

## Une intervention récalcitrante. Les pages de Walker Evans.

*Recalcitrant Intervention: Walker Evans's Pages*

**David Company**

Traducteur : Marine Sangis

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3174>

ISSN : 1777-5302

**Éditeur**

Société française de photographie

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2011

ISBN : 9782911961274

ISSN : 1270-9050

**Référence électronique**

David Company, « Une intervention récalcitrante. Les pages de Walker Evans. », *Études photographiques* [En ligne], 27 | mai 2011, mis en ligne le 18 novembre 2011, consulté le 01 mai 2019.  
URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3174>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

---

# Une intervention récalcitrante. Les pages de Walker Evans.

*Recalcitrant Intervention: Walker Evans's Pages*

**David Company**

Traduction : Marine Sangis

---

- 1 Trente-cinq ans après la mort de Walker Evans, la réception de son œuvre distingue clairement les images accrochées aux cimaises du musée moderne de celles destinées à la page imprimée. Evans, “l’artiste du musée”, est à l’évidence l’héritage d’une longue relation avec le Museum of Modern Art (MoMA) de New York, amorcée dans les années 1930 et parvenue à son apogée en 1971 avec une rétrospective dont les termes définissent encore l’appréhension courante de son œuvre. Sa relation à la page imprimée débute également dans les années 1930. Plusieurs livres paraissent, dont certains comprennent des portfolios d’Evans accompagnant des textes d’auteurs: *The Bridge* de Hart Crane (1930); *The Crime of Cuba* de Carleton Beals (1933); *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families* conçu avec James Agee (1941) et *The Mangrove Coast* de Karl Bickel (1942). Les photographies d’Evans y sont présentées indépendamment du texte, résistant à l’association lisse et souvent infondée du mot et de l’image qui prime dans les essais photographiques des magazines et dans les livres de photographies. Evans publie aussi trois monographies: *American Photographs* (1938), *Many Are Called* et *Message from the Interior* (les deux derniers en 1966) dans lesquelles le travail de sélection et de mise en séquence revêt autant d’importance que les images elles-mêmes<sup>1</sup>. L’année 1929 marque le début de sa collaboration avec des magazines et des revues qui se poursuivra tout au long de sa carrière avec des contributions à *Architectural Record*, *Creative Art*, *Hound & Horn*, *Architectural Forum*, *Life*, *Sports Illustrated*, *Harper’s Bazaar*, *Vogue* et bien sûr *Fortune* où il sera salarié durant vingt ans.
- 2 Evans a produit assez d’“images” fortes et autonomes pour mériter une place dans n’importe quelle histoire de l’art ou de l’art photographique, bien qu’il se soit montré assez peu désireux de les présenter sous cet angle. Son approche est plutôt déterminée par sa formation littéraire, par ses ambitions précoces de devenir écrivain et, peu après sa

découverte de l'appareil photographique, par la prise de conscience que l'une des caractéristiques essentielles du modernisme photographique réside dans l'agencement pertinent des images sur la page imprimée. *American Photographs* et *Let's Us Now Praise Famous Men* passent désormais pour des incontournables du documentaire moderniste (une forme d'enregistrement profondément réfléchi qu'Evans a pratiquement inventée avec l'arrangement séquentiel de *American Photographs*, peut-être le premier livre de photographies "complexe" diffusé au États-Unis). Mais la reconnaissance tarde à venir. Soldés peu après leur première publication, ces livres sont largement commentés et bien accueillis lors de leur réédition au début des années 1960. Leur temps advient précisément parce que leur moment est révolu, leur permettant de coïncider finalement avec la réputation d'artiste photographe moderne d'Evans, loin des controverses du documentaire et des compromis du journalisme.

- 3 Il en va autrement de l'œuvre produite pour les magazines. Éphémère par nature, le magazine illustré possède une temporalité et une portée culturelle très différentes de la forme livre. Il n'est pas fait pour durer; il vit et meurt, connaît succès ou échec le temps de sa brève vie dans le kiosque à journaux. Cela complique sérieusement notre compréhension de l'histoire de la photographie, en particulier des genres documentaires et photojournalistiques qui, en tant que "pratiques d'enregistrement", évoluent dans des contextes essentiellement temporaires. La re-présentation d'images documentaires et photojournalistiques dans des monographies ou dans des musées n'aide guère à saisir la complexité contingente de leur présentation initiale sur la page. Il a fallu attendre la dernière décennie pour que la tâche ardue d'écrire une histoire de la presse illustrée soit enfin au cœur des préoccupations, mais pas autant néanmoins que l'histoire émergente du livre de photographies.

## Le Fortune d'Evans

- 4 Dans les années 1960, le regain d'intérêt pour l'œuvre d'Evans le présente sous des aspects contradictoires: un observateur détaché de l'Amérique des années 1930, un documentariste engagé, un pionnier de l'art moderne en photographie, ou encore un artiste proto-pop de l'Amérique vernaculaire. Mais il n'est jamais montré comme rédacteur en chef, écrivain, graphiste et encore moins comme un "photographe appliqué", ce qu'il était pourtant lorsqu'il se consacrait à la page magazine. En 1971, la rétrospective du MoMA organisée par John Szarkowski confirme l'intérêt renouvelé pour Evans et lui assure une solide réputation en rendant ses photographies accessibles à une nouvelle génération, mais en des termes trop étroits pour refléter pleinement ses préoccupations et ses réalisations. L'exposition et le livre associé (intitulé simplement *Walker Evans*) passent outre son approche particulière de la page imprimée<sup>2</sup>. L'accent est mis sur les photographies importantes, autonomes et exposables et non sur la cohérence interne de l'ensemble de l'œuvre. La spécificité des livres d'Evans et de son travail pour le magazine n'inspire pas particulièrement Szarkowski. Il écarte pratiquement les vingt années passées à *Fortune* qu'il assimile à une longue arrière-saison de compromis confortable succédant à la période d'intense créativité des années 1930, où dominant énergie juvénile et exploration artistique. Selon Szarkowski, Evans aurait été engourdi par un emploi régulier et moins porté vers des images fortes de la «conviction féroce qui caractérise ses meilleurs travaux» puisque la «vigilance constante» exigée par son travail au sein d'un magazine «nuit à la libre expression<sup>3</sup>». C'est se méprendre sur la démarche

