

Walker Evans, photographe vernaculaire ?

François Brunet

Recensé : *Walker Evans*, exposition au Centre Pompidou, Paris, du 26 avril au 14 août 2017, et au San Francisco Museum of Modern Art du 23 septembre 2017 au 14 février 2018 ; catalogue : Clément Chéroux (dir.), *Walker Evans*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2017, 320 p.

L'exposition consacrée en 2017 par le Centre Pompidou au photographe américain Walker Evans a mis en exergue la notion de vernaculaire. Au-delà du style documentaire ou d'un idéal esthétique au sens strict, l'hypothèse de travail a été d'envisager le vernaculaire comme la « méthode » de cet observateur inlassable des conditions matérielles d'existence de ses contemporains.

Inutile de répéter que Walker Evans est le plus grand photographe du ^{xx}e siècle, ou des États-Unis, si on ne prend pas la peine d'étudier de près son œuvre immense et si diverse, et de donner au public les moyens de la voir dans « toute son amplitude », comme l'écrit Bernard Blistène en préface au catalogue de l'exposition du Centre Pompidou. Cela est d'autant plus vrai en France, où, alors qu'existe depuis plusieurs décennies un véritable culte d'Evans parmi les amateurs de photographie, cette exposition est, comme l'annonce Serge Lasvignes, la première « grande rétrospective » de son œuvre. Celle-ci était jusqu'ici surtout connue du grand public pour les images des visages marqués et des habitations délabrées des métayers de l'Alabama photographiés pendant la grande crise des années 1930, élevés au rang de héros de l'ordinaire dans *Let Us Now Praise Famous Men*, cosigné avec l'écrivain James Agee en 1941.

Le conservateur Clément Chéroux, qui a accompagné le déplacement de cette exposition de Paris au musée d'Art moderne de San Francisco, a conçu avec plusieurs experts américains et français une exposition ample et novatrice. Cette exposition fleuve ouvrirait en effet le regard des spectateurs sur l'envergure d'une œuvre qui a saisi la vie américaine sous toutes ses coutures, en particulier dans ses façons d'habiter l'espace – urbain et suburbain autant que rural – et d'y aménager des formes architecturales, matérielles et visuelles. L'approche de cette œuvre multiple était conceptualisée grâce à la notion de « vernaculaire », forme d'art « indigène » ou « populaire », que l'on tentera ici de préciser.

Walker Evans redécouvert : une œuvre multiple et ses facettes neuves

Dans la galerie 2 du quatrième étage du Centre Pompidou, l'exposition frappe par son ampleur, adroitement soulignée par les cloisons à claire-voie procurant des aperçus d'une section à la suivante. La scénographie visait à dynamiser la contemplation d'un corpus de quelque 300 tirages – souvent de petite taille, car Evans n'est pas l'adepte du grand format – accompagnés d'une centaine de documents et d'objets, accrochés en contiguïté avec des images d'Evans sur des panneaux

parfois eux-mêmes illustrés. Les avis ont été partagés sur le choix d'organisation thématique, plutôt que chronologique, qu'a adopté et justifié le commissaire : après une introduction consacrée aux premières années, le principe chronologique attendu dans une rétrospective faisait place à une analyse thématique, visant à restituer à la fois la « complexité du projet » et « les véritables *obsessions* d'Evans pour certains sujets comme les vitrines, les enseignes ou les signes typographiques » (catalogue, p. 9) qui traversent sa production. L'attention constante du photographe aux citadins, plus généralement aux habitants et aux habitats, des formes bâties aux symboles qui les environnent et les caractérisent, se trouvait donc largement illustrée, sans pour autant faire l'objet d'un traitement spécifique. Sans doute ce choix parlait-il plus facilement à l'amateur averti qu'au néophyte ; sans doute le public n'est-il pas habitué à ce qu'une œuvre photographique, si « grande » soit-elle par la réputation, fasse l'objet d'une étude aussi détaillée. D'un autre côté, s'agissant d'une œuvre à ce point immergée dans la culture visuelle de son pays et de son temps – à ce point attentive à la circulation des images et des formes dans la culture de masse américaine –, ce choix avait le mérite de mettre en lumière une pratique de la photographie qui s'est constamment tenue sur le seuil étroit entre le banal et le sublime, le non-art et le grand art.

