



Jeff Wall, *Concrete ball*, 2002, transparency in lightbox, 120.4x260 cm [documentary photograph, prise de vue au 4x5" à Vancouver, automne-hiver 2002, montage digital]

DOCUMENTAIRE SOCIAL ET POLITIQUE

Cours de Nassim Daghighian

Documentaire social (19^e siècle et début du 20^e siècle)



Thomas ANNAN, *Close No. 118 High Street*, Glasgow, tirage au charbon, 22x27 cm, tiré de *Photographs of the Old Closes and Streets of Galsgow, 1868-1877*, 1878, planche 6



Eugène ATGET, *Le chiffonnier*, 1899-1900, tirage à l'albumine



Eugène ATGET, *Au tambour, quai de la Tournelle*, Paris, 1908



Jacob RIIS, *Bandits Roost*, Mulberry Street, 1888, tirage argentique



Eugène ATGET, *Corsets*, boulevard de Strasbourg, Paris, 1912, tirage à l'albumine, 23x18 cm



Eugène ATGET, *La Villette, rue Asselin, fille publique faisant le quart devant sa porte*, 7 mars 1921, épreuve à la gélatine



Jacob RIIS, *Five Cents a Spot*, Bayard Street, 1889, tiré de *How the Other Half Lives*, 1890



Jacob RIIS, *Home of an Italian Ragpicker*, Jersey Street, 1888



Jacob RIIS, *Men's Lodging Room in the West 47th Street Station*, vers 1892

Documentaire social (19^e siècle et début du 20^e siècle)



Lewis HINE, *Italian Family Looking for Lost Baggage*, Ellis Island, New York, 1905, 13x18 cm



Lewis Hine, *Jewish Immigrant*, Ellis Island, New York, 1905, 13x18 cm



Lewis HINE, *Climbing Into America*, Ellis Island, New York, 1906 (négatif de 1905), épreuve au gélatino-bromure d'argent, 19x24cm



Lewis HINE, *Girl worker in Carolina Cotton Mill*, 1908



Lewis HINE, *Carolina Cotton Mill*, 1908



Lewis HINE, *Power house mechanic working on steam pump*, gélatino-bromure d'argent, 1920



Lewis HINE, *Riveters working on mooring mast, Empire State Building*, New York City, 1930, gélatino-bromure d'argent, 9x11 cm



Lewis HINE, *Man on girders, mooring mast, Empire State Building*, New York City, vers 1931, gélatino-bromure d'argent, 9x12 cm

La Farm Security Administration FSA (1935-1943) : du documentaire social au reportage humaniste

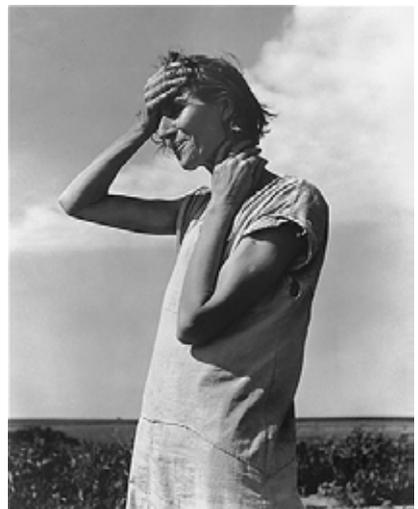


Dorothea LANGE, *Nipomo, Californie, mars 1936*
 " Migrant agricultural worker's family. Seven hungry children and their mother, aged 32. The father is a native Californian. "

Ci-contre : Dorothea LANGE, *Migrant Mother*, 1936
 [à droite, version retouchée par la photographe],
 tirages de négatifs 4x5 inch réalisés au Graflex



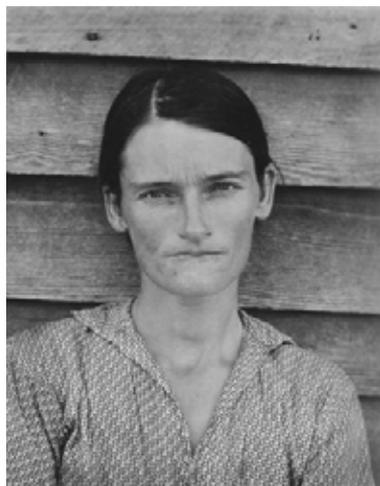
Ben SHAHN, *Family of rehabilitation client*, Boone County, Arkansas, 1935
 [Famille de bénéficiaires du programme FSA]



Dorothea LANGE, *Woman of the High Plains "If You Die, You're Dead-That's All"*, Texas Panhandle, 1938



Walker EVANS, *Floyd Burroughs, A Cotton Sharecropper*, Hale County, Alabama, été 1936



Walker EVANS, *Allie May Burroughs*, Hale County, Alabama, été 1936



Walker EVANS, *Bud Fields and his family*, Hale County, Alabama, été 1936



Ci-contre :
 Walker EVANS, *A Child's Grave*, Hale County, Alabama, 1936

La Photo League (1936-1951) : les réalités sociales de la vie urbaine dans les ghettos de New York



Morris ENGLE, *Harlem*, vers 1938



Rebecca LEPKOFF, sans titre, New York, vers 1948



Walter ROSENBLUM, *Fillette sur une balançoire*, New York, 1938



Sid GROSSMAN, *Piscine*, Colonial Park, Harlem, vers 1938-9



Aaron SISKIND, sans titre, projet *Harlem Document*, 1937-1940



Aaron SISKIND, sans titre, projet *Harlem Document*, 1937-1940



Documentaire social (19^e siècle et début du 20^e siècle)

Du document au documentaire social : les années 1880

" Éminemment ambigu, le terme de document social peut s'appliquer à tous les clichés inspirés par des préoccupations politiques, contrairement aux simples documents, visant à refléter aussi fidèlement que possible la réalité. " ⁵²

" Les thèmes sociaux, au sens large, sont présents dans la photographie depuis ses origines, lorsque Fox Talbot photographiait les journaliers qui travaillaient sur ses terres, lorsque Hill et Adamson saisissaient des pêcheurs ou des ouvriers de Newhaven, ou lorsque Charles Nègre faisait poser ramoneurs et joueurs d'orgue de Barbarie. Mais comme les représentations ultérieures de *pifferari* par Disdéri, de laboureurs par Famin, ces images n'ont aucune intention de confrontation critique avec la réalité sociale. L'ordre des choses est au contraire conforté par cette « mise en forme » de la société, imposée à la pratique photographique par la nécessité de « faire poser » les protagonistes, donc d'organiser les scènes et les gestes, avec une réminiscence de symbolisme et d'iconographie chrétienne. En quelque sorte, tant que les photographes eux-mêmes sont issus d'un milieu social aisé ou qu'ils se bornent à faire des images « de piété » transposées, cet ordre n'est pas mis en question ; l'apparition d'amateurs dans d'autres couches sociales ou culturelles, la facilité d'emploi des appareils et des produits à partir des années 1880 vont modifier ces données. La croissance des problèmes sociaux dus à l'industrialisation, le surpeuplement des métropoles en Europe et en Amérique du Nord, la diffusion des sciences sociales et celle de l'analyse du paupérisme vont ajouter aux photographes bénévoles et bien intentionnés de nouvelles catégories : les journalistes et les sociologues. Ils ont souvent appris à photographier en vue de leurs activités professionnelles, l'image photographique venant à l'appui des démonstrations de leurs textes. On peut reconnaître ainsi, vers la fin du XIX^e siècle, compte tenu de la persistance des attitudes antérieures, trois grandes tendances de la photographie « sociale », ou à sujets « de société ».

Une *documentation* photographique systématique, liée à l'anthropologie ou à l'histoire régionale, devait enregistrer certaines réalités sociales avant leur disparition. Ce genre de photographie, dépourvu de motivations politiques, pouvait être réalisé avec des appareils de grand format et des techniques de développement au collodion. La photographie de *discretion*, « incognito », avec ses prises de vue réalisées à l'improviste au moyen d'un appareil caché (dit parfois « détective »), eut pour origine l'amélioration des techniques, mais aussi un intérêt intellectuel nouveau, issu du naturalisme artistique de la fin du XIX^e siècle : celui du document brut, sans pose, illustrant le quotidien de la vie urbaine. Cette catégorie de prises de vue était intermédiaire entre la photographie de genre et le journalisme photographique engagé, qui débuta par des reportages de voyage et de guerre. Enfin, la photographie de *dénonciation* sociale, grâce à laquelle on pouvait montrer les injustices sociales ou exiger des réformes, ne naquit que dans les années 1880. Du reste, même les photographes de cette « école » n'hésitaient pas à aménager la réalité et à composer un peu les motifs, ou encore à renforcer la signification de leurs photographies par des cadrages et des angles de prise de vue soigneusement choisis. " ⁵³

Naissance du documentaire social aux USA

" Entre la dernière décennie du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale, les États-Unis traversent un épisode généralement qualifié de "progressiste", adjectif commode servant à résumer une époque caractérisée par une remarquable effervescence sociale et politique. Industrialisation, urbanisation et immigration sont les grandes questions du temps. On s'inquiète des grands monopoles industriels et financiers, de la croissance incontrôlée des villes, de l'avenir de la démocratie et de l'identité américaine face à l'arrivée massive d'immigrants juifs ou catholiques débarquant par millions des campagnes d'Europe de l'Est ou d'Italie du Sud. Ces phénomènes favorisent l'émergence d'un certain nombre de mouvements de réforme réclamant l'intervention accrue du politique dans les domaines économiques et sociaux. La vague progressiste aboutit même, pour les élections de 1912, à la création d'un éphémère Progressive Party mené par Theodore Roosevelt, et qui propose notamment la création d'un impôt sur le revenu, l'encadrement législatif du travail des enfants, un salaire minimum pour les femmes et l'ébauche d'un système de sécurité sociale. " ⁵⁴

⁵² ROSENBLUM, Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris / New York, Abbeville, 1992, p.341

⁵³ KOENIG, Thilo, "Voyage de l'autre côté. L'enquête sociale", *Nouvelle Histoire de la Photographie*, FRIZOT, Michel, éd., Paris, Bordas / Adam Biro, 1994, p.347

⁵⁴ AUBERT, Didier, "Lewis Hine et les images anonymes du *Pittsburgh Survey*", *Études photographiques*, n°17, novembre 2005, p.112-135, [citation p.113, sans les notes], <http://etudesphotographiques.revues.org/document758.html>

Documentaire social (19^e siècle et début du 20^e siècle)

Le documentaire social durant la dépression aux USA : la FSA et la Photo League

" Dans les années 30, le documentaire connut un certain renouveau aux États-Unis. Comme le souligne William Stott dans une étude consacrée à cette période, l'intérêt pour le genre fut surtout relancé par les problèmes liés à la crise de 1929, catastrophe économique et sociale sans précédent. Sévissant durant dix ans, soit de 1931 jusqu'à l'entrée en guerre des États-Unis, la grande crise provoqua chômage endémique, et agitation ouvrière, auxquels une terrible sécheresse et l'épuisement des sols vinrent ajouter un véritable désastre agricole. La misère qui frappa alors les campagnes poussa des familles entières à quitter le cœur du pays pour aller chercher à l'Ouest des terres fertiles ou de nouveaux emplois. Devant un tel bouleversement social, le gouvernement fédéral tenta « d'alléger les difficultés d'un tiers de la nation » en consentant des prêts aux fermiers et en offrant aux chômeurs des possibilités de reconversion, dans le cadre défini par le New Deal [politique interventionniste du gouvernement mise en place par le président F.D. Roosevelt].

Diverses administrations fédérales subventionnèrent alors des enquêtes photographiques, la plus intéressante étant entreprise par l'Historic Section of the Resettlement Administration ou la Farm Security Administration [Fondée en 1935, la Resettlement Administration prend en 1937 le nom de Farm Security Administration ou FSA]. Afin de justifier les prêts fédéraux consentis aux fermiers, cette vaste investigation devait illustrer les conditions de vie et de travail des fermiers contraints d'affronter les conséquences de la sécheresse et de la crise, et risquant de déserrer leurs terres. Toutefois, la réaction horrifiée des membres du Congrès devant les sinistres conclusions incita les photographes à privilégier par la suite des aspects plus positifs du problème. Comme bien d'autres entreprises culturelles subventionnées par l'administration Roosevelt, ce projet devait à la fois permettre d'offrir des emplois et d'évaluer l'efficacité des mesures de soutien et de relance de l'économie nationale. Tout en soulageant un certain nombre de chômeurs, ces entreprises eurent également l'intérêt de réorienter l'attention du public vers les réalités américaines et de favoriser, dans les arts plastiques, un certain réalisme qui coexista brièvement avec des styles importés d'Europe.

