, fut un modèle pour *The Bridge* de Crane)⁴⁰.

Le thème du jury apparaît dans une « Rêverie sur l'omnibus » de Léon-Paul Fargue (*D'après Paris*) en 1932 :

Tout de même, quand on monte là-dedans, on entre dans un tribunal. Le public d'en face a l'air d'un jury, les yeux fuyants, les oreilles bouchées à toute espèce d'accent sincère. Le conducteur et le contrôleur sont du

³⁹. T. S. Eliot, *Four Quartets / Quatre Quatuors*, dans *Poésie*, édition bilingue, trad. Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1976, p. 162-163.

⁴⁰. Sur la relation Evans/Eliot, voir Robert Oliver Ware, *The Eye of the Poet: Walker Evans and Modern Poetry*, Ph.D. Dissertation, Albuquerque, University

of New Mexico, 1997 (UMI Microfilm, 1998). Mais l'auteur limite sa comparaison à une lecture d'*American Photographs*, et cette stricte « lecture » tend à gommer la teneur visuelle et le style documentaire du livre.

Walker Evans, dans le temps et dans l'histoire



Eugène Atget. *Chiffonnier*, Paris, 1899-1900.



Walker Evans. *Vagrant in the Prado of Havana*, 1955.

I think in truth I'd like to be a letterer. And then broadly speaking I'm literary. The sign matters are just a visual symbol of writing.

Je pense en réalité que j'aimerais être un lettreur. Et, de manière générale, je suis un littéraire. Toute inscription n'est finalement qu'un symbole visuel de l'écriture.

Walker Evans, entretien avec Paul Cummings, 1971 (T.d.A.)



Walker Evans. New York, 1928 ou 1929.