d'Evans. Son travail à *Fortune* ne consistait pas *uniquement* à effectuer des prises de vue; il s'agissait de synthétiser l'association complexe de la production et de la présentation d'un travail photographique pour un magazine, tout en expérimentant les possibilités que cette démarche offre à un esprit indépendant. Les images d'une «conviction féroce» (autonomes, discursives, homogènes, “muséifiées”) résistent souvent à une telle synthèse et il faut admettre que, comparativement, Evans en produisit peu pour *Fortune*. Mais les limites qu'il expérimentait là avaient moins à faire avec la composition et la production d'images qu'avec le magazine grand public lui-même. Trois exemples tirés de *Fortune* illustreront ce point.

- 5 Quantité de documents témoignent du mépris d'Evans pour les pratiques en usage dans les magazines américains<sup>4</sup>. L'élaboration posthume de son statut d'artiste atteste que s'il s'est toute sa vie intéressé à l'Amérique vernaculaire, il estimait la culture de ses magazines généralement vulgaire et régressive, trop soumise à la publicité, au commerce, au kitsch et à la manipulation de l'opinion. *Fortune* est fondé en 1930 par Henry R. Luce, qui avait créé *Time Magazine* en 1923 et allait lancer *Life* en 1936. Immédiatement après le Crash de Wall Street (octobre 1929) et à l'approche de la Dépression, l'entreprise a tout d'improbable: un magazine coûteux et luxueux spécialisé dans les affaires, la science et l'industrie. Luce y voit une opération à perte, un caprice intéressant subventionné par ses autres sociétés. L'éditorial annonce dans le premier numéro (février 1930) son intention d'offrir des «textes clairs et lisibles, abondamment illustrés, dans un large format agréable à l'œil» et le soutien d'un «modèle économique permettant d'atteindre cet objectif en s'affranchissant des limites techniques de la plupart des magazines<sup>5</sup>». Bon nombre des pages de *Fortune* bénéficient d'une photogravure soignée contrairement à l'ensemble des publications non artistiques qui exploitent les ressources de la similitravure. Le magazine est aussi riche en reproductions couleurs. Plus grand que la majorité des périodiques (27,9 cm sur 35,5 cm), il contient davantage de pages, imprimées sur un papier de qualité. Il s'attache les services des meilleurs photographes, écrivains, artistes et illustrateurs, recrutés en dehors de la sphère journalistique. Relevant cette association du libre-échange avec des valeurs artistiques nouvelles, Douglas Eklund décrit *Fortune* comme «une expérience dans l'esthétique du capital<sup>6</sup>». Mais alors que les conséquences de la crise continuent à faire des victimes pendant les années 1930 (on compte 5 millions de chômeurs en 1931), *Fortune* peut difficilement rester fidèle à sa vocation de vanter les bienfaits du capital. Ainsi que le remarque Evans, le magazine «ne savait pas vraiment quel rôle jouer pendant la dépression. Ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient puisque leur vocation était de rendre compte, en termes stimulants, des affaires et de l'industrie américaine, et que tout cela s'effondrait<sup>7</sup>». Puis, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, la position du périodique est sinon contradictoire, du moins réceptive à l'incertitude politique et culturelle de cette période tendue.
- 6 Evans collabore à *Fortune* dès 1934 comme photographe indépendant (sept photographies pour un sujet sur le parti communiste publié en septembre). En 1943, après quelque treize années de travail sans emploi fixe, il rejoint la société de Luce, Time Incorporated en tant qu'auteur (d'abord comme critique d'art, de cinéma et de littérature pour *Time*). Deux ans plus tard, *Fortune* lui propose un poste de photographe et de rédacteur, puis, en 1948, il est nommé “chargé de la photographie”, un titre et une situation qu'il s'est taillés sur mesure<sup>8</sup>. Ses qualifications artistiques, son intérêt notoire pour la culture américaine et son talent de rédacteur lui valent ainsi un statut unique. L'indépendance commerciale et financière de *Fortune* offre à Walker Evans une liberté exceptionnelle. Une fois sa place établie au sein du

personnel, Evans affirme son autonomie. Il fait d'honorables portraits d'hommes d'affaires, ce qui l'autorise en contrepartie à choisir et sélectionner ses sujets photographiques et à composer des articles à partir d'images d'archives. N'étant pas sous l'autorité du département artistique mais directement sous celle du directeur de publication, il s'assure un contrôle quasi total des pages qu'il défend. Un éditorial datant de mai 1948 le décrit à son lectorat:

- 7 «Walker Evans [...] est un auteur tout en délicatesse et puissance évocatrice. Il est cependant plus largement reconnu, dans bien des cercles exigeants, comme l'un des photographes les plus éminents aux États-Unis. Les autorités esthétiques ont conforté cette opinion: Evans a fait l'objet de la première exposition monographique jamais organisée au MoMA, a reçu une bourse du Guggenheim, et vient tout juste d'exposer à l'Art Institute de Chicago. La force des photographies d'Evans a toujours été le fait d'un œil vif, direct, sensible et d'une perspicacité incisive, comparable à celui de Mathew Brady, le célèbre photographe de la guerre civile. Evans n'a nul intérêt pour la posture photographique, pour les effets sentimentaux ou grandiloquents; à partir de l'instrument photographique, il tente de donner à voir aussi directement que possible, [dans une] grande justesse de ton et de détail, ce qui a retenu son attention dans son observation précise de l'extraordinaire surface du monde visible<sup>9</sup>.»
- 8 En dépit d'une grande estime, le travail d'Evans ne bénéficie pas de publicité particulière et n'est pas présenté comme une œuvre d'auteur dans le magazine. Ce qui, nous le verrons, convient parfaitement à sa nature. Evans ne s'est jamais servi de *Fortune* comme d'une vitrine pour ses talents de faiseur d'images ou comme d'un forum dédié à "l'art". Son travail consiste plutôt à jouer et à déjouer les conventions admises de la page magazine, concevant des articles qui suivent et dévient tout à la fois de la ligne éditoriale de *Fortune*. Il en rédige de plus en plus régulièrement les textes<sup>10</sup>, en définit également l'aspect visuel, notamment le recadrage des images, la mise en page, le graphisme et les titres. Il comprend que la portée de la photographie ne commence ni ne s'achève avec l'image isolée. Il s'agit foncièrement d'une question d'édition, de graphisme et d'écriture. Des compétences qu'Evans maîtrise depuis longtemps et que *Fortune* lui offre d'exercer à horaires fixes, assez librement et pour un salaire régulier; une situation enviable que peu de photographes ont pu connaître, *a fortiori* dans les magazines américains.

## “Main Street Looking North From Courthouse Square”

- 9 “Main Street Looking North From Courthouse Square” (mai 1948), son premier article comme chargé de la photographie, ne contient aucun de ses propres clichés mais d'anciennes cartes postales américaines provenant de son propre fonds<sup>11</sup>. Il réalise que les cartes postales régionales typiques du début du XX<sup>e</sup> siècle donnent une idée surprenante mais révélatrice de cette époque. Pour la plupart, il s'agit d'images colorisées de rues provinciales, de ponts, de moyens de transport et de fabriques – loin de l'apologie des loisirs et des sites touristiques qui dominera bientôt le genre (*voir fig. 2*).
- 10 Les images sont claires, sans prétention, sobres et plutôt antipublicitaires, proches à maints égards de l'esthétique photographique d'Evans qui sait que par ailleurs elles peuvent être perçues à tort comme nostalgiques (tout son travail pour les magazines est marqué par une conscience profonde des malentendus possibles). Evans rédige donc une introduction d'une page, définissant des connexions subtiles entre époque et image, démontrant que la

disparition de moments précis dans l'histoire moderne entraîne toujours celle de leurs modes d'autoreprésentation:

«Dans les années 1900, envoyer et collectionner des cartes postales illustrées était une manie courante et souvent mortellement ennuyeuse à laquelle s'adonnaient des milliers de foyers bourgeois. Pourtant, la pléthore de cartes imprimées à cette époque forme de nos jours un solide point d'ancrage à partir duquel retracer les souvenirs les plus charmants et, parfois, les plus épouvantables jamais transmis d'une génération à l'autre. À leur apogée, la pureté de ces modestes vieilles cartes américaines resplendit des couleurs les plus vives [sic] en 1948. Car aujourd'hui les cartes connaissent un déclin esthétique dont elles ne se relèveront probablement jamais. Quintessence de l'inutile, la plupart des cartes récentes servent généralement de faire-valoir criard rapportant que telle et telle personne a visité tel et tel endroit et pour une raison quelconque y a passé un bon moment. Fini l'attachement à la vraie rue, à l'architecture de tous les jours ou à la présence humaine. À l'aube de ce siècle, la photographie en couleurs en était évidemment à ses balbutiements.»

- 11 Ce qui pourrait ressembler de prime abord à un article légèrement sentimental est en réalité une réflexion concise et accessible sur la photographie, l'histoire, la culture matérielle et la mémoire, présentée dans un magazine dont la longévité n'égale pas celle d'une carte postale.
- 12 La majorité des travaux d'Evans pour *Fortune* témoignent d'une conscience de l'histoire en complet décalage avec l'engagement du magazine en faveur du moderne et du nouveau. Beaucoup portent sur les vestiges du passé et l'obsolescence imminente des objets quotidiens. "Vintage Office Furniture" (août 1953) montre du mobilier et du matériel de bureau du XIX<sup>e</sup> siècle, encore en usage dans des entreprises implantées depuis longtemps autour de Boston. "Before They Disappear" (mars 1957) est une série d'images en couleurs représentant des insignes vétustes de compagnies ferroviaires, standardisés mais encore peints à la main sur les flancs des wagons de marchandises. Les titres mêmes de ses sujets sont évocateurs: "Le petit commerce" ("The Small Shop"), "Une ville et son journal" ("One Newspaper Town"), "Le marché a-t-il raison?" ("Is the Market Right?"), "Les démolisseurs" ("The Wreckers"), "Ces fabriques sombres et sataniques" ("These Dark Satanic Mills"), "Centre-ville, dernier regard en arrière" ("Downtown: A Last Look Backward"), "La dernière locomotive à vapeur" ("The Last Railroad Steam"), "La casse" ("The Auto-Junkyard"). Cependant, on aurait tôt fait d'écarter ce travail et sa présence dans *Fortune* en l'assimilant à de la nostalgie, ou à un genre de regard rétrospectif sentimental, mû par la conscience que rien n'arrêterait le rouleau compresseur du progrès américain. S'il s'avère que bien des magazines d'affaires sont alors (comme aujourd'hui) sujets à des accès de mélancolie tourmentée de ce type, Evans ne se rend jamais à cette vision simpliste et se montre de plus en plus explicite à ce propos. Dans "Pièce de collection" ("Collector's Items") publié dans *Mademoiselle* en mai 1963, il proteste: «De grâce, préservez-moi pour toujours de cet univers de regards flétris et larmoyants, tout prêts de se répandre en pleurs à la vue du service à thé de grand-mère<sup>12</sup>.» Et, il insiste dans un autre entretien: «Être intéressé par ce que vous voyez en passe de sortir de l'histoire, même s'il s'agit d'un tramway, ce n'est pas un acte de nostalgie. Vous pouvez lire Proust et y voir de la "nostalgie", mais ce n'est absolument pas ce que Proust avait en tête<sup>13</sup>.» L'intérêt d'Evans pour la trace persistante du passé est complexe. L'objet d'un oubli imminent ou récent, s'il est abordé avec justesse, peut nourrir une méditation allégorique sur le présent et la nature de la modernité. Qui plus est, l'approche person

