

# B. T. S. PHOTOGRAPHIE

SESSION 2002

EPREUVE E1 : COMMUNICATION ET ESTHETIQUE DE L'IMAGE

## DOSSIER PREPARATOIRE

CE DOSSIER CONTIENT :

**Textes :**

- page 2 : « Le style documentaire comme lecture photographique du siècle », *Le Monde*, vendredi 1<sup>er</sup> septembre 2000, p.22 ;
- page 3 : « Le style documentaire de Walker Evans entre dans la légende américaine », *Le Monde*, dimanche 5-lundi 6 mars 2000, p.26 ;
- page 4 : « Pièces à conviction, à propos du documentaire social », *Photographies Magazines*, n°65, mars 1995, 54-55 ;
- page 5 : « Eugène Atget, photographe », *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.

**Photographies :**

- page 5 : eugène Atget :
  - Bitumiers, 1899-1900 ;
  - Porte d'Ivry, impasse Masséna, 18 et 20, Boulevard Masséna, 13<sup>ème</sup> arr., vers 1907-1910 ;
  - Coin de Seine, 6<sup>ème</sup> arr., vers 1904.
- page 6 :
  - Walkers Evans : *Caroline du Sud*, 1936 ;
  - Garry Winogrand : *New-York City*, 1972 ;
  - Steven Shore : *Holden St., North Adams, Massachussets* 13 juillet 1974.

**LA LECTURE DE CE DOSSIER AINSI QUE LA CONFRONTATION DES IMAGES, VOUS PERMETTRONT D'ENTAMER UNE REFLEXION SUR L'USAGE DOCUMENTAIRE DE LA PHOTOGRAPHIE.**

<b>BTS PHOTOGRAPHIE</b>		SESSION 2002
DOSSIER PREPARATOIRE	DUREE : 4 h	COEFFICIENT : 2
EPREUVE : COMMUNICATION ET ESTHETIQUE DE L'IMAGE		Page 1 sur 6

**PHOTOGRAPHIE** Dans ses murs sans poésie, le Sprengel Museum de Hanovre a monté une magnifique exposition, intitulée « How you look at it, Photographie du

XX<sup>e</sup> siècle ». Présentée jusqu'au 6 août dans la capitale de la Basse-Saxe, elle est actuellement à découvrir dans un musée de Francfort. ● LA RÉUNION de quelque 500 pho-

graphies de 37 auteurs provenant de 70 collections allemandes et étrangères vise à donner une lecture photographique du siècle, rien de moins. Les commissaires ont privilé-

gié une notion spécifique : le document. ● LE PHOTOGRAPHE Eugène Atget ouvre le parcours de cette admirable généalogie documentaire. ● PENDANT ce temps, Hanovre n'est

toujours pas gagnée par la frénésie de l'Exposition universelle. Les visiteurs ne sont pas au rendez-vous et l'on annonce déjà une débâcle financière.

## Le style documentaire comme lecture photographique du siècle

Une exposition intitulée « How you look at it », installée à Francfort, propose une généalogie de la photographie du XX<sup>e</sup> siècle. Les cinq cents clichés présentés définissent un langage né de la tension entre la forme et l'information

**HOW YOU LOOK AT IT, PHOTOGRAPHIES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**, Städtisches Kunstinstitut et Städtische Galerie, Holbeinstrasse, 1, 60596 Francfort. Tél. : 00-49-69-605-09-80. Du mardi au dimanche, de 10 heures à 20 heures. Jusqu'au 12 novembre. Catalogue, sous la direction de Thomas Weski et Heinz Liesbrock, texte anglais, éd. Thames and Hudson, 528 p., 404 photos, 398 F (60,67 €).

### HANOVRE

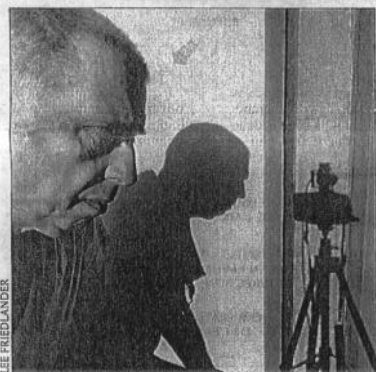
de notre envoyé spécial

Il suffit de flâner dans Hanovre pour constater que la ville, au cœur de l'été, reste désespérément grise et sinistre, qu'elle n'est pas gagnée par la frénésie de l'Exposition universelle. Il y a peu de touristes, peu d'Allemands venus d'ailleurs sur les froides allées rythmées par des sculptures monumentales et colorées de Niki de Saint-Phalle ou de Mark Di Suvero, que la municipalité a plantées là pour faire oublier que le centre-ville a été détruit à 90 % lors du deuxième conflit mondial.