La méthode analytique permettait de mettre en valeur certains aspects plutôt méconnus de la photographie d'Evans, comme sa pratique du portrait. À la différence de presque tous les « grands photographes » américains, Evans n'est pas primitivement ni prioritairement un portraitiste. Mais il a une pratique du portrait, qui est loin de se limiter aux légendaires visages des métayers de l'Alabama, justement traités par l'exposition comme les icônes qu'ils sont devenus ; ou encore aux clichés « volés » dans le métro de New York, avec un petit appareil dissimulé, entre 1938 et 1941 (série publiée dans son intégralité en 1966 dans *Many Are Called*). Reprenant les recherches récentes de David Company (2014) et d'autres sur le « *magazine work* » du photographe, qui travailla pour la presse illustrée (notamment *Fortune*, mais aussi *Time*) pendant plus de deux décennies, l'exposition donnait ainsi à voir de très frappantes séries de portraits de rue, comme celle intitulée « Labor Anonymous », publiée dans *Fortune* en 1946. Ces « portraits » en mouvement, plutôt des vues fugitives que des confrontations arrêtées, annoncent la veine ultérieure de la *street photography*, à partir de Robert Frank (*Les Américains*, 1958). Ils évoquent aussi la photographie « sociale » new-yorkaise des années 1930 et 1940 et rappellent les reportages sociaux des photographes employés par la Farm Security Administration dans les années 1930, auxquels Evans avait brièvement participé aux côtés de Dorothea Lange, Russell Lee et d'autres. Mais les séries présentées furent publiées dans *Fortune*, et il faut souligner le paradoxe absolu de la position d'Evans, célébrant et déplorant à la fois la misère des petites gens pour le compte d'un magazine étendard du capitalisme américain, que le photographe dénonce sans ambages tout en s'en faisant l'archiviste inlassable. Evans ne fut jamais un militant ; il apparaît plutôt, comme tant d'autres illustrateurs, journalistes et écrivains du xx^e siècle américain, comme l'utilisateur averti, voire le parasite, d'un « système » économique et éditorial qui, de *Life* à *Vogue* en passant par *Fortune* et *Time*, ouvrit régulièrement ses pages à la beauté de l'ordinaire, voire à la *beautification* de la misère.

Plus explicitement valorisé par la scénographie de l'exposition était le traitement généreux donné à l'une des « obsessions » d'Evans, touchant à la culture (visuelle) populaire – la réclame et surtout la carte postale, déjà mise en valeur par Jeff Rosenheim dans l'exposition du Metropolitan en 2009. Depuis son jeune âge, Evans a collectionné ces cartes postales commerciales de l'Amérique profonde – « vues » montrant la route, la grand-rue, l'hôtel, les curiosités naturelles et architecturales locales, aux compositions toujours sobres et rectilignes, rehaussées par le coloriage typiquement froid des procédés industriels de l'entre-deux-guerres ; et il en a bien souvent imité, dans ses photographies de sites urbains, le style impersonnel, uniformisateur et singularisant à la fois. Dans cette veine de la passion pour l'ordinaire, l'exposition mettait en scène le *junk* – le bric-à-brac des objets industriels usés, mis au rebut – qu'illustra et collectionna Evans, en « chiffonnier d'une Amérique en déclin », selon l'expression de Julie Jones.

Enfin, la découverte assez récente de l'ampleur de l'œuvre écrite du photographe, principalement dans le cadre de son *magazine work*, était elle aussi mise en valeur – notamment dans l'essai d'Anne Bertrand (Evans 2017) – même si l'on aurait pu souhaiter voir dans l'exposition plus de témoignages matériels de la passion d'Evans pour l'écrit, l'imprimé et les livres. À cette réserve près, l'exposition donnait une image à jour et fouillée des nombreuses recherches récentes sur l'œuvre d'Evans, sans verser ni dans le kitsch de juxtaposition ni dans l'encyclopédisme bavard.