nelle et méditative de la modernité qu'Evans développe dans *Fortune* dépasse le sujet pour considérer la nature des images en soi, la structure même de la représentation photographique et sa capacité à transporter le présent dans l'histoire comme à convoquer le passé dans le présent. L'analyse de sa production montre bien comment Evans a compris que dans la modernité, tant le moment que les modes de représentation qui le rendent intelligible sont éphémères (dans un autre contexte, il s'agit d'un phénomène central de la pensée de Walter Benjamin: «À de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines<sup>14</sup>»). La modernité suppose non seulement une succession d'époques mais aussi une succession des diverses façons dont ces époques se sont comprises et représentées. En se tournant vers le négligé et l'abandon(né), Evans pressent que l'acte de re-présentation pourrait produire un mode d'attention permettant de saisir dialectiquement le rapport de la photographie au passé. Paradoxalement donc, la prédilection de *Fortune* pour la nouveauté et l'avenir forme à la fois un repoussoir et un contexte idéal pour les préoccupations de Walker Evans.

## “Homes of Americans”

- 13 Durant les premiers mois de 1946, l'équipe éditoriale prépare un numéro spécial consacré au logement. L'Amérique connaît une pénurie massive de logements due à la suspension d'un programme de construction et exacerbée par le retour du personnel militaire de l'étranger. Les méthodes de constructions novatrices développées pendant la guerre et les nouveaux modes de vie suscitent un grand intérêt populaire. La résolution de la question du logement est vitale pour le pays et prime sur toute autre forme de “progrès”. *Architectural Forum*, une publication du groupe Time Inc., prépare également un numéro sur ce thème et les deux périodiques paraissent en avril 1946. La plupart des articles, descriptifs et informatifs, portent sur l'économie du bâtiment, les nouvelles techniques de construction, les innovations de l'architecture intérieure et les équipements ménagers. En couverture figure la maison ultramoderne de Buckminster Fuller à Wichita, une déclinaison du prototype modulaire de la Dymaxion House de 1944, qui fait alors beaucoup parler d'elle.
- 14 La contribution d'Evans, “Homes of Americans”, diffère radicalement<sup>15</sup>. Elle s'étend sur cinq doubles-pages, comprend une introduction, trente-trois photographies et des légendes renvoyées en fin d'article (voir fig. 3 à 7). La mise en page est austère au milieu des reproductions en couleurs et de la flamboyance graphique du magazine. La typographie est simple et les images sont imprimées en noir et blanc. Aucune n'a été commandée pour cet article et seules sept d'entre elles sont d'Evans, prises dans les années 1930. Leurs crédits, relégués avec ceux de l'ensemble de la parution, indiquent trois sources fédérales. Il ne s'agit pourtant pas d'un exercice de recherche d'archives puisque la plupart des reproductions viennent en fait de la propre collection d'Evans, comme le souligne le bref éditorial en page 2<sup>16</sup>. Là où le reste du magazine offre des illustrations photographiques censées servir des articles enthousiastes et explicatifs, “Homes of Americans” est bien plus ambigu et même délibérément déroutant. Evans est bien conscient de l'ambiguïté de ces documents et, stratégiquement, fait du risque de mauvaise interprétation l'objet même de sa contribution qu'il introduit ainsi:

«Le portfolio suivant est un aperçu éclectique d'un vaste sujet – l'habitat américain. Ce compte-rendu s'étend sur quatre siècles et traverse le paysage

le plus varié du monde. Bois, pierre, verre et métal témoignent à leur façon de l'histoire entière des premiers colons de la nation et de leur fragile descendance. Les images ne sont pas accompagnées de légendes (toutes regroupées page 157). Le but est de ne pas vous détourner des purs faits graphiques et de donner à voir d'extraordinaires et diverses formes, textures et touches de lumière telles qu'elles sont vraiment, sans commentaire verbal. Peu d'entre nous prennent réellement le temps de voir ce qu'ils regardent et ces trente-trois images, sélectionnées parmi des centaines, peuvent provoquer excitation, nostalgie, rire ou répugnance, d'autant plus fortement si l'œil n'est pas sollicité par une documentation écrite. En outre, vous pouvez vous amuser à deviner quelles sont les régions du pays représentées dans ces différentes scènes. La variété fort exotique du style américain est ici pleinement visible. Vous trouverez de l'architecture moderne savante et bon nombre de curieuses bicoques du passé. Vous relèverez sans doute des allusions à Charlie Chaplin, Ulysses S. Grant, Cotton Mather, Samuel Ward McAllister et Huckelberry Finn. La photographie, cette grande falsificatrice des choses telles qu'elles sont, a joué ici comme ailleurs son tour charmant et particulièrement douteux [...]. Mais à l'instar des modulations des voix masculines, certains tours sont parfois élevés au rang d'art. Prenez votre temps avec cette sélection. Peut-être serez-vous pressés d'atteindre la page 157 pour découvrir les noms de ce que vous voyez. D'un autre côté, vous gagneriez sans doute à préférer avec Herman Melville "laisser la procession ambiguë des événements révéler leur propre ambiguïté".»

