

andré ducret

Olivier Lugon (2001), *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris: Macula, 400 p.

Quel usage convient-il de faire de la photographie dans la recherche en sciences sociales? Les *cultural studies* ont souvent posé la question comme, dès le XIX^e siècle, les ethnologues si bien que nombreux sont aujourd'hui les ouvrages qui suggèrent des méthodes d'analyse du (ou à l'aide du) visuel. De *Loft Story* à l'album de famille, l'image, sa production et sa réception invitent à la réflexion sociologique tandis qu'on redécouvre les films de Jean Rouch ou les instantanés de Claude Lévi-Strauss. Un joyeux désordre règne pourtant, car multiples sont les voies qu'il reste à ouvrir parmi lesquelles celle que dessine Howard S. Becker n'est pas la moins intéressante: montrer comment, au travers du temps et de l'espace, varie la définition socialement construite de la photographie¹. Or l'ouvrage d'Olivier Lugon se penche précisément sur ce que recouvre durant l'entre deux guerres la notion de «documentaire» et sur les circonstances dans lesquelles, en Allemagne et aux États-Unis, un «style» du même nom a pu alors s'imposer en tant que genre artistique à part entière. Issu d'une thèse de doctorat en histoire de l'art soutenue auprès de l'Université de Genève en 1995, son livre corrige un certain nombre d'idées reçues tout en renouvelant la réflexion sur les modalités de saisie et de restitution du réel grâce à la photographie.

Si l'aventure de la *Farm Security Administration*, cette vaste campagne photographique entreprise à l'initiative du gouvernement américain de 1935 à 1942, passe volontiers pour une paupérologie du monde rural, il faut savoir qu'au départ, ses objectifs étaient quelque peu différents. De même, les clichés qu'August Sander envisage de réunir dès les années vingt pour son ouvrage jamais achevé sur *Les Hommes du XX^e siècle*² viennent d'abord de son activité commerciale, réinsérés et regroupés qu'ils seront ensuite selon les diverses catégories sociales dont il souhaitait dresser le portrait. Aussi peut-on se demander comment s'écrit l'histoire de la photographie et quel rôle jouent les photographes dans ce récit? L'analyse, ici, se révèle passionnante, servie par un auteur qui maîtrise ses sources pour nous faire bénéficier d'un savoir qu'on devine accumulé au cours de multiples séjours dans les bibliothèques,

archives et musées de part et d'autre de l'Atlantique. Le «documentaire», apprend-on, est le contraire du reportage, sinon pour ce qui est de son contenu, du moins lorsqu'on en analyse la forme, qui diverge de celles qu'empruntent d'autres courants comme la Nouvelle Vision, avec ses plongées et contre-plongées, ou encore la *Neue Sachlichkeit* célébrant l'objet dans sa présence au monde, son objectivité. Pour Walker Evans, entre la photographie policière d'un crime, qui a son utilité, et l'art qui, par définition, n'en a aucune même s'il lui arrive d'emprunter la forme documentaire, l'unique point commun est le recours au même appareil. Bon nombre d'ambigüités subsistent toutefois ainsi que le montre le projet *Changing New York* de Berenice Abbott, qui entreprend au début des années trente de photographier la métropole et ses changements, d'abord dans un but artistique, puis en vue de constituer des archives que pourront consulter les historiens. Où passe alors la frontière entre documentation photographique et photographie documentaire? Et les termes dans lesquels, au début, seront reçues les images d'August Sander («n'importe quel photographe amateur pourrait en faire autant») ne sont-ils pas l'indice d'une possible confusion? Pourtant, sobres et nettes, ces images accéderont au statut d'art, elles susciteront la discussion, elles prendront de la valeur, le «style documentaire» étant reconnu et légitimé comme tel.

Mais commençons par le commencement: la chronologie des événements. Ainsi le goût pour la simplicité, le dépouillement, l'absence d'artifice constituent-ils autant de traits qu'on rencontre très tôt dans la culture américaine avec le succès de la *straight photography*, qui suscite beaucoup d'intérêt en Allemagne dans les années vingt, au moment où l'on découvre parallèlement les travaux d'Eugène Atget sur Paris. Parmi les antécédents du «style documentaire», ces travaux joueront d'ailleurs un rôle éminent, montrés qu'ils seront aux États-Unis par l'entremise de Berenice Abbott. L'avènement de la *Neue Sachlichkeit*, de son côté, consacra la figure d'Alfred Renger Patzsch, soucieux de décrire le monde avec exactitude ainsi qu'en témoignent ses

¹ Sur ce point, voir Becker Howard S. (1999: 173-174).