L'hypothèse du vernaculaire comme méthode américaine

Clément Chéroux a en effet contenu le risque du disparate, pourtant inhérent à la photographie d'Evans, en arrimant toute l'analyse à un concept, celui de *vernaculaire*. Evans a lui-même revendiqué cette notion – autant, sinon plus, que le fameux « style documentaire¹ » –, que Chéroux aborde non seulement comme une matière et un style mais aussi comme une « méthode ». Il faut saluer cette introduction, quelque peu tonitruante, dans le vocabulaire grand public de la critique d'art, d'un terme encore peu connu en France. Chéroux rappelle que la notion a été largement exploitée aux États-Unis depuis les années 1930, d'abord à propos d'architecture et de design, avec Lewis Mumford (1931, 1934), critique littéraire devenu historien des formes matérielles de la culture moderne, et l'historien de l'architecture Henry-Russell Hitchcock (1936, 1942), l'un des premiers auteurs à dessiner une généalogie américaine et « vernaculaire » du modernisme architectural et le grand défenseur du modèle « organiciste » de Frank Lloyd Wright. La notion de vernaculaire fut ensuite systématisée en une formule d'esthétique américaine spontanée, à partir des années 1950, par l'historien de la culture John Kouwenhoven (*Made in America*, 1948) et ses disciples, parmi lesquels John B. Jackson (1984, 1996), le fondateur de la revue *Landscape*, des *landscape studies* et de ce qu'on appellera la « géographie culturelle », dont l'influence discrète mais décisive sur les esthétiques du paysage ordinaire ou « vernaculaire » après 1970 est réévaluée ces dernières années, notamment en France grâce à Jordi Ballesta (Ballesta et Fallet 2017 ; Jackson and Brown 2016). De cette notion capitale pour les esthétiques américaines du xx^e siècle, mais évanescence entre toutes, Chéroux donne une lecture précise et suggestive.

Selon son exégèse minutieuse, le mot – associé par les étymologistes à un terme latin peu courant, *vernaculus*, relatif à un esclave et plus précisément à un esclave né dans la maison – désigne une matière mineure ou « non légitime » et surtout « domestique » (ou « *home-made* » ; plus traditionnellement, indigène), « utile » et « populaire ». Laissons de côté la référence à l'esclavage et sa résonance éventuelle mais peu apparente dans la photographie d'Evans. Utile, domestique et populaire sont selon Chéroux les trois valeurs clés du vernaculaire, celles qui motivent les choix de sujet de Walker Evans et, au-delà, une méthode ou une esthétique photographique. Esthétique caractérisée, donc, par sa proximité – distanciée par les choix techniques exigeants du photographe, comme l'usage de la chambre grand format et le soin de la mise en page – avec toutes les productions « utiles » et « populaires » de la culture, sans oublier la photographie « commerciale » elle-même, celle des cartes postales, des *penny studios* et des photographes de rue. Dans cet univers vernaculaire, Evans fut attiré par l'absence d'art (*artlessness*), l'effacement de l'auteur, l'abolition du style individué. C'est ce caractère qui aurait justifié l'intérêt déclaré d'Evans pour Gustave Flaubert, en vertu d'une parenté de « méthode » entre le photographe et l'écrivain.

S'il faudrait entreprendre une analyse beaucoup plus poussée pour faire le tour des questions que suscite cette lecture, nous en indiquerons deux.