Le documentaire social connut un remarquable essor sous l'impulsion de la R.A./F.S.A. et du responsable de cet organisme, Roy E. Stryker. Brillant propagandiste, celui-ci tenta d'éveiller la compassion du public en privilégiant l'investigation photographique, afin de poser sur les événements un regard exigeant, mais plein de fraîcheur. Dans le cadre de ce projet, 270 000 clichés furent réalisés par des photographes dont le style et l'approche variaient considérablement. Ainsi, Ben Shahn, qui travaillait au 35 mm, sut faire entendre le cri déchirant des victimes de la crise ; Dorothea Lange, qui utilisait un Rollei [ainsi qu'un Graflex 4 x 5 inch], exigea de contrôler elle-même le tirage de ses négatifs, tandis que Walker Evans, qui préférait un 8 x 10, réussit à imposer sa propre conception du documentaire.

Tout comme les autres administrations qui suscitèrent de telles enquêtes, la F.S.A. fournissait aux journaux et aux magazines les épreuves que ceux-ci désiraient reproduire. Toutefois, les photographes devaient s'en tenir aux commandes précises qui leur étaient passées, et renoncer à la propriété de leurs négatifs ainsi qu'au contrôle de leurs images, qui pouvaient être recadrées, légendées et présentées ; en cela, leur situation ne différait guère de celles des reporters travaillant pour la grande presse, et elle était particulièrement insupportable à Walker Evans et à Dorothea Lange. En revanche, lorsqu'elles furent exposées sous les auspices du Musée d'Art Moderne, leurs œuvres acquirent le statut de véritables œuvres d'art. Pour la première fois, des photographies réalisées dans une perspective documentaire (à des fins de propagande) furent appréciées avec des termes réservés d'ordinaire à des images d'art.

Dans les clichés commandités par la F.S.A., certains reconnurent la réalité elle-même, tandis que d'autres ne virent que pure propagande, en assimilant sans discernement la dénonciation lucide des maux de la société à des revendications révolutionnaires ; toutefois ces clichés modifièrent considérablement la mentalité du public et permirent en outre aux générations suivantes de mesurer l'effet de la crise sur les communautés rurales. Cette époque restera surtout symbolisée par deux images : *Tempête de sable sur Cimarron County* d'Arthur Rothstein, et *L'Émigrante*, Nipomo, Californie de Dorothea Lange. Ce dernier cliché fut d'ailleurs retenu par Stryker pour exprimer l'intérêt que portait le gouvernement fédéral aux fermiers ruinés. C'est à l'accumulation des telles images que l'enquête de la F.S.A. doit toute sa force. [...]

La plupart des images retraçant la vie dans les villes durant la crise furent réalisées sous l'égide de la Work Progress Administration et du Federal Art Project, ou par les photographes engagés de la Film and Photo League (qui devait donner naissance en 1936 à la Photo League). [La Photo League s'inspire du réalisme social de Lewis Hine et témoigne en particulier de la situation des ghettos de New York.] " 55

⁵⁵ ROSENBLUM, Naomi, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris / New York, Abbeville, 1992, p.364-366 [citation sans les notes ni la mention des illustrations]

Les prémices du style documentaire au début de 20^e siècle

Eugène Atget, figure majeure de la photographie documentaire et de la modernité

" Jean Eugène Atget naît à Libourne en 1857. Installé à Paris dès 1878, il tente plusieurs fois sa chance dans le monde du théâtre et celui de la peinture avant de se décider en 1890 à devenir photographe professionnel. Il inscrit sur sa porte : "Documents pour artistes" (objets, paysages...). Quelques années plus tard, il adopte une démarche particulièrement méthodique en photographiant de manière systématique les quartiers anciens de Paris, tout en procédant parallèlement par séries thématiques (notamment les petits métiers de Paris) ; c'est ainsi qu'il a fixé des scènes de rues, des bâtiments, des boutiques, des places et des jardins à présent bouleversés par les urbanistes, ou parfois totalement disparus. [...] On estime que sur une période d'une vingtaine d'années il aurait vendu près de 20 000 clichés aux collections publiques. Lorsqu'il meurt sans héritier le 4 août 1927, son ami André Calmettes se charge des questions de succession : les Archives photographiques d'art et d'histoire acquièrent environ 2 000 négatifs, tandis que la photographe américaine Berenice Abbott, disciple de Man Ray, achète ce qui reste de négatifs et de tirages (conservés aujourd'hui au Museum of Modern Art, à New-York). " ⁵⁶

" Les tenants de l'avant-garde photographique des années 20 ont fait d'Eugène Atget, mort en 1927, le père fondateur de la photographie moderne. Cela fut d'autant plus facile que cette reconnaissance se fit à titre posthume. C'est là toute l'ambiguïté de la réception de ce photographe qui, de son vivant, ne s'est jamais associé, ni de près ni de loin, à aucun mouvement artistique.

À l'inverse, des photographes comme Berenice Abbott ou Walker Evans se sont, eux, reconnus dans sa démarche. Lorsqu'elle découvrit ses photographies dans l'atelier de Man Ray en 1925, l'Américaine s'était émerveillée de sa nouvelle manière et de la force descriptive de son art. Walker Evans, pour sa part, admirait « son intelligence lyrique de la rue » et la dimension documentaire de son œuvre. Leurs travaux, réalisés dans la veine documentaire inaugurée par Atget, ont ainsi contribué à légitimer le déplacement de son œuvre dans le champ de la modernité. Mais cet aspect de l'œuvre ressortit à la question du modèle qu'il est nécessaire ici d'évacuer. Car s'il n'est plus à démontrer que les photographies d'Atget ont effectivement servi d'objet d'imitation à toute une génération d'artistes des années 1920, il reste toutefois à comprendre comment et pourquoi, en 1928, soit un an après la mort du photographe, quelques critiques se sont appliqués à découvrir en lui un artiste précurseur du surréalisme. Or cette idée qui ne va pourtant pas de soi a fait son chemin et, désormais, il est devenu difficile de dissocier cette figure singulière du mythe qui l'accompagne. " ⁵⁷



Ville moderne et lieu du crime :

" Benjamin dans sa *Petite Histoire de la photographie* (1931) reprend la métaphore de Valentin et considère le photographe [Atget] comme le successeur de l'haruspice – c'est-à-dire de celui qui examinait les entrailles des victimes pour en tirer des présages. Il écrit : « Ce n'est pas en vain que l'on a comparé les clichés d'Atget au lieu du crime. Mais chaque recoin de nos villes n'est-il pas le lieu d'un crime ? Chacun des passants n'est-il pas un criminel ? Le photographe – successeur de l'augure et de l'haruspice – n'a-t-il pas le devoir de découvrir la faute et de dénoncer le coupable sur ses images ? ⁵⁸ » ⁵⁹

Eugène ATGET, *Cour 41, rue Broca*, Paris, 1912

⁵⁶ Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/themes/lmaXVIII3.htm>

⁵⁷ LE GALL, Guillaume, "Atget, figure réfléchie du surréalisme", *Études photographiques*, n°7, mai 2000, p.90-107, [citation p.91, sans les notes], <http://etudesphotographiques.revues.org/document208.html>

⁵⁸ BENJAMIN, Walter, "Petite histoire de la photographie" (trad. de l'allemand par A. Gunthert), *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 29. Benjamin se réfère directement au texte de Camille Recht, *Eugène Atget, Lichtbilder* (introduction de C. Recht), Paris, Leipzig, Éditions Jonquières, 1930. Recht écrit que les photographies d'Atget rappellent le lieu du crime. Notons aussi que l'auteur termine son texte sur l'idée que « la photographie du XIX^e siècle est devenue l'œil artificiel du monde qu'aucun destin ne peut voiler, qu'aucun trépas ne peut effacer ». (« Die photographie, diese schönste, köstlichste erfindung des neunzehnten auge der welt geworden, das kein schicksal erblinden läßt, kein tod zu shlieben vermag. ») Ainsi nous voyons comment, de Valentin à Benjamin, en passant par Recht, persiste le fantasme de la rétine capable d'imprimer une image comme un film sensible. [note de LE GALL, Guillaume, *op. cit.*]

⁵⁹ LE GALL, Guillaume, *op. cit.*, p.100-101

Le style documentaire (années 1930-1970) : Walker Evans ⁶⁰

" L'essence de toute la photographie est de nature documentaire. " ⁶¹ August Sander

" Documentaire ? Voilà un mot très recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être *style documentaire* [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de « photographe documentaire », mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu'on me croit en train d'en faire une autre. " ⁶² Walker Evans

Fortement marqué par les œuvres d'Eugène Atget, d'August Sander, et de Paul Strand, l'Américain Walker Evans (1903-1975) développe dès 1935 la notion de "style documentaire", une esthétique basée sur celle du document photographique qu'il a mise en place autour de 1930-31 : un style qui " a de la pureté, et une certaine sévérité, de la rigueur, de la simplicité, un caractère direct, de la clarté " ⁶³ Plus généralement, Olivier LUGON propose de parler de forme documentaire inspirée par les traits caractéristiques des " vrais documents, ceux des cartes d'identité et des catalogues de vente : netteté absolue du rendu, cadrages simplifiés, généralement frontaux et centrés sur le sujet, neutralité délibérée, absence de toute marque expressive et de tout contenu narratif, statisme – ce qui l'oppose au reportage [humaniste] dont on a ensuite voulu la rendre synonyme. " ⁶⁴

" C'est à cette époque [vers 1930] que des photographes raffinés découvrirent les usages poétiques des faits regardés en face de façon brute, des faits présentés avec une telle réserve que la qualité de l'image semblait identique à celle du sujet. Ce nouveau style se fit appeler documentaire. C'est dans l'œuvre de Walker Evans que cette approche de la photographie a été définie le plus clairement. Son travail semblait au premier abord presque l'antithèse de l'art : il était austèrement économe, précisément mesuré, frontal, dépourvu d'émotion, sec dans sa texture, intensément attaché aux faits, caractères qui semblaient plus appropriés à un livre de comptable qu'à l'art. " ⁶⁵

" Dès les années trente, Evans est étiqueté comme le photographe du plan. Que cette propension ait été suscitée par les motifs ou prescrite par l'emploi de la chambre, peu propice à la multiplication des points de vue, il est difficile de le dire. Reste que la frontalité devient son signe distinctif et, par ricochet, celui de tout le « style documentaire ». La vue frontale – d'architecture, d'affiches ou de signes en particulier – se propage très rapidement au sein de la FSA [...] Emblème du « style documentaire », la vue frontale ne documente pourtant pas mieux que toute autre vue. " ⁶⁶



Réalisme et impersonnalité

" Flaubert m'a fourni une méthode, Baudelaire un esprit. Ils m'ont influencé sur tout " ⁶⁷

" Je suis intéressé par le réalisme à la façon dont Flaubert l'était, et je ne pense pas que vous qualifieriez [cet écrivain] de documentariste social [*a social documentarian*]. " ⁶⁸

" L'esthétique de Flaubert est absolument la mienne [...] : son réalisme et son naturalisme, et son objectivité de traitement ; la non-apparition de l'auteur, la non-subjectivité. " ⁶⁹

Walker EVANS, sans titre, portrait dans le métro, 1941, image 15x22 cm, manuscrit : 1/7/1941 Illus. Spec., D27, 1 to 3, X33, 20 min., 70°, Supreme, 1/25, 6 ft +, moving train

⁶⁰ Référence pour cette page : LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001

⁶¹ SANDER, August, *Wesen und Werden der Photographie*, manuscrits inédits des six conférences données à la radio WDR, Westdeutscher Rundfunk, 3^e conférence, Cologne, August Sander Archiv, Die Fotografische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 1931, p.7, cité en français in LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.18, note 4

⁶² EVANS, Walker, in "Interview with Walker Evans", Leslie KATZ, *Art in America*, mars-avril 1971, p.87, cité en français in LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.18 (souligné par Evans)

⁶³ EVANS, Walker, "Lyric Documentary", conférence données à Yale, 03.11.1964, in LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.13, note 2

⁶⁴ LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.13

⁶⁵ SZARKOWSKI, John, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, MOMA, New York, 1973, p.116, cité en français in LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.13

⁶⁶ LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.175

⁶⁷ EVANS, Walker, in "Interview with Walker Evans", Leslie KATZ, *op. cit.*, cité en français in MORA, Gilles, HILL, John T., *Walker Evans. La soif du regard*, Paris, Seuil, 1993, p.14

⁶⁸ EVANS, Walker, "A Visit With Walker Evans", entretien avec Bill Ferris, in *Images of the South. Visits with Eudora Welty and Walker Evans*, Memphis, Tennessee, Southern Folklore Reports, n°1, 1977, p. 34, cité en français in LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.18, note 6

⁶⁹ EVANS, Walker, in "Interview with Walker Evans", Leslie KATZ, *op. cit.*, p.84, cité en français in LUGON, Olivier, *op. cit.*, p.78

Le style documentaire (années 1930-1970) : Walker Evans



Old Havana housefronts, 1933, 18x23 cm, in *The Crime of Cuba* de Carleton Beals



License Photo Studio, New York, 1934, in *American Photographs* [abrégé AP], 1938



Penny Picture Display, Birmingham, Alabama, mars 1936, d'après négatif 8x10 inch, in AP / FSA



Corrugated Tin Facade, Moundville, Alabama, été 1936, tirage d'après négatif 8x10 inch, FSA



Negro Church, South Carolina, 1936, tirage d'après négatif 8x10 inch, in AP / FSA



Subway Portrait : Sixteen Women, 1938-41, projet de livre, vers 1959 ; finalement publié sous le titre *Many are called*, 1966, texte de James Agee



Houses and Billboards, Atlanta, Georgia, 1936, FSA



Roadside Stand near Birmingham, Alabama, 1936, tirage d'après négatif 8x10 inch, in AP / FSA



Graveyard, Houses and Steel Mill, Bethlehem, Pennsylvania, décembre 1935, FSA

La société américaine (années 1950) : le "reportage subjectif" de Robert Frank et de William Klein

Le milieu artistique "underground" : innovation esthétique et subjectivité du regard

"Black and white are the colors of photography. To me, they symbolize the alternatives of hope and despair to which mankind is forever subjected. Most of my photographs are of people ; they are seen simply, as through the eyes of the man in the street. There is one thing the photograph must contain, the humanity of the moment. This kind of photography is realism. But realism is not enough – there has to be vision, and the two together can make a good photograph. It is difficult to describe this thin line where matter ends and mind begins."