Hanovre toussote mais cache une divine surprise. Le Sprengel Museum a monté une sacrée exposition, intitulée « How you look at it » (« Comment vous le regardez »). Soit quelque cinq cents photographies de trente-sept auteurs, provenant de soixante-dix collections allemandes et étrangères, à défaut de faire le voyage en Allemagne : l'exposition, présentée jusqu'au 6 août à Hanovre, est maintenant à découvrir dans un musée de Francfort, jusqu'au 12 novembre.

### UNE GRAVITÉ FROIDE

Le sous-titre de l'exposition, « Photographies du XX<sup>e</sup> siècle », dit un projet qui vise, rien de moins, à donner une lecture photographique du siècle – c'est ça et pas autre chose. Les commissaires, Thomas Weski et Heinz Liesbrock, ont privilégié une notion spécifique au procédé mécanique : le document. Non pas la documentation, l'archive ou le reportage mais « le style documentaire » cher au photographe Walker Evans, qui s'est confondu, dans les années 20-30, avec la modernité et qui tient une place essentielle chez les artistes d'aujourd'hui : partir de la réalité mais la rendre visible, la commenter, la transcender, dire sa face cachée ; réaliser des documents poétiques pour rendre compte de bouleversements identitaires, politiques, économiques, et sociaux. Se définit ainsi à Hanovre un langage artistique né de cette tension entre la forme et l'information.



Ci-dessus : William Eggleston « Summer, Mississippi, Cassidy Bayou in background » 1969-1970. Hasselblad Center.

A gauche : Lee Friedlander « Tokyo », 1994 Collection du Niedersächsische Sparkassenstiftung, Hanovre.

A droite : Franz Kline, « August Day » 1957 Huile sur toile. Collection Lohmann Hofmann, Courtesy Hachmeister, Munster.



Les photographies sont également en tension avec une quarantaine de peintures et sculptures propres à créer un climat esthétique et historique – ces dernières sont parfois insérées dans une série d'images. Un splendide Degas dialogue avec Atget, Jasper Johns avec Robert Frank, Warhol avec Walker Evans, Franz Kline avec Bernd et Hilla Becher, Beckmann avec Renger-Patzsch, Bacon avec Diane Arbus, Bruce Nauman avec William Eggleston, Roy Lichtenstein avec

Sigmar Polke... Cette généalogie documentaire n'est pas une surprise, mais c'est la première fois qu'elle s'étale en grand dans un musée. « How you look at it » induit le constat, la brutalité, la frontalité, la précision optique, le témoignage. A chaque auteur, ensuite, d'affirmer son regard, et surtout d'installer une progression narrative ou poétique au moyen de la série – là encore un principe spécifique à la photographie. Dans cette logique, la plupart des photo-

graphes retenus sont représentés par une quinzaine d'images, voire beaucoup plus.

Sur ces bases, il fallait choisir un photographe-référence, qui ouvre le parcours, donne le ton de cette modernité, et dont l'écho résonne jusqu'à nos jours. Eugène Atget, qui, en accumulant les images dans un Paris entre archaïsme et modernité a montré la force évocatrice du document, tient ce rôle et le tient fort bien, avec d'abord deux épreuves remarquables réalisées en

1900 : des ouvriers qui déposent de l'asphalte sur la chaussée délavée pour faire émerger la ville moderne par excellence. Atget, c'est aussi le paysage urbain et le portrait, deux motifs qui se répètent dans l'exposition. Comme dans un arbre généalogique, deux pistes sont ouvertes après Atget. Il y a les artistes qui confèrent à la ville une tonalité mythique et formelle, dans un climat cubiste (Charles Sheeler, Paul Strand, Albert Renger-Patzsch), et ceux qui montrent une société per-

dant ses repères, son équilibre, son histoire. Citons, le Paris de nuit de Brassai, les portraits du métro de Walker Evans, l'Amérique désenchantée de Robert Frank, Diane Arbus ou Garry Winogrand, la descente aux enfers de marginaux par Larry Clark, puis la banalisation du paysage américain, de Stephen Shore à Lewis Baltz.