En anglais comme en français, depuis la Renaissance, l'adjectif *vernaculaire* a d'abord et surtout été appliqué à la *langue* commune, ou plutôt locale, dialectale, « indigène » (*native*) et non formalisée – par opposition au latin et à la langue dite « véhiculaire », c'est-à-dire commune et

¹ L'expression de « style documentaire » est forgée par Walker Evans lui-même, dans l'entretien avec Leslie Katz en 1971. Voir les ouvrages de John T. Hill (2006) et Olivier Lugon (2001) cités dans la bibliographie.

codifiée, souvent associée aux lois, aux institutions et en particulier à l'Église romaine. Cet usage est attesté chez les auteurs américains du XIX^e siècle qui, d'Emerson à Twain, eurent à cœur de défendre et illustrer, à l'instar de Rabelais ou Du Bellay en France quelques siècles plus tôt, une langue américaine détachée ou libérée des formalismes et conventions charriés par l'anglais académique. Ils voulaient ainsi la rendre capable de créer une littérature authentiquement américaine, « locale » sinon « démocratique ». Cet idéal « nativiste » fut aussi celui des peintres américains, de Samuel Morse à Thomas Eakins et au-delà, d'autant plus ardent que la « dépendance aux muses de l'Europe » (comme la dénommait Emerson dans *The American Scholar* en 1837) n'était pas niée, mais au contraire intériorisée. Il est difficile d'interpréter correctement le goût de Walker Evans pour les matières vernaculaires, et sa propension à tenir un discours sur le « vernaculaire », sans la relier à cette longue « quête de nationalité » (Spencer 1957) qui a animé l'art et la littérature des États-Unis de 1800 à 1950 au moins. Cette invention d'une tradition passe notamment par la génération moderniste des Lewis Mumford ou Lincoln Kirstein, qui sont à parts égales de grands internationalistes et de grands américanistes, passionnés par la perspective d'un art de la réalité américaine (Corn 2001). Même si Walker Evans n'a rien d'un nationaliste et tout d'un grand francophile, son goût pour le vernaculaire américain se nourrit de l'aspiration contradictoire de la « province » à rivaliser avec la « capitale » en suivant et dépassant à la fois ses leçons. Son génie est d'exprimer cette quête en photographie, pour la première fois aussi brillamment, dans un pays où les prémices de l'art photographique avaient plutôt été placées sous le signe d'un certain romantisme académique (et c'est peut-être là aussi que prend son sens la référence à Flaubert).

Enfin, pour comprendre le « vernaculaire » selon Evans, il faut faire attention à un certain rapport « américain » au langage et à l'écriture. Comme Rousseau avant lui, Emerson reprochait au langage hérité d'être déconnecté du réel. Il importerait de régénérer cette forme vide pour que la langue puisse exprimer, comme à l'aube de l'humanité, « une relation originale à l'univers ». Toute la tradition du réalisme américain, pour partie issue de l'empirisme anglais, et si souvent traitée avec condescendance en France, n'a de cesse de mettre « la chose » (« *the real thing* », commentera ironiquement Henry James) sous les yeux du spectateur-lecteur, en court-circuitant tout code, tout langage, toute académie. Cet idéal réaliste a fait de la photographie puis du cinéma les arts américains par excellence. C'est lui que magnifiait encore James Agee au début de *Louons maintenant les grands hommes* quand il se proposait, ou feignait de se proposer, de se dispenser d'écrire : « si je le pouvais, à ce point je n'écrirais rien du tout, il y aurait des photographies ; pour le reste des morceaux d'étoffe, des déchets de coton, des grumelons de terre, des paroles rapportées, des bouts de bois, des pièces de fer, des fioles d'odeur, des assiettées de nourriture et d'excréments ». Walker Evans aura privilégié la photographie en tant qu'auteur, sans jamais renoncer à écrire, le plus souvent anonymement. Au-delà du complexe provincial, la quête du vernaculaire exprime une défiance à l'égard du langage en tant qu'institution héritée et site de contrôle – site du politique – au profit d'une esthétique de l'expérience, commune ou singulière, mais surtout non dirigée par une volonté organisée de sens, fût-elle le sous-produit d'une entreprise industrielle. De la même façon, John B. Jackson définira le paysage vernaculaire – paysage gouverné non par un plan mais par l'histoire « organique », ou nécessaire, des usages humains locaux – par opposition au « paysage politique », incarné par les routes et les organisations macroterritoriales ; les deux catégories se rejoignant et se distinguant dans cette zone seuil qu'est le bord de route, si souvent photographiée par Evans, et tant d'autres à sa suite. C'est cette esthétique des bords ou des à-côtés, celle de l'émergence historique de formes locales non planifiées, que semble pouvoir mettre en œuvre l'image photographique, surtout la plus banale, mieux que tout autre « médium ». Les morceaux d'étoffe, comme les cartes postales et les rebuts de fer, sont utiles, domestiques et populaires. Mais s'ils sont « vernaculaires », comme les visages et les silhouettes des « anonymes au travail », c'est aussi et surtout parce qu'ils sont les traces d'une histoire collective qui, depuis l'intérieur du « système », cherche sans répit le témoin véridique de son travail contre l'adversité et pour la liberté.