15 La légende des deux premières images continue sur le même ton:

«Voici l'entrée d'une maison Shaker à New Lebanon dans l'État de New York, construite en 1819 et le salon de Mme Cornelius Vanderbilt à New York datant de 1883. Que l'austérité Shaker croise, au sein d'un même pays, des cupidons, des bronzes dorés et des brocarts n'a rien de surprenant et constitue même matière à réflexion quant aux possibilités de juxtaposition visuelles. On ne saurait trouver parabole plus expressive pour dire l'extrême diversité des mœurs et des mentalités américaines (voir fig. 3). »

16 De même, serait-il difficile de trouver une parabole plus frappante des vicissitudes du document photographique. "Homes of Americans" retourne sur elle-même l'adhésion de *Fortune* au nouveau et au rationnel, non seulement en s'attardant sur des images de vieilles choses, mais en prenant toute lecture facile à contre-pied et en élaborant des interprétations manifestement ardues. L'intérieur à l'aspect moderniste est en réalité vieux de cent trente-trois ans et a soixante-quatre années d'avance sur le salon d'allure baroque. Le lecteur ne peut s'appuyer sur aucun standard documentaire pour interpréter immédiatement ces images et ne peut non plus en écarter la valeur documentaire au nom de l'art ou d'autre chose. Plus loin figure le cliché d'un camp de caravanes Airstream, domiciles provisoires pour les ouvriers de l'industrie de l'armement; sa légende parle cependant de la mobilité émancipatrice du véhicule et de son immuable popularité, comme l'un des piliers de la culture américaine (voir fig. 5). Une image d'un lotissement des années 1930 à Long Island est légendée: «La chance de votre vie. Chauffage central, eau, gaz, électricité. Facilités de paiement [...]», raillant la rhétorique commerciale de l'immobilier, utilisée ailleurs dans le magazine (voir fig. 4). Le fonctionnalisme élégant de la dernière maison ultramoderne de Walter Gropius et de Marcel Breuer est casé dans une grille, côtoyant des maisons vernaculaires en bois et à toit plat du XIX<sup>e</sup> siècle (voir fig. 6). Les légendes suggèrent régulièrement que la beauté de la forme construite est ancrée



dans le pragmatisme, la tradition, l'expérience, l'économie, l'artisanat anonyme et non pas dans l'architecture "noble", ni chez ses précurseurs vedettes. Nombre des images ne sont volontairement pas datées afin de suggérer – dans ce numéro de *Fortune* tourné vers le futur – que si ces habitations existent toujours et sont encore occupées, c'est qu'elles sont tout aussi contemporaines que les dernières constructions et ont un avenir certain.

- 17 Par convention, les légendes servent à "ancrer" la polysémie de l'image et confortent l'idée que le sens d'une photographie est clair et simple<sup>17</sup>. "Homes of Americans" met en avant la fonction de la légende, en retenant ou en différant ouvertement sa présentation et en la plaçant en contradiction avec la photographie. Texte et image sont déployés à l'encontre des conventions pour ralentir les lecteurs au lieu de les précipiter dans la cadence de la consommation d'un essai photographique à caractère informatif ou divertissant. Comme dans la plupart des travaux d'Evans pour la page imprimée, "Homes of Americans" tente d'instaurer un rythme de réflexion permettant de penser non pas seulement le sujet, mais aussi les conditions et les limites de la photographie et de l'écriture. L'article est présenté anonymement, sans nom en page d'ouverture, renvoyant par défaut sa paternité au magazine. Le procédé n'est pas courant dans les pages de *Fortune* (bien qu'Evans réduise souvent son crédit à un minimal "W.E."), mais l'interventionnisme affirmé ici laisse penser que ce parti pris tient au désir d'accroître la capacité de l'article à doucement déranger et déstabiliser. La présence d'un nom, peu importe lequel, aurait pu endiguer le malaise voulu en le personnifiant et en l'isolant comme un objet distinct du corps du magazine (un peu comme les magazines d'art affichent leurs "pages d'artistes", suspendant leur charte graphique et leurs valeurs habituelles pour laisser libre cours à l'artiste / à l'art).
- 18 Si la plupart des articles d'Evans pour *Fortune* sont estampillés "portfolios", cela procède moins de l'aspiration artistique que du désir de dissocier ses préoccupations de celles des formules aiguisées mises en œuvre dans les essais photographiques de la presse populaire dont *Life* est le fer de lance, avec sa maquette au rythme saccadé, son flux narratif, son pathos et ses "messages" souvent banals. Henry R. Luce a tout fait pour que *Life* devienne «le meilleur des magazines conçus pour être feuilletés», tandis que son rédacteur en chef, Daniel Longwell déclare que «la nervosité rapide des images est un nouveau langage<sup>18</sup>». Les portfolios d'Evans n'ont ni début, ni milieu, ni fin et résistent en permanence à la vitesse. Chacun forme une méditation monotone et mesurée sur un petit ensemble de thèmes liés entre eux. Suggestif, jamais définitif, l'objet demeure ouvert et en contradiction avec son cadre. Cette récalcitrance est une résistance à ce que John Tagg appelle «ces rêves de transparence, d'efficacité et d'échange accéléré qui ont marqué l'instrumentalisation du sens de la photographie, dans l'administration sociale comme dans le marketing, dans les archives documentaires comme dans les dossiers d'images photojournalistiques<sup>19</sup>». Dans un contexte différent, ce refus d'un sens évident aurait relevé de la complaisance ou du canular, mais pour Evans la production d'un travail efficace pour *Fortune* induit, entre autres, une bonne connaissance du terrain lui permettant d'opérer des micro-interventions propres à déconcerter les présupposés et à dérouter les attentes.
- 19 Avec son nom relégué en page des crédits et seulement sept de ses images, il n'est pas surprenant que "Homes of Americans" ait échappé à ceux qui s'intéressent aux productions formelles et picturales d'Evans clairement identifiables. De plus, s'il s'est chargé seul de la sélection des images, le texte résulte de conversations avec Wilder Hobson, l'un de ses amis membre de la rédaction de *Fortune* à qui le journal avait déjà

commandé un dossier sur le logement en Amérique. Il ne faut donc pas affirmer trop vite qu'Evans en est l'auteur secret. Néanmoins, la composition d'ensemble de l'article trahit son point de vue, alors que l'écriture ressemble fort, dans sa manière et sa rhétorique recherchée, à ses autres contributions pour *Fortune*. L'usage de photographies simples, complexifiées par leur mise en séquence et le texte, est une stratégie qui cadre bien avec son rapport suspicieux à la facilité, tandis que les commentaires les plus appuyés reflètent sa défiance face au penchant manipulateur du magazine et sa préférence pour l'ambiguïté. Tous les propos d'Evans sur sa photographie et sur le médium en général expriment des idées similaires<sup>20</sup>.