Entre les deux voies, flottent deux faits tragiques : l'Allemagne des années 30 cernée par August Sander, représentée ici par des portraits remarquables et méconnus, et les effets de la bombe atomique sur la ville japonaise de Nagasaki, par Shomei Tomatsu. « La bombe a explosé à 11 h 02. Le temps était agréablement doux, il faisait beau et très calme », écrit Tomatsu, qui rejoint une conviction des commissaires : la photographie de style documentaire peut suggérer ce qu'un reportage journalistique ne peut pas toujours montrer.

### UNE BEAUTÉ CHIRURGICALE

Il y a des tas de merveilles qui font tourner la tête dans cette généalogie d'artistes. On retiendra trois noms qui occupent une large place. Le coloriste William Eggleston, choisi pour l'affiche de l'exposition et la couverture du catalogue, un admirablement cerné, à partir de la fin des années 60, la classe moyenne américaine du Sud, sa banalité, son ennui, la standardisation de son cadre de vie et de ses habitudes de consommation. Le paysagiste Robert Adams est représenté avec la série *The New West* (1974), des petits formats gris qui forment un état des lieux du paysage mythique de l'Ouest américain, l'auteur faisant la distinction entre ce qui est « faux » dans ce paysage et que « nous pouvons changer », et « ce qui est bon et que nous devons préserver ». Et enfin les portraits graves que Judith Joy Ross a pris, en 1983, de jeunes hommes et jeunes filles venus se recueillir au Memorial des vétérans du Vietnam, à Washington, et qui ont l'air aussi morts que les morts.

Au bout du parcours, on ressent un sentiment de gravité froide. La ville, l'architecture sans poésie du Sprengel Museum, ses grandes cimaises blanches et sa lumière glauque, tout cela prête peu à la fantaisie et gomme parfois l'humanité, le lyrisme et la poésie des chefs d'œuvres présentés.

Traçant leur route, les commissaires ont écarté des courants trop liés à des aventures artistiques et picturales : l'expressionnisme, la photo subjective, le surréalisme, les abstractions, l'école du Bauhaus, les manipulations de laboratoire d'un Man Ray, la géométrie romantique d'un Cartier-Bresson. Trois artistes qui ont marqué la ville sont également délaissés : Kurt Schwitters y est né (le Sprengel abrite la plus belle collection du dadaïsme), Umbo y est mort alors qu'il était caissier d'un musée, Raoul Hausmann y a collaboré avec Schwitters.

Les œuvres les plus récentes accentuent cette froideur. Aux séries discrètes et poétiques des années 1900-1980 succèdent quelques grands formats spectaculaires, d'une beauté chirurgicale, d'Andreas Gursky, de Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte et Cindy Sherman. Ces noms, trop attendus, confirment l'impression d'ensemble, soit une présence écrasante de photographes allemands et américains. Il n'y a pas un Rodchenko, pas d'Italien ou d'Espagnol, pas de Britannique, un seul caissier lumineux – pas le meilleur – du Canadien Jeff Wall. La France est représentée par Patrick Faigenbaum, ce qui est heureux mais un peu court. Il manque surtout une actualité du monde qui est un bel enjeu de la photographie de style documentaire depuis cinq ans. Il y a néanmoins dans cette exposition

BTS PHOTOGRAPHIE		SESSION 2002
DOSSIER PRÉPARATOIRE	DUREE : 4 h	COEFFICIENT : 2
ÉPREUVE : COMMUNICATION ET ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE		Page 2 sur 6

**PHOTOGRAPHIE** Jamais un photographe n'avait fait l'objet, en une saison, de tant d'expositions et de livres que Walker Evans (1903-1975) aujourd'hui. ● NEW YORK cè-

lèbre cet immense artiste avec une rétrospective au Metropolitan Museum en 175 images, associant ses signes du paysage américain et son catalogue de types humains ; une

exposition à l'International Center of Photography évoque son rôle dans le magazine *Fortune* ; le MoMA retrace son influence, sur les cinéastes, l'art conceptuel ou le pop

art, de même que le Springel Museum de Hanovre. ● DANS UN ENTRETEN au Monde, l'historien d'art Jean-François Chevrier, qui donne un cours consacré à Evans, estime

que l'auteur d'*American Photographs* « réinvente l'art moderne avec la photographie, comme les impressionnistes l'avaient inventé avec la peinture ».