Bibliographie

- Agee, J. et Evans, W. 1941. *Let Us Now Praise Famous Men: Three Tenant Families*, Boston: Houghton Mifflin (version française : 2017 [1972]. *Louons maintenant les grands hommes*, trad. J. Queval, Paris : Plon, nouv. éd. revue).
- Ballesta, J. et Fallet, C. 2017. *Notes sur l'asphalte. Une Amérique mobile et précaire, 1950-1990*, catalogue d'exposition, Paris/Montpellier : Hazan/Ville de Montpellier.
- Campany, D. 2014. *Walker Evans: The Magazine Work*, Göttingen : Steidl.
- Corn, W. 2001. *The Great American Thing: Modern Art and National Identity 1915–1935*, Berkeley : University of California Press.
- Evans, W. 2004 [1966]. *Many Are Called*, New Haven : Yale University Press [Boston : Houghton Mifflin].
- Evans, W. 2017. *Le Secret de la photographie. Entretien avec Leslie Katz*, édition établie par Anne Bertrand, Paris : Centre Pompidou.
- Hill, J. T. (dir.). 2006. *Walker Evans: Lyric Documentary*, Göttingen : Steidl.
- Hitchcock, H.-R. 1936. *The Architecture of H. H. Richardson and His Times*, New York : Museum of Modern Art.
- Hitchcock, H.-R. 1942. *In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887–1941*, New York : Duell, Sloan and Pearce.
- Jackson, J. B. 1984. *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven : Yale University Press (version française : 2003. *À la découverte du paysage vernaculaire*, trad. X. Carrère, Arles/Versailles : Actes Sud/École nationale supérieure de paysage).
- Jackson, J. B. 1996. *A Sense of Place, a Sense of Time*, New Haven : Yale University Press.
- Jackson, J. B. et Brown, P. 2016. *Habiter l'Ouest*, édition de Jordi Ballesta, Marseille : Wildproject.
- Kouwenhoven, J. 1948. *Made in America: The Arts in Modern Civilization*, New York : Doubleday.
- Lugon, O. 2001. *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920–1945*, Paris : Macula.
- Mumford, L. 1931. *The Brown Decades*, New York : Harcourt & Brace.
- Mumford, L. 1934. *Technics and Civilization*, New York : Harcourt & Brace.
- Rosenheim, J. 2009. *Walker Evans and the Picture Postcard*, Göttingen : Steidl/Metropolitan.
- Spencer, B. T. 1957. *The Quest for Nationality: An American Literary Campaign*, Syracuse : Syracuse University Press.

Historien des images et de la culture des États-Unis, **François Brunet** est professeur à l'université Paris-7 Diderot. Il a publié *La Naissance de l'idée de photographie* (Presses universitaires de France, 2011 [2000]), *Photography and Literature* (Reaktion Books, 2009) et *La Photographie, histoire et contre-histoire* (Presses universitaires de France, 2017). Il a dirigé *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis* (Hazan/Université Paris-7 Diderot, 2013).

Pour citer cet article :

François Brunet, « Walker Evans, photographe vernaculaire ? », *Métropolitiques*, 19 octobre 2017.
URL : <http://www.metropolitiques.eu/Walker-Evans-photographe-vernaculaire.html>.