## “Labor Anonymous”

- 20 Il va de soi que “Homes of Americans” perdrait tout sens si ces images étaient dissociées et re-présentées isolément. C'est un assemblage strictement “*in situ*”. La plupart des photographies ont sans doute été utilisées auparavant dans des contextes différents et Evans pouvait précisément s'en saisir et les réemployer en raison de leur potentialité à servir d'archives représentant des sujets ou des objets (presque) inconnus. Ce ne sont manifestement pas des images “artistiques”. Il s'agit là d'une tradition photographique dont Evans est une figure exemplaire, par son adhésion à la “Straight” photographie et sa préférence pour les sujets vernaculaires, mais également parce qu'il a compris que plus un document semble neutre, plus son sens dépend de la façon dont il est montré. Et, puisque son sens résulte du placement, de la séquence et du langage, le document photographique relève du principe même de l'archive. Il ne pourrait y avoir de place *définitive* pour de telles images. Les photographies sont ce que l'on en fait (et même le musée doit reconnaître qu'il ne peut ni octroyer un sens définitif ni avoir le dernier mot).
- 21 Publié sept mois après “Homes of Americans” (novembre 1946), “Labor Anonymous” offre un exemple encore plus frappant de ce type de contingence. Cette double-page comporte onze images et un texte et s'apparente de prime abord à une typologie sérielle d'ouvriers anonymes, certainement saisis à leur insu au sortir de leur travail (*fig. 8*). C'est ainsi que ces portraits d'Evans sont régulièrement recyclés et présentés dans les expositions et les monographies. Mais cette même double-page contient nombre de détails compliquant voire contredisant cette lecture. Le texte bref, mais crucial, ne fait aucune allusion à la fin d'une période de travail et seuls trois des sujets portent des vêtements exclusivement liés au monde professionnel.
- 22 Le sous-titre “On a Saturday Afternoon in Downtown Detroit” (“Un samedi après-midi dans le centre de Détroit”) suggère qu'il n'est peut-être pas du tout question d'une journée de travail, même s'il s'agit d'une des premières villes industrielles du pays. Si ce sont bien des ouvriers, ils ne sont pas au travail. Le texte occupe un espace équivalent à celui d'un portrait, comme si le mot et l'image étaient de même nature et interchangeables, mais après lecture, cette hypothèse s'effondre. Evans rappelle au lecteur qu'il n'a pas affaire à une physionomie classifiable. L'ouvrier ne peut être stéréotypé, ni selon son aspect, ni selon son attitude, ni selon ses vêtements: «ses traits caractéristiques ont ici à voir avec le paysan, là avec l'aristocrate. Son chapeau n'est parfois qu'un chapeau, et parfois il le modèle en un geste de défi». Autrement dit, ces photographies ne renvoient à aucune certitude et il revient toujours au lecteur de les interpréter. Il conclut: «lorsque les rédacteurs les rangent dans la catégorie “main-d'œuvre”, ces ouvriers trouvent sans doute là matière à rire». Il y a ici une évidence que

l'on oublie souvent: une personne ne peut être anonyme en elle-même ou à soi-même, mais uniquement aux autres ou pour les autres. "Labor Anonymous" s'avère un titre ironique, une critique des préjugés des rédacteurs et des lecteurs de l'information généraliste, n'épargnant pas ceux de *Fortune* (l'article s'inscrit dans un numéro consacré au "travail dans l'industrie américaine"). Un regard plus attentif à ces photographies révèle une sérialité très relative, même s'il s'agit de l'œuvre la plus sérieuse jamais produite par Evans (plus encore que les portraits du métro new-yorkais). Dans le premier cadre, un homme en bleu de travail semble fixer le photographe. Les bords de son chapeau plongent ses yeux dans l'ombre, donnant l'impression qu'il remarque la présence de l'appareil tout en dissimulant une part de lui-même. Cette description invalide d'emblée le fantasme ethnographique de l'invisibilité, de l'observation et de la classification des individus à leur insu. Placée dans la partie supérieure gauche de la grille, cette image suggère que les suivantes ne doivent pas être prises trop vite "au pied de la lettre". La dernière photographie montre un homme et une femme en couple, dans un même cadre, brouillant toute possibilité de distinction simple entre relations de travail et relations sexuelles. Tout cela dans l'espace d'une seule double-page. Il se trouve peu d'exemples de photographes soucieux d'adopter les règles d'une typologie visuelle uniquement pour saper l'autorité instrumentale qu'elles invoquent d'ordinaire. Inutile de dire que lorsque ces images sont dissociées de leur mise en page et montrées simplement comme une suite de portraits de rue formellement inventifs, leur signification se voit non seulement réduite au degré zéro, mais elle contredit radicalement le projet initial.