Robert Frank ⁷⁰

"Je poussais le grain, le contraste, le noir. Je décadrais, je recadrais, je brutalisais l'appareil. Il ne me semblait pas qu'une technique *clean* était adaptée à New York. J'imaginai mes photos traînant dans le ruisseau comme le *Daily News*. Je me baptisais reporter."

William Klein ⁷¹



Ci-contre : William KLEIN, *Sous le métro aérien*, 3rd Avenue, New York, été 1955

À New York le milieu "underground" des années 1950 est connu sous le nom de *Beat Generation*. Les poètes et romanciers *beat* à New York, Jack Kerouac (*On the Road*, 1948), Allen Ginsberg, Gary Snyder, William Burroughs, ainsi que des intellectuels de la côte ouest, en particulier San Francisco, symbolisent la génération d'après-guerre et sa rébellion sociale. Les *beats* s'intéressent aux religions orientales et à la vie contemplative, ils sont associés à une tradition mystique et romantique underground, marginale et subversive. Ils sont à la recherche d'expériences directes, brutes de la vie et d'un contact spirituel qui s'en dégagerait. Des peintres novateurs sont associés aux poètes *beat* de New York, qui se retrouvent au Old Cedar Bar : Franz Kline, Willem de Kooning en plein Expressionnisme abstrait lancé par Jackson Pollock.

Quelques repères biographiques

Robert Frank

- 1924 naissance à Zurich dans une famille juive aisée
- 1940-42 apprentissage de photographe à Bâle, Genève et Zurich ; Frank est influencé par Gotthard Schuh
- 1947 New York : travaille à *Harper's Bazaar* (mode) puis *Fortune*, *Life*, *Look*...
- 1949-51 séjours en Europe, Londres ; il épouse Mary en 1950 (ils se séparent en 1969)
- 1951-69 vit à New York ; voyage en Europe et Amérique latine
- 1955-58 avec le soutien de son mentor Walker Evans, obtient la Bourse Guggenheim qui lui permet de parcourir les USA pendant un an (1955-56) et réaliser son célèbre livre :
- 1958/59** ***Les Américains*** (Paris, A.Bousquet, édité par Robert Delpire) puis ***The Americans*** (NY, préf. de Jack Kerouac)
- 1958 série d'images *From the bus* prises à New York ; abandonne la photographie pour le film
- 1959 *Pull my Daisy*, premier film d'auteur de Frank
- 1969 *Conversations in Vermont*, film où Frank dialogue avec ses enfants
- 1969-... vit à Mabou, Cape Breton, Nova Scotia/Nouvelle Ecosse, Canada
- 1972 ***Lines of My Hand***, second livre de photographies réalisées après 1969
- 1974 mort de sa fille Andrea dans un accident d'avion au Guatemala ; son fils Pablo a des troubles psychiques (schizophrénie ; suicide en 1994)
- 1970'-... travaille au Polaroid, combiné avec du texte gratté sur le négatif ; photocollages ...
- 1975 épouse June Leaf, sculpteur

William Klein

- 1928 naissance à New York
- 1948-54 service militaire en Europe, séjour à Paris, étudie la peinture, épouse Jeanne Florin et retourne à NY en 1954
- 1956** ***Life is good & good for you in New York. 1954-1955. Trance Witness Revels*** (Seuil, édité par Chris Marker), ce livre est un succès en Europe alors que les éditeurs américains le refusent !
- 1966 *Qui êtes-vous, Polly Magoo?* (1966), "film sur l'intox, la mode et les médias"
- 1964-71 *Mohammed Ali, The Greatest* (1964-71), film documentaire

⁷⁰ FRANK, Robert, 1958, cité par BENNETT, Edna, *Aperture*, vol.9, n°1, 1961, p.22

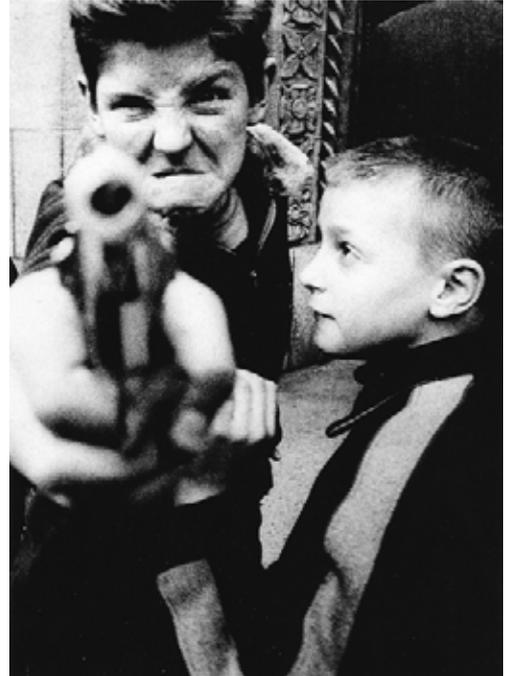
⁷¹ KLEIN, William, *Life is good & good for you in New York. 1954-1955. Trance Witness Revels*, Paris, Le Seuil, 1956 / Paris, Marval, 1995, cité in *William Klein photographe etc.*, Paris, Centre Pompidou / Herscher, 1983, p.14

La société américaine (années 1950) : le "reportage subjectif" de Robert Frank et de William Klein

William Klein : *Life is good & good for you in New York. 1954-1955. Trance Witness Revels, 1956*



William KLEIN, *Selwyn*, 42nd Street, New York, 1955



William KLEIN, *Upper Broadway*, New York, octobre 1954



William KLEIN, *Dance in Brooklyn*, New York, 1955



William KLEIN, *Candy Store*, Amsterdam Avenue, New York, 1955

Robert Frank : *Les Américains* (1955-1956), 1958



Robert FRANK, *Hoboken*, New Jersey, 1955-1956



Robert FRANK, *New York City*, 1955-1956

La société américaine (années 1950) : *Les Américains* de Robert Frank



Robert FRANK, *St. Helena, South Carolina*, 1955-1956



Robert FRANK, *U.S. 91, Idaho*, 1955-1956



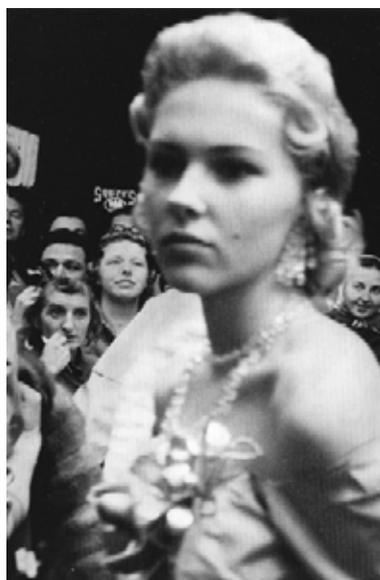
Robert FRANK, *Lincoln, Nebraska*, 1955-1956



Robert FRANK, *Hollywood*, 1955-1956



Robert FRANK, *Chicago*, 1955-1956



Robert FRANK, *Hollywood*, 1955-1956



Robert FRANK, *Gallup, New Mexico*, 1955-1956

La société américaine (années 1950) : le "reportage subjectif" de Robert Frank



Robert FRANK, *Andrea, Mary and Pablo, Texas*, 1956 [images ajoutées en fin de volume à la réédition de *Les Américains*, Paris, Delpire, 1993]



Robert FRANK, *Miami Beach*, 1955-1956



Robert FRANK, *McClellanville, South Carolina*, 1955-1956

Robert Frank, *Les Américains*, 1958 / *The Americans*, 1959 (83 photographies)

- le monde d'Evans est, chez Frank, plongé dans le désespoir existentiel morne des années 1950, un regard apparemment distant (d'un Européen), détaché, critique, sombre...
- "on the road", le mythe américain revisité par la *Beat Generation* des 50's ; l'importance des éléments autobiographiques, de la subjectivité du regard
- hasard, immédiateté, spontanéité, aspect brut (conditions extrêmes de prise de vue, mauvais éclairage, mouvement, pluie... décadrages voulus !) ; sorte de jazz visuel avec improvisations sur les motifs américains (ex. juke box, tv, ...)
- iconographie banale, du quotidien, motifs populaires, considérés "insignifiants" mais à forte charge symbolique (drapeau, fête nationale, "rites de passage"...) et révélateur de la société de consommation où le sacré devient séculaire (signes publicitaires vs rituels religieux, ex. les croix à vendre) ; les valeurs fortes du régime McCarthy (autorité, politique, patriotisme) perdent leur sens originel et deviennent pure rhétorique (ex. décapitation, dépersonnalisation)
- esthétique du fragment qui remet en question le cadre et l'esthétique de la composition ultra-maîtrisée (instant décisif de Henri Cartier-Bresson)
- s'oppose aux mythes "universels" de la photographie humaniste en proposant un degré zéro (perte de sens) de la rhétorique photographique, a-esthétique
- élimine la perspective et le centre, joue avec des à-plats, la neutralisation des regards et des expressions (souvent absence de liens entre les gens)
- nombreux hors-champs (regards, mouvement, effets de cadres, image dans l'image) et hors-scène (la scène ouverte de la représentation) qui fragmente la vision, introduit des ruptures dans la photographie (telles les ellipses spatiales, zones masquées dans le champ)
- neutralisation des faits : non-lieu, non-événement, "no man's land", ennui...
- visibilité du matériau photographique (ex. négatif rayé, gros grain, bougé...)

Nouveau documentaire social aux USA (années 1960-1970) : *New Documents*, New York, 1967

New Documents est une célèbre exposition qui marque l'influence de Robert Frank sur la photographie américaine de style documentaire. John Szarkowski, commissaire de l'exposition, est alors directeur du département de photographie au MOMA, Museum of Modern Art à New York. Les trois photographes exposés sont Lee Friedlander, Garry Winogrand et Diane Arbus.

L'exposition s'attache aux motifs de la vie quotidienne, essentiellement urbaine. Photographes de rue et portraitistes, les auteurs optent pour une approche distancée, détachée mais sans jugement ni subjectivisme. Ce nouveau style documentaire est en rupture avec la tradition humaniste présentée en 1955 dans l'exposition *The Family of Man* organisée par Edward Steichen, directeur du département photographie au M.O.M.A. de 1947 à 1962.

À la suite de l'approche de Frank, souvent qualifiée d'anti-américaine, Arbus, Friedlander et Winogrand détruisent l'image idéalisée du "rêve américain" et ouvrent les voies à une nouvelle génération de photographes critiques.

L'exposition de 1967 fut très mal accueillie, pourtant une autre exposition importante avait déjà présenté les images de Friedlander, de Winogrand et de Bruce Davidson, Danny Lyon et Duane Michals à la George Eastman House, Rochester : *Toward A Social Landscape*, 1966 (commissaire Nathan Lyons). Les expositions *Toward A Social Landscape*, 1966 et *New Documents*, 1967 fondent donc un nouveau documentaire social américain.

Quelques repères sur le parcours de Lee Friedlander, Garry Winogrand et Diane Arbus

Lee Friedlander (Aberdeen, Washington, 1934)

1953-55, étudie la photographie à l'Art Center of Los Angeles ;
dès 1956, gagne sa vie en photographiant des musiciens de jazz ;
grand admirateur d'Atget, Evans et Frank, il développe son œuvre personnel dans le domaine de la photographie de rue et de l'autoportrait (*Self Portrait*, 1970) ;
il réalise un travail de dix ans sur les monuments et publie *The American Monument* en 1976 ;
dans les années 1970, Friedlander photographie aussi fleurs et paysages ;
ses nus féminins ne sont révélés qu'en 1991.