² Une édition critique en sept volumes d'images plus un de commentaires vient de paraître aux Editions de la Martinière (cf. Bögner Hans-geog & al., 2002).

notes de lecture

Fers à repasser pour la fabrication de chaussures de 1926. L'état des choses, comme l'aurait dit Wim Wenders, préoccupe ce photographe vite accusé, sur sa gauche, de trahir la réalité en se refusant à traiter de la condition humaine et, en particulier, de l'exploitation de la classe ouvrière, comme si l'engagement social se mesurait à l'aune du réalisme. En Allemagne, les appels se multiplieront bientôt afin que la photographie d'avant-garde témoigne du vécu et lorsqu'en 1929, August Sander publie son ouvrage *Antlitz der Zeit*, une sélection de soixante portraits allant du paysan au bourgeois, il se voit célébré pour avoir adopté une attitude qui tranchait avec celle de la Nouvelle Objectivité.

Le projet qui fut sa vie aura été, on le sait, de «dresser le portrait de la société de son temps par le rassemblement de figures types de toutes les classes et de tous les métiers» (p. 68), la qualité de l'iconographie réunie par Olivier Lugon permettant d'en apprécier quelques échantillons. Or non seulement Walker Evans fera une recension enthousiaste du livre de Sander, mais encore il l'érigera en modèle de ce qu'il faudrait entreprendre aux Etats-Unis. L'autre référence majeure sera, pour lui, Gustave Flaubert et de retour dans son pays après un bref séjour en Europe, il se centrera sur l'ordinaire de la ville, l'architecture de villas victoriennes généralement photographiées de front, ou encore des devantures de magasin, des cuisines ou autres pièces d'habitation parmi les plus communes³. Tandis que l'Ecole de Chicago découvre la métropole comme laboratoire social au sein duquel initier les apprentis sociologues à la recherche sur le terrain, Evans en arpente les rues en quête d'images susceptibles de rendre compte de ce qu'est la société américaine. Mais il faut attendre l'initiative de la *Farm Security Administration* pour que la photographie documentaire soit définitivement reconnue aux Etats-Unis grâce notamment aux expositions itinérantes qui circuleront dès 1938 à travers tout le pays, accompagnées de catalogues et d'articles critiques qui en fixeront la définition pour la postérité. Un économiste, Roy E. Stricker, dirigera ce projet sans connaître grand-chose semble-t-il à la photographie de sorte qu'Evans lui servira de conseiller jusqu'à leur rupture en septembre 1937, ce dernier supportant mal la «dérive sentimentale» de l'agence gouvernementale vers un «humanisme», voire un misérabilisme qui confinait par trop au photojournalisme tel que les magazines *Life* ou *Look* apparus entre temps le cultivaient déjà.

A ce propos, Olivier Lugon souligne «la non-coïncidence de la fonction documentaire et du style du même nom, cette fonction ayant souvent été recherchée dans des voies diamétralement opposées à celui-ci» (p.106). Il en va ainsi des récits que compose la *Farm Security Administration* afin, sur la base d'une suite d'images le plus souvent assorties de légendes, de montrer la pauvreté de l'Amérique profonde, celle des défavorisés, ces petits paysans ruinés par une crise économique dont en 1939 l'écrivain John Steinbeck narrera les ravages dans *Les raisins de la colère*. Ces mises en scène photographiques, à l'exemple de *The Migrant Mother*, célèbre pose de Dorothea Lange en 1936, entrent dans le jeu de la propagande; elles sont des histoires arrangées. Or le «style documentaire», c'est autre chose, et d'abord un style! De prime abord, on pourrait voir en lui l'incarnation même du modernisme tel que le définira le critique d'art Clement Greenberg en 1960 à savoir l'usage des méthodes caractéristiques d'une discipline – il songeait à la peinture - pour critiquer cette discipline elle-même, non en vue de la subvertir, mais avec l'objectif de l'enraciner toujours plus fermement dans son propre domaine de compétence. Mais la quête du photographique en tant que tel s'avère une définition trop floue pour qualifier une démarche qui, en réalité, en recouvre plusieurs selon les protagonistes qu'on considère. Aussi mieux vaut se concentrer sur les arguments au nom desquels la photographie a pu être valorisée comme de l'art, arguments qu'Olivier Lugon regroupe en quatre catégories auxquelles correspondent autant de chapitres par la suite, lesquels portent «sur les images elles-mêmes, le rapport des images entre elles, le jeu de références dont elles ont été accompagnées, enfin le type de réception qu'elles ont pu impliquer» (p.121).