# Le style documentaire de Walker Evans entre dans la légende américaine

Le Metropolitan Museum of Arts de New York présente une rétrospective du photographe à partir de ses archives personnelles. D'autres expositions et des livres amplifient le mythe d'un artiste moderniste imprégné de littérature



« Montrer le sujet tel qu'il est, sans préparation, de la même façon que dans mon style documentaire je veux les choses telles qu'elles sont. » Walker Evans définit ainsi sa série « Passengers », effectuée avec un appareil caché et fixe, entre 1938 et 1941, dans le métro de New York. Ces portraits sans intervention humaine – une attitude inédite dans l'histoire de la photographie – ont été rassemblés en 1966 dans le livre « Many are Called », un titre trouvé par James Agee, en 1940.

**NEW YORK**  
de notre envoyé spécial  
A quoi reconnaît-on un des grands artistes du XX<sup>e</sup> siècle ? A la qualité de son œuvre bien sûr. Mais aussi à l'influence qu'elle exerce sur les générations futures. A la fascination qu'elle suscite encore. L'Américain Walker Evans (1903-1975) est de ceux-là. Jamais un photographe n'a fait l'objet, en une saison, de tant d'expositions et de tant de livres, tous produits outre-Atlantique, comme pour rappeler que le territoire américain, avec ses mythes et ses fractures, fut son terrain d'observation.

Longtemps Walker Evans est resté « à part », notamment dans le marché de l'art. Trop indomptable, cette œuvre qui passe au révélateur la culture populaire américaine. Le voilà célébré à New York au moment où ses prix chutent. Une rétrospective et ses photos de masques africains au Metropolitan Museum, une exposition à l'International Center of Photography (ICP) pour évoquer son rôle dans le magazine *Fortune*, et autant de livres, dont une biographie fleuve signée James Mellow, entretiennent la légende d'un Américain dandy et progressiste, puritain et radical, individualiste et concerné, à la marge et protégé par le Musée d'art moderne de New York (MoMA), coauteur, avec l'écrivain James Agee, du mythique *Louons maintenant les grands hommes*, et donc trop souvent réduit à quelques icônes lyriques sur les fermiers du Sud, alcoolique au soir de sa vie, avant de renaître aujourd'hui, pour se retrouver momifié.

Cinq ans d'étude des archives de Walker Evans, par Jeff Rosenheim et Douglas Eklund (Metropolitan), expliquent cette consécration. Ce n'est pas tout. Trop de cinéastes, de Wim Wenders à Jim Jarmusch, ont dit leur tribut à Evans. Trop d'historiens ont expliqué en quoi son œuvre annonçait l'art conceptuel (Ed Ruscha, Dan Graham) et le pop

art (Andy Warhol). Trop d'artistes le citent, de Robert Frank à Jeff Wall en passant par Robert Adams ou Patrick Faigenbaum, sans oublier l'École documentaire allemande. Le MoMA retrace ces influences, à partir du 16 mars, avec « Walker Evans and Company », et le Springel Museum de Hanovre fait de même, à partir du 14 mai, avec « How you Look at it ».

## « HORRIBLES ACCIDENTS »

Autant attaquer cette montagne par la rétrospective du Metropolitan, qui donne un éventail assez complet du travail, dans sa chronologie, en rassemblant 175 images appartenant à vingt-huit préteurs. Les épreuves sont de qualité quand trop de tirages médiocres ont été montrés. Elles se développent, série après série : les débuts modernistes, à la fin des années 1920, avec des vues graphiques de la ville américaine – période qu'il reniera ; le catalogue des types humains modernes proche des métiers chez Daumier (la Noire américaine dans la rue, la sténo-dactylo qui sort déjeuner, le cuisinier devant son restaurant) ; les images de Cuba, en 1933 ; ses vues d'architecture dans le sud de l'Amérique ; son enquête avec Agee sur les fermiers ; les portraits volés dans le métro et dans la rue ; les images en couleur pour *Fortune*, les outils photographiés comme des sculptures et les Polaroids.

Il y a un mystère Evans, que l'exposition ne résoud pas. Pourquoi ces images de villes, de publicités murales, de maisons standardisées, de lotissements au bord des routes qui faisaient dire à son ami Lincoln Kistein qu'elles « ressemblent à d'horribles accidents », que l'on peut trouver banales et froides, distantes et impersonnelles, plus proches de la documentation sur l'Amérique industrielle que de l'art, peuvent prendre autant d'épaisseur et fasciner ? Parce que c'est une œuvre, à la fois simple et la plus

complexe, la plus cérébrale de la photographie.

L'exposition du Met montre un seul versant de cette complexité : sa dimension littéraire. « C'est l'œuvre d'un artiste qui voulait être écrivain et traduit visuellement ce qu'il voudrait écrire », affirme Jeff Rosenheim. Des documents inédits dénichés dans les archives Evans, notamment ses traductions de Gide, Apollinaire ou Cendrars, confirment cet étonnant dialogue entre les mots et les images par un artiste imprégné de littérature française, qui a étudié à Paris.

Jeff Rosenheim ajoute : « Evans recadre ses photos, les découpe, cerne un fragment, comme on écrit un poème ou une nouvelle. Son œuvre est de la littérature. » Pourquoi alors l'accrochage ne suit-il pas l'intention ? Les photos sont soigneusement rangées dans quatre cabinets bourgeois comme s'il s'agissait d'un « grand photographe » inscrit dans une tradition des beaux-arts. C'est propre et ennuyeux. C'est tout ce que cet iconoclaste refusait, lui qui avait manié avec rage la colle

et le ciseau pour découper et accrocher en une nuit son exposition « American Photographs », en 1938 au MoMA – on retrouve son déroulé complet dans *La Soif du regard*, de Gilles Mora et John Hill (Seuil, 1993).

## LA RUE ET SES ANONYMES

« American Photographs » est aussi un livre, considéré comme le monument de la photo moderniste, un grand livre sur l'Amérique, et dont la précision du montage permet de saisir la tension entre poésie et information, entre les signes humains et urbains. Ce livre est régulièrement réimprimé, mais pourquoi l'essence même de l'œuvre est-elle gommée dans l'exposition ? Cette tension explique pourtant à jour, selon ses propres termes, le « style documentaire » qu'Evans a défini au début des années 1930 et qui rayonne encore dans l'art d'aujourd'hui. Documentaire ? Le mot est suspect depuis l'origine de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle. Trop lié à l'enregistrement mécanique, à l'archivage. Trop loin de l'art en somme.

Evans fait exploser cette distinction en affirmant une forme et non un usage documentaire. Pour que le spectateur ne perde pas le fil d'une narration proche de la nouvelle, qu'il progresse image après image, pour que son œil ne soit pas brouillé par des détails sentimentaux ou secondaires, Evans cadre serré, frontalement, sans possibilité de se distraire. Il privilégie les traces du passé – comme Atget –, seules à même d'expliquer le présent.

Il y a bien une volonté de collectionner des signes chez Evans. Ses archives le confirment. L'exposition et surtout l'instructif livre *Unclassified, a Walker Evans Anthology*, réalisé à partir des archives d'Evans, dévoilent sa collection, conservée dans des valises en cuir, de 9 000 cartes postales populaires – vues urbaines, vues d'habitat. Elle est considérée par les historiens comme « la meilleure archive de l'architecture populaire américaine », affirme Jeff Rosenheim. Dans le même genre, Evans découpaient dans les journaux des photos

de faits divers ou de paparazzi, et collectionnait des centaines d'objets urbains – panneaux, publicités – comme autant de signes du paysage vernaculaire américain.

Walker Evans a collectionné les cartes postales pour photographier un monde à l'opposé de la carte postale. Dans son œuvre, on ne trouve pas de nus, de paysages bucoliques, de natures mortes, de célébrités. Il a évacué ces genres picturaux pour définir un nouveau genre artistique : la rue américaine – abords, périphérie, maisons, industrie, automobile, métro, train – et les anonymes qui l'animent. Sa modernité se double du point de vue d'un baudelaire muni d'un outil moderne d'observation. Pour lui, une image ne peut changer le monde mais, isolée ou en série, apporte des informations sur le spectacle de l'Amérique. Il constate la solitude de l'homme ordinaire et sa propre solitude. Le plus incroyablement est qu'il est persuadé qu'on peut faire de l'art avec ça.

M. G.

BTS PHOTOGRAPHIE		SESSION 2002
DOSSIER PREPARATOIRE	DUREE : 4 h	COEFFICIENT : 2
EPREUVE : COMMUNICATION ET ESTHETIQUE DE L'IMAGE		Page 3 sur 6