Garry Winogrand (New York, 1928 - Mexique, 1984)

1948, abandonne ses études de peinture lorsqu'il découvre la photographie ;
l'année suivante, il est influencé par Alexey Brodovitch (directeur artistique de *Harper's Bazaar*), son professeur à la New York School for Social Research ;
très marqué par *American Photographs* de Walker Evans, 1938, Winogrand évolue vers une clarté descriptive combinée à une grande complexité visuelle ;
ses photographies de rue montrent la littéralité du fait brut, sans esthétisme ;
"Je photographie pour trouver à quoi une chose ressemblera quand on la photographie"⁷²

Diane Arbus (New York, 1923-1971)

née Diane Nemerov, originaire de la haute bourgeoisie ;
études de dessin avec une ancienne élève de G.Grosz ;
étudie la photographie dans les années 1940 avec Berenice Abbott ;
début des années 1940, studio de photographie commerciale avec son mari Allan Arbus, mandats pour les magazines de mode ;
développe un travail personnel sous l'égide de Alexey Brodovitch (1954) et de Lisette Model (1957) qui enseigne pendant trente ans à la New York School for Social Research ;
opposée à tout humanisme universel, Diane Arbus s'intéresse aux parias de la société américaine et aux déformations imprimées par la norme sociale...

⁷² "Interview", in Peninah R. Petruck, *The Camera Viewed, Writings on Twentieth Century Photography*, vol. 2, Syracuse, E. P. Dutton, 1979, p. 126

Nouveau documentaire social aux USA (années 1960-1970)



Lee FRIEDLANDER, *New York City*, 1974, in *The American Monument*, 1976



Lee FRIEDLANDER, *New Orleans*, 1968



Garry WINOGRAND, *Los Angeles, Californie*, 1969



Garry WINOGRAND, *World's Fair, New York City*, 1964



Diane ARBUS, *A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, New York City*, 1966

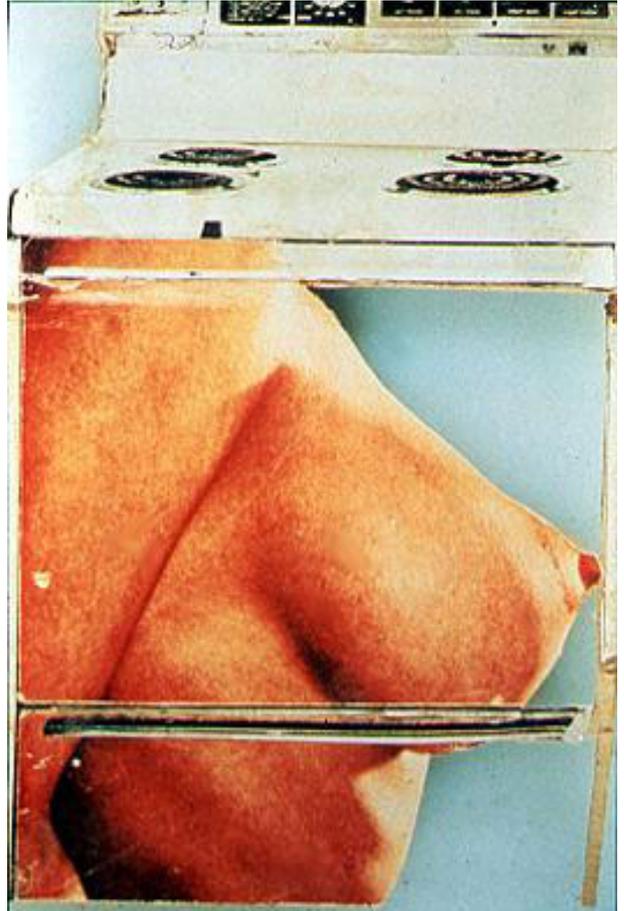


Diane ARBUS, *A Child Crying*, New Jersey, 1967

Martha Rosler



Rosler Martha, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, 1974-1975 (détail)



Martha Rosler, *Hot Meat*, de la série *Body beautiful, or Beauty knows no pain*, 1966-1972



Martha Rosler, *Red Stripe Kitchen*, de la série *Bringing the War Home. House Beautiful*, 1966-1972



Martha Rosler, *Saddam's Palace (Febreze)*, de la série *Bringing the War Home. House Beautiful, New Series*, 2004

Martha Rosler

MEP Maison Européenne de la Photographie, Paris, 30 octobre - 1^{er} décembre 2002

Martha Rosler est née en 1943 à Brooklyn, New York. Elle termine ses études au Brooklyn College en 1965 et obtient son diplôme des beaux-arts à l'University of California, San Diego en 1974. Elle commence sa carrière en tant que peintre. Longtemps considérée comme une artiste "underground", elle reste une pionnière dans son usage pluriel des médias. Elle a, jusqu'à très récemment, refusé d'exposer son travail dans un musée ou dans une galerie commerciale, préférant un contact plus direct avec le public, à travers ses écrits dans les journaux, les revues, les tracts ou encore avec ses performances. Même si ces expositions avant cette date sont nombreuses, c'est seulement en 1993 qu'elle décide d'intégrer le monde de l'art plus institutionnel et commence dès lors par être représentée par des galeries privées : Anne de Villepoix à Paris (depuis 1997), Gorney Bravin + Lee à New York et Christian Nagel à Cologne.

Sa série "Body Beautiful", or "Beauty Knows No Pain" (1966-72) transforme les publicités en photomontages qui montre les femmes en tant qu'objets. Cette série anticipe, en effet, le mouvement féministe aux États-Unis. L'intégralité de la série "Bringing the War Home" (1967-72) présente des photomontages et des reportages de guerre insérés dans des images idylliques d'intérieurs de maisons américaines -des images de maisons bourgeoises tranquilles de la banlieue chic américaine, extraites de la revue *House Beautiful*- dont les fenêtres donnent sur des scènes de guerre terrifiantes.

Dans "The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems" (1974-75), photographies en noir et blanc, Rosler montre, sans misérabilisme, les détails architecturaux et les bouteilles d'alcool vides, vestiges d'un quartier pauvre de Manhattan.

Puis, continuant son analyse de la société contemporaine, elle étudie les espaces uniformes et anonymes, totalement contrôlés, comme par exemple les aéroports. Sa récente série "Transitions and Digressions" (1981-1997), explore les mêmes thèmes mais dans le métro, montrant des mannequins dans les vitrines ou des publicités qui présentent des images de femmes fragmentées.

Martha Rosler est également inscrite dans une recherche filmique, inspirée, souligne-t-elle, par certaines réalisations de Jean-Luc Godard. Avec sobriété et humour, elle interroge dans ses films vidéos, l'identité féminine en se mettant souvent en scène elle-même. Ainsi, dans "Semiotics of the Kitchen" (1975), l'artiste s'installe devant des ustensiles de cuisine et les décrit avec maints détails, parodiant les émissions télévisées culinaires et révélant les profondes frustrations des femmes prisonnières de leur espace domestique.

"Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained" (1977) dévoile le corps nu de l'artiste en train de subir un examen médical. Mesurée et examinée par deux hommes en vestes blanches, pendant que d'autres femmes attendent silencieusement, elle est intégrée dans un lieu aseptisé qui devient la métaphore des canons rigides du positionnement social. Dans "Martha Rosler Reads Vogue: Wishing Dreaming, Winning, Spending".(1982) elle filme une performance réalisée en public dans laquelle elle lit et déconstruit les messages du magazine Vogue et de ses publicités.

Son travail récent poursuit cette critique des mass-médias, de la guerre, de l'économie mondiale, et des armes nucléaires dans un monde occidental hégémonique. Sous la forme d'immenses installations, elle met en scène les stratégies visuelles du monde contemporain.

Engagée, l'œuvre de Martha Rosler s'inscrit de façon essentielle dans l'histoire de l'art contemporain et la création visuelle d'aujourd'hui. Son exposition à la Maison Européenne de la Photographie est la première de cette envergure à Paris. Seront réunis ses travaux photographiques et notamment les séries de photomontage "Body Beautiful" et "Bringing the War Home" ainsi que ses vidéos présentant, avec acidité, cette image de la femme qui tente d'échapper à son statut d'objet.

Cette exposition est organisée en collaboration avec la galerie Anne de Villepoix, Paris et réalisée par Elvan Zabunyan, déléguée artistique du Mois de la Photo pour le thème "Femmes d'images".

Source au 07 10 08 : http://www.mep-fr.org/expo_3.htm

Source d'images au 08 07 30 : <http://home.earthlink.net/~navva/index.html>

Une conversation avec Martha Rosler (extrait)

Benjamin Buchloh

in *Martha Rosler. Sur/sous le pavé*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Métiers de l'exposition, 2006, p.117-162. Traduction : Geneviève Bégou. Une première version de cette traduction a été publiée à l'occasion de l'exposition *Martha Rosler* à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne en 1999, in *Les Cahiers - Mémoires d'exposition*, n°2, Villeurbanne, IAC, 1999. La présente version a été revue par Monique Nicole et Valérie Mavridorakis. [extraits ci-dessous, p.138-149]

BB : Ainsi, vous opposez le degré zéro de la photographie conceptuelle à votre modèle de photographie qui redécouvre les traditions américaines des années 1930, à savoir la photographie de la FSA⁴.

MR : J'y suis arrivée en utilisant deux modèles différents. D'une part, il y avait l'argument que vous venez d'évoquer : que la photographie n'est rien et qu'elle n'implique aucun savoir-faire technique. Nous la donnons au drugstore du coin – et c'est ce que j' ai fait. Mais j'ai arrêté parce que j'ai fini par accepter l'idée qu'il est impossible de dissimuler la personne du photographe, particulièrement lorsqu'il s'agit d'un artiste au sens esthétique déjà développé. J'avais aussi l'impression que l'on pouvait tenter de développer de nouveaux moyens esthétiques en examinant l'histoire de la photographie. J'observais des gens comme Robert Frank, August Sander, Erich Salomon, Weegee et Arbus, Friedlander et Winogrand, Danny Lyon et Larry Clark, même Elliott Erwitt, sans pour autant les prendre comme modèles directs. C'était l'époque où les photographes de la FSA ont été nommément identifiés et différenciés. Mais vous pouvez certainement voir les traces de mon intérêt personnel pour la tradition conceptuelle dans toute mon œuvre photographique, y compris dans *The Bowery*.

BB : Est-ce l'époque où vous avez découvert l'histoire de la FSA ? Nous parlons du début des années 1970, à ce moment-là, ce n'était pas encore un sujet de discussion courant. L'histoire de la photographie de la FSA a été écrite plus tard.

MR : Pas tellement plus tard. Les livres que je connaissais à cette époque étaient *Documentary Expression and Thirties America* de William Stott, *Portrait of a Decade* de Hurley et *In this Proud Land* de Roy Stryker⁵. L'histoire de la Photo League était bien plus difficile à trouver. Je m'intéressais déjà à Walker Evans : quelques années auparavant, j'avais lu *Let Us Now Praise Famous Men* avec beaucoup d'intérêt. Je voyais aussi Evans comme une sorte de dandy et il m'intéressait par l'esthétisme vigoureux de son approche.

BB : Et son *Crimes of Cuba* ? Comment serait-il un dandy en faisant ce genre de travail ? Je pensais que la dimension gauchiste de son œuvre vous aurait attirée.

MR : Je ne connaissais pas particulièrement ce travail-là mais certaines photos de Cuba étaient des éléments importants d'*American photographs*. Son esthétique de détachement et de mépris, fondamentalement dandy, pouvait en fait se plier aux exigences de la dimension politique du message. On peut, par exemple, le comparer aux tournures rhétoriques les plus enflammées de la photographie partisane des années 1930, y compris celle de la Film and photo League – que j'admirais aussi mais qui ne me semblait pas relever du genre hybride que je cherchais. Dans *American photographs* d'Evans (puis, un peu plus tard, dans *The Americans* de Frank), le traitement des images par séquences est puissant et efficace – la majeure partie du sens de l'œuvre réside dans les interstices. Et souvenez-vous qu'au début des années 1970, le monde de la photographie dans son ensemble fonctionnait encore sur l'esthétique moderniste du tirage unique. Maintenant, si vous comparez *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963) d'Ed Ruscha avec *American photographs* ou *The Americans*, vous voyez que ces œuvres ont des éléments structurels communs : l'image structurée elle-même et la façon dont les images se suivent. Pourtant, ces œuvres sont antagonistes. Dans *Twenty-Six Gasoline Stations*, la séquence est *une plus une plus une* : c'est l'addition pure et simple qui fait ressortir l'argument. Chez Evans et Frank, c'est *une plus deux plus trois plus quatre*, de sorte que la séquence et le contenu diffèrent. Cependant, tous dépendent de la sérialité, une chose que le monde de la photographie n'autorisait pas. Bien sûr, je m'intéressais aussi à la conception de l'urbain chez Walker Evans. Je la retrouvais peu chez les autres photographes de la FSA, parce que celle-ci, évidemment, se concentrait essentiellement sur le monde rural.

BB : Et les photographies urbaines de Dorothea Lange ?