La clarté de l'image, sa netteté, sa lisibilité seront ainsi recherchées tant par Walker Evans que par Berenice Abbott qui, au légendaire *Leica* apparu sur le marché dès 1925, préféreront l'appareil à chambre, de grand format et délivrant des négatifs à haute définition. Mais d'autres traits peuvent être

³ Sur les raisons pour lesquelles Walker Evans, qui se sentait une vocation pour l'écriture, s'adonnera à la photographie, on consultera Maresca Sylvain (1996. 94-98), ouvrage qui fournit bon nombre d'indications biographiques intéressantes sur les collaborateurs de la *Farm Security Administration*.

notes de lecture

mis en évidence au premier rang desquels le souci d'une expression aussi impersonnelle que possible, qu'il s'agisse de la réserve dont entend faire preuve le photographe ou de l'attitude requise de la part de son modèle. L'uniformisation des prises, la frontalité systématique du cadrage, ou encore le rôle actif confié, spécialement par August Sander, aux personnages dont il tirait le portrait, méritent aussi d'être relevés. Prendre la pose, en somme, c'est se dévoiler tel que l'on est. Le modèle partage avec le photographe la responsabilité d'une image qui tend à devenir «une sorte d'autoportrait assisté, le produit d'un travail conscient d'auto-mise en scène» (p. 156). De même, les vitrines de quincaillerie ou les portes de garage que photographie Evans «se présentent à lui plus qu'il ne les présente» (p.169). Le choix de se concentrer sur des objets mineurs, sur l'art de la vitrine - fort discuté à l'époque - ou sur l'aplatissement d'une façade s'explique selon Olivier Lugon par le souci de conserver autant de traces du quotidien qui, sinon, se perdraient. Montrer comment la vie vous a marqué, dans vos mains, dans votre visage, telle est aussi l'ambition de Sander, d'où il ressort que, pour le style documentaire, «ce n'est pas simplement l'image qui est lisible, mais - ceci expliquant cela - le monde lui-même», car «en rupture avec les justifications traditionnelles de l'art et de la photographie artistique, qui voyaient dans la transfiguration du réel le seul accès possible à une essence cachée, les tenants du mouvement affirment que l'examen photographique de la surface des êtres et des choses a déjà valeur de connaissance» (p. 209).

Leur approche du paysage, leur intérêt pour la géologie, voire le recours à la photographie aérienne vont dans le même sens: donner à voir un monde qui, pour paraphraser Merleau-Ponty, est toujours «déjà là». Quant à leur intérêt pour la série ou pour la répétition des images, dans le cas de Renger-Patzsch notamment, on ne saurait le réduire à une fascination pour les résultats du fordisme ou du taylorisme. Par contre, la série sera souvent considérée à l'époque comme l'équivalent moderne de la symétrie classique de sorte que, pour bon nombre de photographes et critiques, la qualité d'un ensemble, sa cohérence, son organisation prendront le pas sur le chef d'œuvre, l'image unique ou la photographie réussie. Avec son projet de fresque sur *Les Hommes du XX^e siècle*, Sander n'affirmait-il pas d'emblée le primat du tout sur le détail? Le programme global l'emporte d'après lui sur telle ou telle séquence par-

ticulière et grâce au développement de l'édition photographique, ce projet trouve une première concrétisation dans la parution, de son vivant déjà, d'*Antlitz der Zeit*, ouvrage préfacé par Alfred Döblin. Aux Etats-Unis, le mouvement s'accéléra avec l'essor des *picture books* si bien qu'Abbott comme Evans en viendront à s'intéresser au travail d'édition et de mise en pages jusque et y compris pour des images dont ils n'étaient pas les auteurs. D'une manière plus générale, ce thème de la série s'avère très tôt brûlant, qu'il s'agisse de la prise de vues, mais aussi de l'archivage, de la collection et de l'exposition : à elle seule, rappelons-le, la *Farm Security Administration* recueillera quelque 270'000 clichés dus à une douzaine de collaborateurs différents.