## "Œuvres pour magazines"

- 23 Il faudra encore attendre vingt ans pour que ce type de prise en compte des limites discursives et idéologiques des fondements du documentaire et du photojournalisme suscite l'intérêt aux États-Unis, et ce uniquement dans le champ de l'art conceptuel. En 1946, "Labor Anonymous" résiste à la vogue croissante du portrait voyeuriste, alors que "Homes of Americans" présente l'habitat aux lecteurs «selon deux systèmes descriptifs inadéquats», pour paraphraser le titre du célèbre travail documentaire conceptuel de Martha Rosler, produit entre 1974 et 1975<sup>21</sup>. Puis, lorsque Dan Graham (ignorant du précédent d'Evans) crée en 1966 "Homes of America", un assemblage de photographies et de texte – constamment encensé –, sa parution comme article de presse subversif échoue après que l'artiste a tenté de le publier dans un support grand public et quand le magazine *Arts* le diffuse, mais remplace l'une des images prévues par une autre... d'Evans<sup>22</sup>(fig. 9 et 10).
- 24 Si le travail de Graham pour le magazine a survécu, contrairement à celui d'Evans, c'est précisément parce qu'il est intervenu comme un artiste créant des "œuvres pour magazines", lui permettant de recycler et de réemployer sa production dans le cadre du musée d'art postconceptuel. Evans travaille pour un magazine sans tourner les yeux vers le futur, mais avec un œil certain quant à la pertinence de l'intervention dans le temps et le contexte de la publication. Ignorant son travail sur ce support, la génération conceptuelle des années 1960 et 1970 hérite d'Evans et le rejette largement en tant qu'artiste de musée formaliste et moderniste, alors qu'il est en fait un précurseur important.
- 25 Lorsque John Szarkowski définit Evans comme l'artiste du musée moderne, c'est avec le consentement opportuniste du photographe, et, en un certain sens, c'était inévitable. En travaillant pour *Fortune*, Evans se confronte à une spécificité et à une temporalité de la

page dont l'histoire de l'art photographique ne peut convenablement s'accommoder. Il aurait été inapproprié et tout simplement impossible de fonder une postérité sur un tel travail. L'exposition ou la réimpression de ces articles n'auraient eu "qu'un" intérêt anecdotique. L'attention que suscite depuis peu le livre de photographies marque une timide avancée vers le chaos à peine défini, voire indéfinissable, que représente l'histoire de la page photographique. Que peut donc signifier ce retour à la spécificité du travail pour le magazine et sa reproduction dans cet article? Pour Denis Hollier:

«La signification de la réimpression diffère dans le cas d'un livre ou d'un périodique. Un roman est réédité parce qu'il a rencontré quelque succès ou parce que le temps est venu de le redécouvrir. *Habent sua fata libelli*. Concernant le journal, la transposition de l'aoriste à l'imparfait altère le statut textuel de l'objet, sa ponctualité. Comme un événement condamné à s'éterniser<sup>23</sup>.»

Je ne pourrais affirmer qu'Evans pensait ainsi, mais l'observation de son travail pour *Fortune* me porte à le croire. Son regard n'était pas tourné vers le futur, mais vers *ce* public, pour *cet* article dans *ce* magazine, *ce* mois précis. À cela s'ajoute que la postérité n'a pas les mêmes critères de jugement que le présent. Evans s'est peu exprimé sur son travail pour le magazine, mais lorsqu'il l'a fait, il en a parlé avec beaucoup d'estime: il le comptait parmi ses plus importantes réalisations. Interrogé à propos de ses travaux favoris pour *Fortune*, il a évoqué des articles sans aucune de ses images, pour lesquels il était intervenu comme éditeur<sup>24</sup>. Et, invité à citer les qualités essentielles de la photographie, il minimisa l'importance des images isolées pour insister sur la pertinence de leur agencement: «l'essentiel s'obtient très vite avec une idée-éclair et une machine. Je pense aussi que photographier c'est éditer, éditer après la prise vue. Une fois que vous savez quoi prendre, vous devez en assurer l'édition<sup>25</sup>.»

- 26 Il va de soi que les images seules ne sont pas sans valeur, *a fortiori* celles d'Evans, mais aussi uniques qu'elles puissent paraître, elles doivent tôt ou tard être réunies. En 1969, dans ce qui s'est avéré son dernier travail important pour la page imprimée, Evans répond à l'invitation de Louis Kronenberger à sélectionner la partie dédiée à la photographie pour l'anthologie *Quality: Its Image in the Arts*<sup>26</sup>. Il puise dans l'histoire du médium les photographies qui lui semblent exemplaires. Il exige une mise en page simple et dépouillée au sein de cette édition confuse, plaçant une seule image en page de droite et un court paragraphe en page de gauche. Là encore, Evans attache beaucoup d'attention à l'agencement en séquence de ces images apparemment sans lien et en informe le lecteur: «L'ordre et le mode de présentation des photographies qui suivent ne résultent pas d'un examen individuel. Les images ont été disposées exclusivement en fonction de l'effet visuel des planches les unes par rapport aux autres et de leur impact collectif.» Touchant à la fin d'une longue carrière, il continue à travailler la dialectique complexe de l'un, du multiple et du mot, dont il s'est préoccupé depuis ses débuts, désireux de voir son public y cheminer à son gré, sans parcours imposé.

## NOTES

1. Les essais d'Alan TRACHTENBERG sur les livres d'Evans sont instructifs. À propos de *American Photographs*, voir "A Book Nearly Anonymous", in *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989, p. 231-285; sur *Let Us Now Praise Famous Men*, voir "Contrapuntal Design", in John T. HILL (dir.), *Walker Evans: Lyric Documentary*, Göttingen / Londres, Steidl, 2006, p. 222-233; sur *Message from the Interior*, voir "Walker Evans's Message from the Interior – A Reading", *October*, n° 11, hiver 1979, p. 5-29.
2. John SZARKOWSKI, *Walker Evans*, New York, Museum of Modern Art / New York Graphic Society, 1971.
3. *Ibid.*, p. 9-20.
4. Voir Laurence BERGREEN, *James Agee: a Life*, New York, Dutton, 1984, p. 161.
5. Voir Philip BEARD et Chris MULLEN, *Fortune's America. The Visual Achievements of Fortune Magazine 1930-1965*, Norwich, University of East Anglia Library, 1985.
6. Douglas EKLUND, "The Harassed Man's Haven of Detachment': Walker Evans and the Fortune Portfolio", in Maria MORRIS HAMBURG, Jeff L. ROSENHEIM, D. EKLUND et Mia FINEMANN (dir.), *Walker Evans*, New York / Princeton, Metropolitan Museum of Art / Princeton University Press, 2000, p. 121.
7. Walker Evans in James R. MELLOW, *Walker Evans*, New York, Basic Books, 1999, p. 308.
8. Voir Lesley K. BAIER, *walker Evans at Fortune 1945-1965*, Wellesley, MA, Wellesley College Museum, 1977.
9. "Freewheeling Cameraman", *Fortune*, mai 1948, p. 32.
10. Voir aussi L. K. BAIER, *walker Evans at Fortune*, *op. cit.*, p. 12, note 8.
11. Il s'agit du premier des trois portfolios qu'Evans publia sur le sujet: "When 'Downtown' was a beautiful mess", *Fortune*, janvier 1962, p. 100-106 et "Come on Down", *Architectural Review*, juillet 1962, p. 96-100. Voir aussi Jeff ROSENHEIM *et al.*, *Walker Evans and the Picture Postcard*, Göttingen / New York, Steidl / Metropolitan Museum of Art, 2009.
12. Walker EVANS et Malcolm BRADBURY, "Collector's Items", *Mademoiselle*, n° 57, mai 1963, p. 182.
13. Leslie KATZ, "Interview with Walker Evans", *Art in America*, vol. 59, n° 2, mars-avril 1971, p. 82-89.
14. Walter BENJAMIN, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", in *Œcrits français*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1972, 1974, 1977, 1985, 1989, pour les textes de Benjamin; Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", 1991, pour l'appareil critique, l'introduction et les notices, p. 182. Les rapprochements entre Evans et Benjamin sont profonds et sont particulièrement sensibles à travers la lecture croisée de "The Reappearance of Photography" d'Evans et de "Petite histoire de la photographie" de Benjamin, tous deux publiés en 1931.
15. "Homes of Americans," *Fortune*, n° 33, avril 1946, p. 148-157.
16. Voir David C AMPANY, "Almost the Same Thing: Some Thoughts on the Collector-Photographer", in Emma DEXTER et Thomas WESKI (dir.), *cruel and Tender: The Real in the Twentieth Century Photograph*, Londres, Tate Publishing, 2003, p. 32-35.
17. Roland BARTHES a inventé le terme "ancrer" dans "Rhétorique de l'image", in *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Le Seuil, coll. "Tel quel", 1982, p. 25-42.
18. Henry R. LUCE et Daniel LONGWELL in Loudon WAINWRIGHT, *The Great American Magazine*, New York, Alfred A. Knopf, 1986, p. 21 et p. 29.

19. John TAGG, "Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning" (2003), in J. TAGG, *The Disciplinary Frame: Photographic truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 96.
20. Voir par exemple L. KATZ, "Interview with Walker Evans", art. cit., p. 82-89.
21. Je fais allusion à *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975) de Martha Rosler, une série de clichés frontaux de magasins pris dans le quartier de Bowery à New York accompagnés d'une infinité d'euphémismes liés à l'ivrognerie.
22. Voir D. CAMPANY, "Conceptual Art History, or a Home for Homes for America", in Jon BIRD et Michael NEWMAN (dir.), *Rewriting Conceptual Art*, Londres, Reaktion Books, 1999.
23. Denis HOLLIER, "The Use-Value of the Impossible", *October*, n° 60, printemps 1992, p. 23.
24. Voir les entretiens avec Walker Evans menés par Paul Cummings en octobre et décembre 1971, consultables aux Archives of American Art, Smithsonian Institution (<http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walker-evans-11721>).
25. Voir L. KATZ, "Interview with Walker Evans", art. cit., p. 82-89.
26. Louis Kronenberger (dir.), *Quality: Its Image in the Arts*, New York, Atheneum, 1969.

## RÉSUMÉS

Entre 1945 et 1965, Walker Evans est employé par Time Inc. et travaille à *Fortune*, le magazine américain dédié aux affaires et à l'industrie. Il conseille la direction artistique et produit ses propres essais photographiques, déterminant souvent lui-même les sujets, les prises de vue, l'édition, le graphisme et les textes. La politique complexe et le tempérament artistique d'Evans contredisent la culture du magazine américain. Nombre de ses articles résistent au parti pris de *Fortune* pour les affaires, l'industrie et le progrès capitaliste moderne, auxquels il préfère le désuet, le négligé et ce qui disparaît. Ses mises en page et ses textes confrontent souvent le lecteur à l'ambiguïté de la photographie comme document. Tout en prenant des clichés pour ses projets, il travaille avec des images vernaculaires - telles les cartes postales populaires - ou tirées d'archives. Cet article examine trois des articles d'Evans pour *Fortune* : "Main Street Looking North from Courthouse Square" (1948), "Homes of Americans" (1946) et "Labor Anonymous" (1946). Dans les années 1960 et 1970, la réputation d'artiste "muséal" d'Evans grandit et son travail pour le magazine est oublié ou écarté, perçu comme mercantile et compromis. L'auteur revisite ces pages pour montrer l'importance qu'elles revêtaient pour Evans.

Between 1945 and 1965 Walker Evans was employed by Time Inc. to work for *Fortune*, the American business and industry magazine. He advised on its photographic direction and produced his own photo-essays, often setting his own assignments, shooting, editing, designing, and writing too. Evans's complex politics and artistic temperament were at odds with American magazine culture. Many of his photo-essays resisted *Fortune's* preference for business, industry, and modern capitalist progress. Instead he celebrated the

outmoded, the disappearing, and the overlooked. His layouts and texts often faced the viewer with the ambiguities of photographs as documents. As well as shooting his own projects he worked with archival and vernacular images such as popular postcards. This essay explores three of Evans's pieces for Fortune: 'Labor Anonymous' (1946), 'Main Street Looking North from Courthouse Square' (1948) and 'Homes for Americans' (1946). As Evans's 'museum' reputation grew in the 1960s and 1970s, his magazine work was forgotten or dismissed as compromised commercialism. The author revisits those pages to show just how seriously Evans took them.