MR : Oui, mais elles se concentraient davantage sur les gens que sur la composition. Lange consacrait toute son énergie à la dimension humaine, jusqu'à une monumentalisation du pauvre et même de l'inorganisé. Adopter ce modèle m'aurait mise mal à l'aise. Ma religion n'a pas de saints. Bourke-White, d'autre part, qui n'était pas une photographe de la FSA mais une photo journaliste importante, était trop professionnelle, son travail trop contrôlé et formalisé. Shahn et Delano étaient

fabuleux mais eux aussi se concentraient sur le portrait, l'incident narratif, et les magnifiques photographies de Shahn apparaissaient pourtant comme terriblement misanthropes. En fait, on n'avait pas tellement l'occasion de voir le travail de Jack Delano. La force et la faiblesse de Russell Lee provenaient de son humour clownesque et désabusé. Rothstein était intéressant et alimentait la controverse mais, par la suite, il est devenu commercial, comme Lee. Le rationalisme anthropologique de John Vachon et de John Collier m'intéressait mais j'avais vu si peu de leur travail qu'il ne pouvait guère me faire grande impression. Celui de Marion Post Wolcott semble avoir été en grande partie mis à l'écart car nous n'avons jamais vu que ses descriptions plutôt fabuleuses de la belle vie dans la Floride d'après-guerre. La carrière d'Evans, cependant, ne se limite pas à son assez bref passage à la FSA. Elle l'a largement dépassé : de ses photos de Cuba à ses travaux pour la FSA et de *Fortune* à *Let Us Now Praise Famous Men* et aux photos du métro de *Many Are Called* – que je n'acceptais pas.

Pourtant, bien que profondément touchée par *American Photographs* et par la complexité de la vision d'Evans, par ses échos assourdis de la photographie de rue parisienne et de la photographie constructiviste russe, il n'était pas pour moi l'homme à imiter ; je pense que son travail n'a pas eu sur moi le même type d'influence productive que celui de Godard. Mais Evans m'a apporté une certaine révélation, dans le même ordre d'idée que ce que j'ai dit de Godard et de l'urbain. Il y a même un hommage direct dans une de mes photographies du *Bowery* : j'étais très impressionnée par une photo prise par Evans d'une devanture de magasin avec une collection de chapeaux empilés contre une vitrine. On aurait dit l'inversion bohème du discours urbain conventionnel : pour lui, la rue était l'endroit sûr et connu, et l'intérieur du magasin était une zone obscure avec une faible lueur, un espace inconnu, confusément dangereux. Pour moi, la photographie traite de cela : de l'impossibilité fondamentale de connaître ou de dévoiler cet espace intérieur.

BB : Et Berenice Abbott ? Son travail était complètement centré sur des sujets urbains.

MR : Oui, mais il est assez froid. Tranchant, taillé comme une pierre précieuse, détaché. Il ne suggère pas une conscience politique comme chez Evans, sans même parler d'opinion affichée. Paul Strand est extraordinaire, surtout son travail des années 1920. L'une des choses à la fois attachante et problématique chez lui, c'était son tiers-mondisme – nous avons été pris, dans les années 1970, d'un tiers-mondisme effréné, tout en étant aussi les critiques. Mais, pour moi, Strand était celui qui avait commencé à faire passer la photographie américaine du pictorialisme au modernisme, un progrès inestimable. J'admirais son travail cinématographique et la façon dont il utilisait un style de photographie de cinéma de type moderniste, constructiviste et formaliste russe, comme dans *The Plow that Broke the Plains*⁶, qui était fondamentalement un film de propagande gouvernementale. Mais je pense qu'il a connu ensuite une désaffection en raison de ses sympathies politiques. Son travail n'a plus été regardé que de manière sporadique.

BB : Comment s'est opérée votre réorientation vers l'histoire de la photographie alors qu'elle n'est pas exclusivement motivée par la redécouverte de cette histoire mais qu'elle sert aussi à construire la liberté d'une esthétique photographique différente, à la fois anti-pop et anti-conceptuelle ? Vous avez découvert certains aspects de l'histoire de la photographie et vous en avez fait des outils pour des projets qui n'avaient guère de légitimité fondamentale. Cela vous a permis de construire une opposition au pop art et à Warhol comme à l'art conceptuel. Après tout, vous deviez bien être au courant de sa version californienne. Huebler et Ruscha, en particulier, devaient être présents à l'esprit de tous puisqu'ils étaient très visibles en Californie à l'époque.

MR : Nous n'étions pas à Los Angeles mais vous avez raison sur le fond. Ruscha était cependant bien plus visible que Huebler. Et localement, à San Diego, n'oubliez pas John Baldessari. Il venait de National City en Californie – et non de l'Upper West Side ou du Lower East Side. C'était un vrai Américain ! En 1968, son travail m'a donné la première occasion de voir une photographie exposée en tant qu'objet non valorisé. C'était une peinture sur toile qui représentait fidèlement, je crois, une photo avec au milieu un type appuyé contre un poteau et le mot " faux " en dessous. C'est du méta-discours. Je n'avais jamais vu de méta-discours photographique auparavant. Non seulement il se servait d'une photo idiote mais il en rajoutait en lui collant un mot dessus, parce que bien sûr les mots étaient interdits en photographie.

BB : Était-il l'un de vos professeurs ?

MR : Non, mais quand j'ai déménagé en 1968, j'ai fait, socialement parlant, la connaissance de tout ce monde-là grâce aux Antin. Quand j'ai commencé mes études en 1971, John était parti pour Cal Arts. Je pense qu'Allan Sekula avait eu des cours avec lui.

BB : Alors, comment peut-on faire le lien entre votre travail et cette histoire de la photographie que vous aviez redécouverte ? Lorsque vous produisez *The Bowery in two inadequate descriptive*

systems en 1974, cela apparaît en quelque sorte comme un projet d'archéologie historique. Mais c'est aussi un projet qui construit à la fois une nouvelle esthétique photographique et une esthétique alternative.

MR : La photographie me permettait de produire une image sans qu'elle soit une représentation de ma propre intériorité. Elle résolvait aussi le paradoxe du style dont j'ai déjà parlé. Je pouvais briser la coque de l'intériorité, de la subjectivité et de l'authenticité.

BB : N'était-ce pas ce que le conceptualisme avait prouvé jusqu'à un certain point ?

MR : Vous voulez dire prouvé involontairement... il l'a démontré.

BB : Le rapport entre *The Bowery* et Walker Evans était-il vraiment conscient à l'époque ?

MR : Si ce rapport existe, c'est avant tout parce qu'Evans était de loin le plus intemporel de tous – et le moins dans la lignée de Norman Rockwell parce que le moins provincial. Qui avais-je d'autre comme modèle ?

BB : Bien, mais vous n'avez pas fait *Twenty-Nine Arrests* comme Fred Lonidier. Vous ne reliez plus directement deux pratiques conceptuelles dans *The Bowery*. Vous allez vers Walker Evans, non vers Ruscha ou Baldessari, et c'est une mutation bien étrange, alors même que vous veniez clairement d'une esthétique post-conceptuelle qui met sur le même plan photographies et éléments textuels. Vous vous êtes réappropriée l'histoire de la photographie américaine avec un programme social ou le documentaire social au moment même où les sujets et les formes de cette pratique étaient clairement discrédités. Vous revendiquez cet héritage pour fonder ou légitimer votre travail.

MR : C'est le résultat de ma lecture de *Petite histoire de la photographie* de Walter Benjamin, y compris sa réflexion sur la légende. C'est aussi le résultat de ma lecture de Roland Barthes et des analyses des Birmingham Cultural Studies, telles qu'on les trouve dans les articles de Stuart Hall sur la signification des nouvelles photographies. Ces auteurs, de même que Debord et le situationnisme, la théorie du cinéma, les cinéastes français et latino-américains, ont eu une influence bien plus directe que Ruscha par exemple. J'avais été très marquée par la poésie futuriste et ses expériences typographiques ; je connaissais bien la poésie concrète puisque j'avais déjà lu Ian Hamilton Finlay et d'autres dans *Pogamoggan*, le magazine poétique de Lenny Neufeld et Harry Lewis, à la publication duquel j'avais collaboré, à New York, au milieu des années 1960. A l'époque où je développais mon travail sur *The Bowery*, en 1974, j'étais aussi en relation étroite avec certains membres du groupe *Art & Language* de New York : Ian Bum, Carole Conde et Karl Beveridge, Terry Smith, Mel Ramsden... tous ceux qui n'étaient pas Américains. J'y avais même associé mon amitié avec Elly Antin et avec Hans Haacke, ce dernier à la pointe d'un travail conceptuel contemporain plus en vue. Je cherchais quelque chose de plus que la simple relation indirecte à la vie telle qu'elle est vécue. Mais je dois dire que quand j'ai exposé le projet de cette œuvre à un proche collaborateur, il m'a répondu que c'était idiot. Je suppose qu'elle lui semblait trop statique et sans développement interne. En d'autres termes, il lui manquait les bases du documentaire traditionnel : une histoire et des gens. En toute honnêteté, je dois cependant dire que, quand le travail a été terminé, il a retiré sa critique.

Dans un certain sens, *The Bowery* était généalogique. Il faisait retour sur une histoire caduque et disait, " il y a des raisons à cette décrépitude mais ce serait une erreur de rejeter tout ça ". Ce n'est pas simplement un ensemble de citations rapides, comme en témoigne le travail de certains artistes qui se sont ultérieurement appropriés l'histoire photographique, et pourtant on peut dire que c'est un ensemble de citations brutes dont je dirais, à défaut d'une meilleure formulation, qu'elles ont un certain style. Cette œuvre requérait aussi, même si vous n'êtes peut-être pas d'accord, un nouveau regard sur le phénomène urbain au cœur de la crise financière à New York. Elle se proposait de faire une critique structurelle mais sans théâtralisation ni acteurs humains. Uniquement des banques, des devantures de magasins et des bouteilles vides. Les photos sont vraiment figées dans la mesure où les façades des constructions sont pour la plupart totalement plates sur le plan de l'image. Peut-être est-ce l'influence de Hilla et Bernd Becher et d'Evans, voire de l'approche de *Twenty-Six Gasoline Stations*.

BB : La sérialité et une forme de citation – jouant étrangement sur les mots – technique y compris de la technique de la photographie documentaire, comme tentative de l'intérioriser réellement ou d'en faire l'étalon de votre propre travail : même sur ce plan, c'est une citation. Le formalisme du noir et blanc est très emphatique et en même temps désinvolte, mais pas totalement dépourvu de technique, comme dans une photographie de Huebler ou de Dan Graham. Il joue à la fois du savoir-faire et de l'absence de savoir-faire avec une complexité que les photographes conceptuels n'ont jamais eue.

MR : J'essaie d'être au plus près de cette interaction dans tout ce que je réalise. Ça fait partie de l'idée du "comme si". [...]

Pour *The Bowery*, je pensais qu'Evans était le meilleur spécialiste de l'environnement urbain. Il savait représenter les diverses manières dont la boutique, la rue et les passants forment une unité. Cela me permettait d'extraire les gens et de garder le paysage des rues de la ville, d'une part parce que les fantômes des gens sont là, si je puis dire, d'autre part, parce qu'ils sont sur les photographies d'Evans, mais aussi parce que nous comprenons déjà ce qu'est une rue en ville et ce que le Bowery représente, etc. En même temps, je ne pouvais pas me contenter de la seule photographie car je ne voulais pas revaloriser l'image silencieuse ou l'image unique. Et c'est pourquoi ce travail a pris la forme d'une grille, directement dérivée de l'art conceptuel ou du minimalisme. Le titre, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* [" Le Bowery selon deux systèmes descriptifs inadéquats "], a tout autant ou tout aussi peu d'importance que le reste de l'œuvre. En fait, il fait partie de l'œuvre.

BB : " Inadéquats " à quoi ?

MR : À un système descriptif. Les systèmes descriptifs sont inadéquats à l'expérience. Mais la question qui se pose alors, c'est : "Qu'est-ce que l'expérience ? "

BB : Vous utilisez deux systèmes descriptifs. Ils sont donc tous les deux inadéquats.

MR : N'est-ce pas le cas ?

BB : C'est donc une double critique du conceptualisme sur les deux fronts de sa radicalité.

MR : Je pense qu'en un certain sens, c'était plutôt une critique de l'humanisme. Oui, peut-être aussi du conceptualisme mais, ce qui me préoccupait le plus, c'était la conception humaniste sous-jacente que la représentation pouvait être de même nature que l'expérience, mais aussi la vision optimiste du progrès que cette conception affirmait.

BB : *The Bowery* n'est donc pas une œuvre utopique mais une œuvre définie par une double négation ?

MR : Oui, c'est juste. Mais ça ne veut pas dire que je n'étais pas du tout une utopiste au sens fort du terme. Souvenez-vous que l'œuvre était conçue pour une galerie d'art – elle avait une tâche bien spécifique. [...]

BB : Qu'impliquerait le fait d'être adéquat ? L'activisme ?

MR : L'activisme n'est pas un système de représentation. Vous devez vous interroger. Et la réponse est qu'il existe fondamentalement une incommensurabilité entre l'expérience et le langage. Je pense qu'aucun système de représentation n'est adéquat.

BB : Mais toute cette redécouverte de la photographie documentaire sociale était en partie une critique, puisqu'elle revenait à un modèle établi dont les limites avaient été atteintes. Je sais que vous proposez une réponse à ce modèle. Vous le remplacez, par exemple, par un travail vidéo. Est-ce moins " inadéquat " ?

MR : Non, mais c'est mieux, à certains égards, parce qu'au moins les gens bougent, parlent et ne sont pas figés dans un statut d'icône. Cependant il n'y a pas de présence humaine dans cette œuvre car comment représenter de manière adéquate l'expérience des autres ? C'était le principal problème.

BB : Mais la critique de ce modèle historique, que vous avez formulée dans votre essai *In, Around, and Afterthoughts...*⁹, pointe plusieurs axes. Elle indique les limites de la photographie noir et blanc, les limites de la validité d'une approche de l'art développée dans l'intérêt de l'État. Elle montre la rupture entre l'existence sociale réelle et sa représentation. Était-ce une critique du modèle que vous veniez juste de réintroduire dans le débat esthétique ?

MR : A la fin de l'essai que j'ai écrit pour accompagner l'œuvre, dans le livre de Nova Scotia, je dis en effet que ce n'est pas une critique assassine des possibilités du documentaire mais plutôt un appel à l'invention de quelque chose de nouveau. [...]

Notes

4. Les photographes de ce qui devint par la suite la Section Historique de la FSA (Farm Security Administration), organisée par Roy Stryker pour l'administration Roosevelt à Washington, travaillèrent de 1935 à 1943. Pendant cette période, 270 000 images furent produites. Les trois premières personnes engagées furent Carl Mydans, Walker Evans et Ben Shahn. Vinrent ensuite Dorothea Lange et Arthur Rothstein. D'autres suivirent.

5. William Stott, *Documentary Expression and Thirties America*, Londres, Oxford ; New York, Oxford University, 1973 ; F. Jack Hurley, *Portrait of a Decade : Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, Baton Rouge, Université de Louisiane, 1972 ; Roy Stryker et Nancy Wood, *In This Proud Land, America 1935-1943 as Seen in the Photographs*, New York, Galanad Books, 1973.

6. Dirigé par Pare Lorentz pour le Resettlement Administration Unit, 1936. La Resettlement Administration a précédé la FSA.

9. *Martha Rosler : Three Works*, Halifax, The Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

interview par PASCAL BEAUSSE

ALLAN SEKULA

réalisme critique

The Critical Realism of Allan Sekula

Depuis le début des années 70, Allan Sekula réalise une investigation des conditions politiques, économiques et sociales du capitalisme avancé. En réactivant la forme documentaire au sein d'un système photo-texte narratif, il s'est affronté aux déficits de représentation frappant les mondes du travail, des flux économiques, de l'éducation ou encore de la guerre. Une exposition rétrospective itinérante a récemment permis de reconsidérer l'ensemble de son travail en mettant au jour la grande actualité d'une procédure d'enquête approfondie face à la complexité du phénomène de mondialisation. Il nous a accordé cet entretien à l'occasion d'une résidence à l'Atelier Calder, à Saché.

■ Je n'ai pas commencé par la photographie. En 1970-71, je pratiquais la sculpture et les «performing actions» : voler de la viande dans un supermarché et la jeter sur l'autoroute, passer dans un train de marchandises devant un lieu où j'avais travaillé. Très tôt, j'ai donc essayé de provoquer des conflits avec de grands systèmes techniques et économiques. Mais l'action-art

semblait de plus en plus mettre l'artiste en avant. J'ai fini par me détourner des déguisements romantiques du petit criminel et du vagabond, pour m'intéresser à la documentation, en particulier à l'ambiguïté de la fonction documentaire, à l'effacement esthétique et à l'ouverture sur le monde de la photographie. J'étais attiré par une conception assez commune du documentaire : quelque chose de très direct, exempt de tout traitement esthétique apparent. Je commençais aussi à penser qu'il devrait être possible de photographier la vie de tous les jours – la sortie de l'usine, les travaux ménagers – comme s'il s'agissait de performances.

A l'époque, repenser le style documentaire constituait une démarche peu banale.

Au début des années 70, le documentaire était en passe de devenir un genre décadent ; plus précisément, il traversait une phase maniériste et subjectiviste sur la voie de la décadence, qui n'arriva que dans les années 80. Le vieux mythe voulant que les photographes disent la vérité était supplanté par un nouveau mythe selon lequel ils mentent. Ce qui passe pour la conscience mo-



«Deep Six / Passer au bleu». 1998. Diptyque. Gare maritime

Allan Sekula began investigating the economic and social conditions of late capitalism in the early 1970s. Reactivating the form of the documentary within his system of photo-texts, he has confronted the prohibitions that weigh the representation of work, economic flux, education and war. This interview was given during a residency at the Atelier Calder, in Tours.

■ I didn't start as a photographer. In 1970-71, I was making sculpture and performing actions: stealing meat from a supermarket and throwing it on the highway, riding a freight train past a place where I used to work. So early on, I was trying to provoke a clash with large technical and economic systems. But action-art seemed to devolve into artistic self-aggravation. I became less interested in the performance and more interested in documentation, especially the ambiguity of the documentary function and the aesthetic modesty and worldliness of the photograph. I was drawn to a very mundane idea of documentary: something very direct, uninflected by obvious aesthetic treatment. I began to think that it might be possible to photograph everyday life—leaving a fact or housework—as if it were performance.



«Fish Story». Le village de pêcheurs d'Ilisan condamné à terme, près du chantier naval Hyundai. Ulsan, Corée du Sud. Septembre 1993. Diptyque. From "Fish Story." Doo-ho Chung. Fishing village of Ilisan, adjacent to Hyundai shipyard. Ulsan, South Korea. September 1993. Diptych



désaffectée, Douvres. (Coll. Musée des beaux-arts et de la dentelle, Calais). *Abandoned marine station, Dover. 1998*

rale de la photographie contemporaine n'est qu'une sempiternelle réitération du paradoxe crétois, avec toutefois un aspect hiérarchique : «Tous les photographes sont des menteurs. Je suis un artiste qui utilise des photographies. Par conséquent, je suis plus malin que cette créteine de photographe qui s'imagine qu'elle dit la vérité.» Durant les années 80, un scepticisme épistémologique quelque peu théâtral est donc venu s'ajouter au concept, proposé par Walker Evans en 1971, d'un «style documentaire» distancié et maniéré. N'oubliez pas que dès 1967, John Szarkowski avait annoncé la mort du documentaire social dans son exposition *New Documents* au MoMA, qui réunissait Diane Arbus, Lee Friedlander et Gary Winogrand. En concevant cette exposition, qui exerça une énorme influence, Szarkowski déclarait explicitement que la photographie sérieuse ne pouvait avoir qu'une relation ironique et fataliste avec le monde réel ; qui plus est, il le faisait, tout à fait intentionnellement, à une époque d'énormes bouleversements sociaux. A l'inverse, ce qui m'intéressait en 1972, c'était de trouver un moyen de redonner

vie à la dimension sociale du documentaire. Cela exigeait d'accepter la nature hybride des matériaux : jouer sur la relation entre mise en scène et événement quotidien, et même réaliser que l'événement quotidien contient déjà en soi un élément de fiction ou de théâtre. Je m'inspirais diversement du sociologue américain Erving Goffman, de la notion de «geste social» de Brecht, ainsi que de mes propres observations sur l'inversion symbolique des rapports de force, banal équivalent dans le monde du travail de la pièce de Jean Genet, *les Bonnes*. Je m'orientais vers un modèle dialogique de l'interaction sociale. Plus généralement, il était impossible de repenser la tradition documentaire sans contracter une dette intellectuelle envers la pensée sociologique, de Marx à Durkheim et Weber, et tout particulièrement envers les études sociologiques extrêmement fouillées de Marx, telles que *le 18 Brumaire*.

En même temps, vous commencez à écrire sur l'histoire de la photographie.

Mon premier travail sérieux, en 1974, consistait à comparer Lewis Hine et Alfred

To rethink the documentary style was quite original at that time.

By the early 1970s, documentary was becoming a decadent genre; more precisely, it was passing through a mannerist and subjectivist phase on its way to a decadence achieved only in the '80s. The old myth that photographs tell the truth was being supplanted by the new myth that they lie. What passes for self-consciousness in contemporary photography is an endless reiteration of the Cretan paradox, but with a hierarchical twist: "All photographers are liars. I am an artist who uses photographs. Therefore I am smarter than the cretin-photographer who thinks she is telling the truth." So throughout the '80s a theatricalized epistemological skepticism was being added to Walker Evans' 1971 idea of a dandified, distanced "documentary style." Remember that John Szarkowski had already, in 1967, announced the death of social documentary in his MoMA exhibition "New Documents", featuring Diane Arbus, Lee Friedlander, and Gary Winogrand. With this enormously influential exhibition, Szarkowski stated explicitly that serious photography could only have an ironic and fatalistic relation to the social world, and he did so—quite pointedly—at a time of enormous social upheaval. What interested me by 1972, to the contrary, was a way of reviving the social dimension of documentary. That meant embracing a hybridity of materials, playing with the relation between staging and the everyday event, understanding even that the everyday event already embodied an element of fiction or theater. I was drawing variously on the American sociologist Erving Goffman, on Bertolt Brecht's notion of the "social gest," and on my own observations of the informal symbolic inversion from below of power relations, the common everyday equivalent in working life of Jean Genet's play *The Maids*. I was moving toward a dialogic model of social interaction. More generally, there was no way to rethink the documentary tradition without incurring an intellectual debt to the lineages of sociological thought, to Marx, Durkheim and Weber, and especially to Marx's very precise sociological studies, like the 18th Brumaire.



«Dead Letter Office», 1997. Décor de la Twentieth Century Fox pour «Titanic» et pêcheurs de moules, Popotla, Baja California. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). *From "Dead Letter Office". Twentieth Century Fox set for "Titanic" and mussel gatherers, Popotla, Baja California. 1997. Diptych*

Stieglitz, en imaginant ces deux figures comme les partenaires mythiques d'un système sémiotique binaire, un méta-discours photographique opposant la «photographie d'art» au «document social». Le modèle de Stieglitz d'une photographie métaphorique néo-symboliste a produit un art moderniste autonome, tandis que le modèle de Hine, le reportage réaliste, aboutissait finalement à un projet d'amélioration sociale, celui-là même dont Szarkowski avait annoncé la mort à la fin des années 60. Pour être provocateur, je dirais aujourd'hui que Hine était davantage que Stieglitz prêt à regarder la modernité en face, et que dans cette mesure il était une figure plus moderniste, bien qu'il lui manquât un véritable programme moderniste. Si Hine paraît maintenant anachronique, c'est notamment parce que son réformisme de l'ère progressiste a été récupéré par le New Deal, puis oublié pendant la guerre froide et les attaques contre la gauche syndicaliste américaine. Les conditions de travail dans les usines-bagnes que Hine documentait sont revenues en force à la fin de notre siècle, mais sa niche au panthéon est couverte de toiles d'araignées. Stieglitz, lui, est régulièrement dépoussiéré, car il est plus facile de s'inspirer de ses lamentations élégiaques sur une civilisation mercantile corrompue. Produire des écrits historiques m'a permis de poser indirectement des problèmes qui seront repris dans ma pratique photographique.

La représentation du travail est un de vos principaux sujets. Dès vos premiers travaux, vous vous êtes confronté à l'impossibilité – du moins à la réelle difficulté – de photographier les lieux de travail et les ouvriers. Ayant appris l'amère leçon des révélations de Hine et des premiers journalistes «remueurs de boue», les capitalistes ont limité la circulation des images concernant la vie interne de l'entreprise. Les bureaucrates socialistes avaient retenu la même leçon, comme le montre le film de Krzysztof Kieslowksi sur un curieux ouvrier équipé d'une caméra, *l'Amateur*. La transparence est par conséquent relative. Et la transparence, lorsque l'on y parvient, est elle aussi illusoire, comme Brecht l'a suggéré en faisant observer qu'une photographie des usines Krupp ou AEG ne nous dit «pratiquement rien» sur la réalité des relations de production ; il recommandait au contraire de «construire» quelque chose «d'artificiel, de posé». En ce qui me concerne, mon point de départ est, non pas l'aspect purement positif du travail (perspective commune au réalisme socialiste et au sentimentalisme libéral de *Family of Man*), mais la constatation que le travail existe dans une condition essentiellement négative, car il est objectivement et psychologiquement hanté par le spectre du chômage et de la recherche de

bénéfices à son détriment. C'est même devenue une question de langage : on nous incite à croire que nous vivons dans une «société post-industrielle», alors qu'en fait la fonction industrielle a simplement été globalisée.

Oui, de même que certains penseurs parlent actuellement de la «disparition du travail», en confondant travail et emploi. Avec Untitled Slide Sequence (Séquence de diapositives sans titre, 1972), vous avez donné votre propre version de la Sortie de l'usine. Comme Straub et Huillet le feraient par la suite dans Trop tôt, trop tard (1981), vous avez cherché l'emplacement juste pour la caméra face à la foule des ouvriers.

L'œuvre comme intervalle

L'œuvre consiste en toutes les images que j'avais prises en me postant sur une passerelle desservant une grande usine aérospatiale, à la sortie de l'équipe de jour. Je me tenais à peu près à la place où se mettrait un militant vendant des journaux, mais en fait à l'intérieur de l'entreprise, ce qui fait que mon projet a pris fin lorsque les vigiles se sont aperçus de mon intrusion. Le rouleau de pellicule a été découpé en diapositives et projeté dans l'ordre, comme un rush cinématographique brut, à la différence près que les clichés ont été choisis sur une base plus ou moins «physiognomonique», pas simplement en déterminant le moment du début et de la fin. L'œuvre se situe entre la photographie et le cinéma. Cet aspect de la projection de diapositives m'a toujours intéressé : c'est une sorte de cinéma primitif, incapable de synthétiser le mouvement. Le projecteur de diapositives est un appareil quasi-industriel, analogue à ce que l'on voit sur de nombreuses chaînes de montage, par exemple les machines à embouteiller. Le rythme du projecteur de diapos est le rythme de l'usine automatisée, bien que les images ne soient pas anonymes : elles reflètent l'individualité à la fois du photographe et du sujet. La séquence est une sorte de raccourci de l'invention du cinéma : Muybridge poussé dans la direction du mouvement social, loin de l'espace du laboratoire ou de la piste d'essais ; les frères Lumière repoussés vers l'immobilité. L'œuvre exprime une certaine nostalgie de l'espace piétonnier de la classe ouvrière, bref intervalle collectif entre l'immense intérieur fonctionnel de l'usine aérospatiale et l'isolement de l'automobile particulière : l'intervalle entre le travail et le *home*. Par la suite, j'ai découvert une affinité avec les photographies de Dorothea Lange montrant des ouvriers des chantiers navals d'Oakland pendant la Deuxième Guerre mondiale, et qui mettent en évidence ce mouvement, à la fois de masse et individuel, de l'espace de production vers l'espace de consommation.

At the same time you began to write about the history of photography.

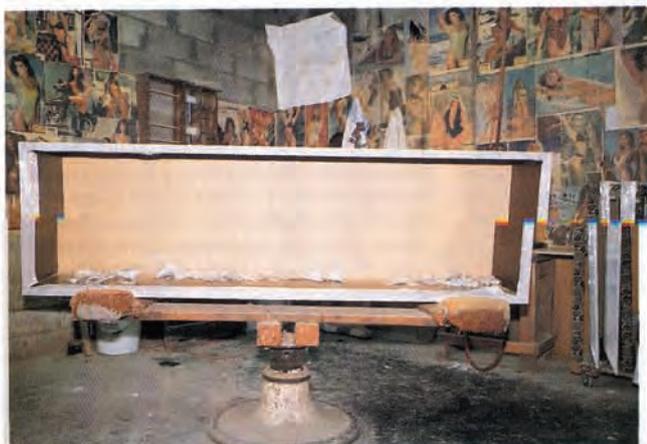
My first serious effort, in 1974, was to set the figure of Lewis Hine against the figure of Alfred Stieglitz, imagining the two as mythic partners in a binary semiotic system, a meta-discourse of photography which pitted the "art photograph" against the "social document." Stieglitz's model of metaphoric neo-symbolist photography led to an autonomous modernist art, while Hine's realist reportage model extended outward to an ameliorative social project, the project Szarkowski had pronounced dead by the late '60s. To be provocative, I would say today that Hine was more willing to look modernity in the face than was Stieglitz, and was by this measure a more modernist figure, even if he lacked a modernist program. One reason Hine seems anachronistic now is that his Progressive-era reformism was appropriated by the New Deal, then forgotten during the Cold War assault on the American labor left. The sweatshop factory conditions Hine documented have returned with a vengeance at the end of our century but his niche in the pantheon is covered with cobwebs. Stieglitz gets a regular dusting, his elegiac laments for a corrupt business civilization are easier to emulate. History-writing has been for me a way of indirectly posing problems to be taken up by photographic practice.

The representation of work was one of your subjects from the beginning. With your first series you faced the impossibility—or real difficulty—of photographing work sites and workers.

*Taking a bitter lesson from the exposé of Hine and the early "muckraking" journalist: capitalists learned to restrict the circulation of images of the inner life of the factory. Socialists/bureaucrats learned the same lesson, as is evidenced by Krzysztof Kieslowski's film about a curious worker with a camera, *The Camera Buff*. So transparency is restricted. But transparency, when achieved, is also illusory, as Brecht famously suggested when he said that a photograph of the Krupp works or the AEI tells us "next to nothing" about the actual relations of production, requiring instead that something "artificial, posed" be "built up." For my part, I begin not with a pure positivity of labor, (a prospect shared by socialist realism and the corporate-liberal sentimentalism of *The Family of Man*) but with the understanding that work exists in a fundamental condition of negativity, haunted objectively and psychologically by unemployment and by the extraction of surplus value. It's a problem even in language: we are encouraged to believe that we live in a "postindustrial society," when in fact the industrial function has been globalized.*

*Yes, some thinkers are now talking about the "disappearance of work," but, in reality, it's the complete opposite. With Untitled Slide Sequence (1972), you gave your own version of the "Sortie de l'usine" [*Workers leaving a factory*]. As Straub & Huillet did later, in *Trop tôt, trop tard* (1981) you searched for the right place to put the camera in front of the crowd of workers.*

The work consists of every picture I made while standing on a pedestrian overpass lead



«Dead Letter Office». 1997. Fabrique de cercueils, Tijuana. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). From "Dead Letter Office". 1997. Coffin factory, Tijuana. Diptych

Dans *Aerospace Folktales (Contes populaires aérospatiaux, 1973)*, vous examinez l'influence de la macrostructure économique sur la microstructure de la famille. L'œuvre a également un aspect autobiographique : vous explorez le vécu de votre père, qui était alors au chômage. Nous pouvons aussi y déceler une similitude avec *Numéro Deux (1975)* de Godard.

En voyant *Numéro Deux*, lorsque j'ai entendu la réplique : «A mon avis, Maman c'est un paysage, Papa c'est une usine», cela résumait pour moi un phénomène que j'essayais d'analyser : la disparition de la séparation entre ces deux univers que sont l'usine et la maison. Si la maison est une usine, si elle reste encore et toujours l'usine des travaux ménagers, et si à cause du chômage elle devient une usine à attendre le travail ou à travailler pour trouver du travail, tout se mord la queue. Je me disais que le documentaire social avait toujours eu tendance à regarder vers le bas, sans examiner directement la situation sociale de l'auteur, en l'occurrence l'univers du tra-

vail intellectuel de niveau universitaire. *Aerospace Folktales* est une autobiographie voilée, cachée sous un style distancié, «objectif» ; pourtant les tensions subjectives sont présentes, on peut les déceler. L'œuvre consiste principalement en une succession d'images montrant l'espace domestique d'un logement ouvrier propre à rendre claustrophobe, habité par une famille d'employés de bureau. Le montage est ponctué par des intertitres de film muet, et accompagné d'une cacophonie d'enregistrements sonores qui se recouvrent : ma voix, la voix de ma mère, celle de mon père. Ce n'est qu'en s'installant dans un des fauteuils de metteur en scène en toile rouge proches des haut-parleurs que l'auditeur parvient à différencier les diverses voix. J'ai qualifié cette œuvre de «film démonté», libéré de la «dictature de l'appareil de projection». La polyphonie et le mixage para-littéraire d'éléments oraux et visuels, alliés à des déplacements ou modifications de la tonalité d'ensemble, ont fourni un modèle fluide pour des œuvres à venir.

ing from a big aerospace factory at the end of the day shift. I was standing more or less where a militant selling newspapers would stand, but actually inside the company property, so that my project ended when the guards detected my trespassing. The roll of film was cut into individual diás and projected in the same sequence, like un-edited motion picture footage, but different in that one is choosing individual exposures on a somewhat "physiognomic" basis, not just selecting a beginning point and an ending point. It's really a work between still photography and cinema. This has always interested me about slide projection: it's a kind of primitive cinema, unable to synthesize movement. The slide projector is a quasi-industrial apparatus, similar to what one finds in many assembly lines: bottling machines for example. The rhythm of the slide projector is the rhythm of the automated factory, but the individual frame individuates both the photographer and the subject. The sequence effects a bracketing of the invention of the cinema: Muybridge pushed in the direction of social movement, away from the space of the laboratory or test track, and the Lumières pushed back toward the still. The



«Dead Letter Office». 1997. Conserverie de thon, Ensenada. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). From "Dead Letter Office". 1997. Tuna cannery, Ensenada. Diptych

Fish Story (1989-1995) est une œuvre très importante, synthèse d'une grande partie de vos recherches. Je pense que vous avez cherché à travailler comme Melville, en essayant de restituer un savoir global de l'économie maritime et de la mondialisation. C'était un véritable défi.

Le point de départ thématique de *Fish Story* était d'examiner le monde maritime contemporain, un monde qui souffre d'une injuste réputation d'anachronisme. Comment lutter contre le fantasme, courant au sein des élites, selon lequel l'information est la denrée essentielle, et l'ordinateur, l'unique moteur de notre progrès ? La mer est peut-être un espace oublié, mais elle n'a pas perdu sa signification, et elle n'est pas simplement l'espace «intermédiaire» du capitalisme. Le monde maritime joue un rôle essentiel en cette fin de l'ère moderne : c'est en effet le container, une invention américaine du milieu des années 50, qui rend possible le système global de fabrication à l'échelle planétaire. Le navire porte-conteneurs et le pétrolier sont les ultimes et tristes réincarnations du *Pequod*. En 1947, le poète américain Charles Olson avait observé, non sans préscience, que Melville avait déjà découvert un siècle auparavant «le Pacifique en tant qu'usine-bagne». Le monde maritime m'intéressait parce que c'est un gigantesque univers d'automation et, en même temps, un monde de travail acharné, de travail isolé, anonyme, invisible, de grande solitude, de déplacement et de séparation de la sphère domestique. Pour cette raison, il est important de révéler la dimension sociale de la mer, comme l'a fait Melville. *Fish Story* est également une étude «d'histoire de l'art», qui suit toute une tradition de représentations de l'économie de la mer, de la peinture hollandaise du 17^e siècle au «lien objectif» mais non reconnu avec le porte-conteneurs que l'on peut observer dans l'art minimaliste et le pop art, qu'il s'agisse de la *Brillo Box* de Warhol ou des cubes sériels de Donald Judd. Une différence capitale existe cependant : la mobilité du conteneur opposée à l'inertie dramatique de l'objet d'art. Pour les transitaires, qui parlent d'«inter-modalité» – entendez «modalité intermédiaire» –, la boîte est plus importante que le véhicule. L'emballage se trouve peu à peu investi d'une vie autonome, d'une sorte d'animation fantôme. A ce propos, nous pouvons revisiter la parabole de Marx sur le fétichisme de la marchandise : la table en bois qui se met sur la tête et commence à avoir des idées bizarres. J'appelle le conteneur «cerveau de la main-d'œuvre absente», car le travail qui produit les biens transportés se situe toujours ailleurs, dans des lieux sans cesse différents et interchangeables, déterminés par l'incessante quête de salaires toujours plus bas. Ce travail



Extrait de «Untitled Slide Sequence», 1972
From "Untitled Slide Sequence". 1972

n'est plus un travail de proximité, même dans un sens métonymique, à moins d'effectuer mentalement un énorme bond géographique, d'avoir l'étrange et inquiétante faculté de porter des baskets Nike tout en se transportant en imagination jusqu'à une chaîne de fabrication en Indonésie.

Après Fish Story, vous avez continué à vous intéresser au monde maritime – je pense à vos dernières séries. Vous continuez à réfléchir à la notion de frontière, aux flux de biens de consommation et d'êtres humains, et à l'idée de nationalité à une époque de mondialisation de l'économie.

work exhibits a certain nostalgia for working-class pedestrian space, the brief massed interval between the vast functionally dispersed interior of the aerospace factory and the isolation of the private automobile: the interval between work and home. Later, I discovered an affinity with Dorothea Lange's photographs of shipyard workers in Oakland made during the Second World War, which stressed this mass and individual movement from the space of production to the space of consumption.

In Aerospace Folktales (1973) you investigate the impact of the economic macrostructure on the microstructure of the family. The work is also autobiographical, exploring the experience of your father, who was unemployed at the time. There is a similarity here with Godard's Numéro Deux (1975). When I saw Numéro Deux, and I heard the line "A mon avis, Maman c'est un paysage, Papa c'est une usine," it summed up for me something that I had been investigating—the collapse of the separation of the two worlds of the factory and the house. If the house is a factory, always the factory of housework, and with unemployment it becomes the factory of waiting for work or working to get work, everything spirals inward. My idea was that social documentary had tended always to look downward, not straight across at the social circumstances of the author, in this case at the world of college-educated intellectual labor. Aerospace Folktales is actually a veiled autobiography, embedded in a distanced, "objective" style, and yet the subjective tensions are there to be detected. The work consists first of a picture sequence describing the domestic space of a claustrophobic working-class apartment inhabited by a white-collar family. The montage is punctuated by silent-film style intertitles, and accompanied by a triangulated, overlapping cacophony of audiotape recordings: my voice, my mother's voice, my father's voice. Only by sitting in red canvas director's chairs adjacent to the speakers can listeners discern the individual voices. I described the work as a "disassembled movie," lacking the "dictatorship of the projector." The polyphony and paralytic mixing of verbal and visual elements, combined with shifts in overall tone, provided a loose model for future work.

Fish Story (1989-1995) is a very important work, where you synthesized a lot of your research. I think you tried to work as Melville did, in the sense of trying to restore a global knowledge of the maritime economy, and of globalization. It's a very challenging way of working.

The thematic impulse behind *Fish Story* was to examine the contemporary maritime world, a world with an undeserved reputation for anachronism. How to counter the fantasy, common among elites, that information is the crucial commodity, and the computer the sole engine of our progress? The sea may be a forgotten space, but it's not an irrelevant space, nor is it simply the "in-between" space of capitalism. The maritime world is fundamental to late modernity, because it is the cargo container, an American innovation of the mid-1950s, that makes the global system of manufacture possible. The container ship and the oil

Ces deux dernières années, j'ai réalisé quatre nouveaux travaux, dont trois découlent directement de *Fish Story*. Dans *Dead Letter Office* (Le Bureau des lettres mortes, 1997), j'ai donné une forme littérale à la métaphore du conteneur-cercueil, en photographiant la grande usine de conteneurs Hyundai à Tijuana, sur la frontière entre le Mexique et la Californie, ainsi qu'une petite fabrique de cercueils de la même ville, dont les propriétaires sont mexicains. J'ai également photographié : le décor du film *Titanic*, monté – avec des conséquences néfastes pour l'environnement – près d'un village de pêcheurs situé à environ 80 kilomètres de la frontière ; les événements entourant la convention républicaine de 1996 à San Diego ; et des manœuvres des *marines* U.S. simulant une invasion. Le tout mis dans le tout, le genre d'amalgame qu'aucun photographe de presse ne serait autorisé à effectuer : la coûteuse réitération de l'histoire de la rencontre entre la modernité et l'abîme ; la non moins coûteuse répétition de la prochaine invasion d'un pays plus faible ; un spectacle politique inepte ; le labeur quotidien à trois dollars par jour. Cette région frontalière est unique est le seul endroit de la planète où le «premier» monde urbanisé et le tiers-monde entrent directement en collision, où l'on peut percevoir directement cette métonymie affaiblie ou détruite que j'ai mentionnée. L'œuvre tente de décrire la géographie locale d'une nouvelle machine à apartheid transnationale. Je pensais à deux précédents indirects : *Bartleby* de Melville, cet employé de bureau qui refuse de travailler ; et un film tourné en 1933 par Arcady Boytler, *la Mujer del puerto*, adaptation rocambolesque – située à Vera Cruz – d'un conte de Guy de Maupassant, *le Port*, dont les thèmes sont la division due au capitalisme, l'anonymat et l'inceste. Pour dire les choses clairement, il est difficile d'envoyer une lettre de Tijuana à San Diego ou inversement, alors que la distance n'est que de quelques kilomètres. Comme j'avais le choix entre plusieurs sites, j'ai tenu à exposer l'œuvre à Tijuana, mais pas à San Diego. De fait, Tijuana est la plus cosmopolite des deux villes, en dépit de son sous-développement et de la violence démente qu'entraîne l'industrie frontalière.

Deep Six / Passer au bleu (1998) part également d'un prétexte littéraire.

À Douvres et à Calais, ainsi que sur le ferry *Renoir*, j'ai réalisé deux séries de photographies proposées comme illustrations pour des éditions fictives des *Droits de l'homme* de Thomas Paine et du roman de Catherine Porter *Ship of Fools*. Paine et Porter appartiennent respectivement à la première et à la dernière génération des écrivains américains formés par les voyages en mer. Au



Extrait de «Aerospace Folktales». 1973. From "Aerospace Folktales", 1973

début, je voulais faire une œuvre contre le tunnel, en hommage à la traversée en ferry. Chacun de ces livres semblait exiger un discours photographique différent : Porter, la virtuosité physiognomonique d'un «photographe de rues» maritime ; Paine, un tableau plus solennel du travail et du paysage.

Dans Deep Six/Passer au bleu, vous jouez sur les couleurs bleu-blanc-rouge des drapeaux américain et français. Métaphore ironique de la vision sociale perdue de Thomas Paine, le drapeau américain est

tanker are the last dismal reincarnations of the *Pequod*. The American poet Charles Olson remarked presciently in 1947 that Melville had already discovered, a century before, "the Pacific as sweatshop." The maritime world was interesting to me because it's a world of gargantuan automation but also of persistent work, of isolated, anonymous, hidden work, of great loneliness, displacement and separation from the domestic sphere. For that reason it's interesting to find the social in the sea, as Melville did. *Fish Story* is also an "art historical" study, tracing a lineage of representations of the sea economy, from Dutch 17th-century



«Dead Letter Office». 1997. Soudeur d'un chantier naval découpant de l'acier destiné au châssis d'un camion Hyundai, Ensenada. (Court. galerie Michel Rein, Tours). Shipyard welder cutting steel for Hyundai truck chassis.

dans une poubelle, à New York. Une autre image lui fait écho, avec la médaille militaire d'une partisane du Front national lors d'une manifestation à Paris.

N'oubliez pas l'Union Jack, le drapeau sous lequel Paine était né, et le seul des trois qui ne soit pas l'emblème d'une république. Le drapeau de Burke, le grand adversaire conservateur de Paine, resté jusqu'à ce jour un héros de la droite. J'ai structuré l'œuvre autour de cette triple trichromie.

Vous utilisez plusieurs styles à l'intérieur de chaque série, comme une actualisation des différentes conventions photographiques. Comment abordez-vous cette notion de style ? Par exemple, dans *Dead Letter Office*, il y a plusieurs façons de photographier une même chaîne de montage. D'abord au flash : deux femmes au travail, vérifiant l'étiquetage de boîtes de thon, un triptyque de trois clichés consécutifs. C'est «cinématique», mais l'éclairage direct au flash est anti-cinématographique, c'est une pratique «photojournalistique». Les codes se confondent. Les deux autres images montrent une femme plus isolée travaillant sur la même chaîne, aux côtés d'un homme à peine éclairé ; ces deux photos ont été prises à la lumière ambiante, avec une très faible profondeur de champ, le point étant fait sur la main de l'homme et sur celle de la femme. Il y a donc un nouveau déplacement du codage. Les images accolées du triptyque simulent une conception pragmatique du travail, alors que les images séparées du diptyque évoquent des moments d'inattention, d'autant que sur l'une des deux photos, la femme lève les yeux. Pour moi, ce «montage» constituait une façon de m'opposer – d'une manière phénoménologiquement évocatrice – à ce que Roland Barthes avait appelé l'«éternelle esthétique des gestes laborieux» en voyant *Family of Man*. Le problème du réalisme critique est le suivant : comment découvrir l'intervalle dans lequel réside l'idée de liberté ? En étant attentif au temps, en étant conscient que, trop souvent, l'appareil photo tue et obscurcit le temps vécu. A cet égard, Photoshop ne nous est d'aucune utilité. ■

Traduit par Frank Straschitz

Pascal Beausse est critique d'art. Il vit à Paris.

ALLAN SEKULA

Né en / born 1951 en / in Pennsylvania

Vit et travaille à / Lives and Works in Los Angeles

Expositions récentes / Recent personal shows:

1996 Moderna Museet, Stockholm ; Tramway, Glasgow ; Le Channel et musée des beaux-arts, Calais ; SM Museum of Art, Santa Monica ; Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam ; Illinois State University, Normal 1998 Palmer Museum, Pennsylvania State University, State College, Pennsylvania ; Daadgalerie, Berlin ; Camerawork, Londres ; Nederlands Foto Instituut, Rotterdam ; Kunstverein, Munich ; Curtin University Art Gallery, Perth (Australie) ; Atlanta College of Art, Atlanta ; Galerie Michel Rein, Tours (4 juillet - 3 octobre) ; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (31 octobre - 3 janvier 99) 1999 Henry Art Gallery, Seattle

painting to the unacknowledged "objective correlative" of the cargo container found in Minimalist and Pop Art, whether it be the *Brillo Box* of Warhol or the serial cubes of Donald Judd. The radical difference lies in the container's mobility, against the theatrical inertness of the art object. For shippers, who speak of "intermodality," the box is more important than the vehicle. So, the package begins to take on a life of its own, a kind of ghostly animation. Here we can revisit Marx's parable of commodity fetishism: the wooden table that stands on its head and begins to evolve grotesque ideas. I speak of the container as the "coffin of remote labor power" because the labor that produces the transported goods is always somewhere else, located in fluid, reassignable sites determined by the relentless quest for lower wages. This labor is no longer proximate, metonymically accessible, except through some great imaginative geographical leap, the uncanny ability to wear Nike sneakers and jump in the imagination to an assembly line in Indonesia.

A Unique Border

It seems that after Fish Story, you continued to have a great interest in the sea, the maritime world. I'm thinking of your recent series. You continued to think about liminality, the fluxes of goods and peoples, and about the idea of nationality at a time of the globalization of the economy. In the last two years, I've made four new works, three of which follow directly from *Fish Story*. With *Dead Letter Office* (1997) I literalized the metaphor of container-as-coffin, photographing a large Hyundai container factory in Tijuana, on the Mexican border with California, as well as a small Mexican-owned coffin factory in the same city. I also photographed the set for *Titanic*, located—with bad environmental consequences—next to a fishing village on the coast about 80 kilometers south of the border, and events surrounding the 1996 Republican convention in San Diego, as well as invasion exercises conducted by the U.S. Marines. All in all, a very tendentious list of choices, the sort of combination that no photojournalist would be permitted to bring together: the expensive retelling of the story of modernity's encounter with the abyss, equally expensive rehearsals for the next invasion of a weaker country, fatuous political spectacle, everyday work at three dollars a day. This border region is unique, the only place on the planet where the urban first and third worlds collide, where the attenuated or broken metonymy I mentioned before is actually accessible to everyday experience. So the work tries to describe the local geography of a new transnational apartheid-machine. I was thinking of two indirect precedents: Melville's *Bartleby the Scrivener*, with the truculent clerk who refuses to work, his spirit broken by prior employment in the "dead letter office," and Arcady Boytler's 1933 film *La mujer del puerto*, a carnivalesque adaptation, set in Vera Cruz, of Guy de Maupassant's tale of capitalist dispersal, anonymity, and incest, "The Port." To put it bluntly, it's difficult to send a letter between Tijuana and San Diego, a distance of only a few miles.

Given the choice of several sites, I made a point of exhibiting the work in Tijuana, but not in San Diego. Tijuana is actually the more cosmopolitan of the two cities, for all of its underdevelopment and crazy industrial-frontier violence.

Deep Six, in French Passer au bleu (1998), is also a work with a kind of literary pretext.

On both sides of the Channel, in Dover and the Pas-de-Calais and on the channel ferry *Sea France Renoir*, I made two sets of photographs offered up as illustrations for imaginary editions for Thomas Paine's *Rights of Man*, and Katherine Porter's novel *Ship of Fools*. Paine and Porter belong, respectively, to the first and last generations of American writers to be formed by the experience of sea travel. I wanted initially to make a work against the Tunnel, a work of respect for the ferry crossing. Each book seemed to dictate a different photographic rhetoric: for Porter, the physiognomic agility of a kind of maritime "street photograph"; for Paine, a more solemn tableau of labor and landscape.

There is in Deep Six/Passer au Bleu a play with the colors—blue-white-red—of the American and French flags. As an ironic metaphor of Thomas Paine's lost social views, the flag is amidst the garbage in New York. Another image echoes this with the military medal of a member of the National Front during a demonstration in Paris.

Don't forget the Union Jack, the flag under which Paine was born and the only one of the three not to stand for a republic. The flag of Burke, Paine's great conservative antagonist, and a hero to the Right even today. I structured the work around this triple trichromy.

It would seem that you use different styles in your series as an actualization of the different photographic conventions. How do you work with this notion of style?

For example, in *Dead Letter Office*, there are different ways of photographing the same assembly line, first with direct flash: two women working, checking the labels on cans of tuna, a triptych of three consecutive frames. It's "cinematic" but direct flash-lighting is anticinematic and "photojournalistic." So the codes are mixed. And the second pair of images shows a more isolated woman working on the same line, with a nearly obscured man beside her. These two photos are made with available light and very shallow focus on his hand and her hand. So there's a further shift in the coding. The continuous triptych simulates an instrumental view of work, the separated diptych suggests moments of inattention and daydream, especially as the woman looks up in one of the two frames. For me this "montage" of several views was a way of countering—in a phenomenologically suggestive way—what Roland Barthes spoke of as the "eternal aesthetics of laborious gestures" when he looked at *The Family of Man*. The problem of critical realism is this: how do we find the interval within which the idea of freedom resides? By careful attention to time, realizing that the camera too often kills and obscures lived time. Photoshop is of no help here. ■

Pascal Beausse is an art critic based in Paris.