Toutefois, ces diverses caractéristiques ne permettent pas à elles seules d'expliquer comment la forme documentaire a conquis sa légitimité. Pour être reconnue au titre de genre artistique à part entière, il lui fallait encore des références qu'elle trouvera, d'une part, en exaltant la photographie de tous les jours, des papiers d'identité au portrait de famille ou à la carte postale, et de l'autre, en se trouvant des précurseurs susceptibles de l'aider à s'inscrire dans l'histoire. Le moindre paradoxe n'est pas qu'un Evans dont le travail fut tout de même exposé au *Museum of Modern Art* de New York en profite pour décréter que celui-ci ne différait pas par nature des milliers d'images banales produites chaque jour ! Quant aux prédécesseurs, Eugène Atget principalement, ils servirent de caution à une démarche dont, au moment même où commençait à s'écrire l'histoire de la photographie avec la parution, de 1929 à 1931, d'une douzaine d'ouvrages sur la question, il s'agissait d'assurer la place. Toutefois, note Lugon, «l'ascendance dont ils se réclament est fictive, elle est un édifice patiemment bâti au fil de la décennie et elle doit être analysée comme telle, non comme un processus évolutif naturel au terme duquel les œuvres modernes viendraient organiquement fleurir» (p. 327). Se donner des ancêtres, c'est toujours un peu se les offrir. Mais le photographe travaille, aussi, pour un spectateur à venir dont il anticipe la réaction : dénoncer la misère au travers de l'image, c'est en même temps la pérenniser par l'image. La *Farm Security Administration* voudra ainsi que les générations futures sachent ce qu'il en était de l'Amérique des années trente. L'attitude de Berenice Abbott est similaire dans son face-à-face avec New York et ses transformations, cette ville où tout change

notes de lecture

si vite qu'il ne reste que la photographie pour témoigner aujourd'hui de ce qui fut hier. Pour Olivier Lugon, «les œuvres documentaires ne sont pas pensées comme des incitations à la conservation, elles sont cette conservation» (p.340) si bien qu'en s'efforçant de fixer sur la pellicule un univers en train de disparaître, Walker Evans invite ses contemporains à un regard qui serait, déjà, celui rétrospectif de l'archéologue.

Dès la Seconde Guerre mondiale, le scepticisme ne cessera de grandir vis-à-vis de la capacité de la photographie à être lisible par elle-même. Des textes, des légendes, dorénavant l'accompagneront. Aujourd'hui, avec l'avènement du numérique, chacun sait combien l'image peut être aisément manipulée. La méfiance règne, le doute est omniprésent, ce qui n'enlève rien à l'intérêt de la forme documentaire. Celle-ci fut d'ailleurs redécouverte dès les années soixante par une nouvelle génération de photographes et de conservateurs qui, en Allemagne, formèrent des artistes comme Thomas Ruff, Andreas Gursky ou Thomas Struth, tous trois désormais installés sur la scène de l'art contemporain. A la fois complet, minutieux et éclairant, l'ouvrage d'Olivier Lugon fait mieux que confirmer l'actualité du «style documentaire» pour quiconque s'interroge sur le réel et sur sa description; il en explore toutes les implications sans jamais sombrer dans un propos généraliste, mais en respectant l'originalité de chaque photographe si bien que sa contribution devrait, longtemps encore, faire autorité. De ces 400 pages, en effet, aucune n'est de trop.

André Ducret
andre.ducret@socio.unige.ch

Références

- Becker H.S. (1999), *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan.
- Bögner H.-G. & al. (2002), *August Sander : hommes du XX^e siècle, analyse de l'œuvre*, Paris, Editions de La Martinière.
- Maresca S. (1996), *La photographie, un miroir des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan.