

8	Chronologie
	Introduction
16	Introduction
24	« Documentaire » : avènement d'une notion multiple
29	Un art du document
34	Pièces d'archives et œuvres de musée
44	Différences nationales
I	Du « document » au « documentaire »
53	Introduction
58	<i>Straight photography</i> et Nouvelle Vision
65	Retour à l'objet
75	Critiques de la Nouvelle Objectivité
86	L'exigence de la série
92	August Sander
99	Walker Evans
108	La documentation architecturale
113	Portraits de l'Amérique
119	La Farm Security Administration
125	Du « style documentaire » au reportage « humaniste »

138 Le « style documentaire » dans l'Amérique
d'après-guerre

140 La notion de « documentaire »
dans l'Allemagne nazie

II La clarté

145 Les spécificités du médium

148 La luminosité

154 La netteté

168 La vision mécanique, l'anonymat

184 Le travail du modèle : le portrait

197 Le travail du motif : les « arrangements
inconscients », la frontalité

217 La lisibilité

243 Le paysage documentaire

III La série

271 De l'image à la série

285 L'écriture des images, l'édition

296 La collection, l'archivage

IV La petite et la grande photographie

327 Introduction

328 Les usages banals de la photographie

348 La conscience historique

V Le spectateur de l'avenir

367 Le souci de la préservation

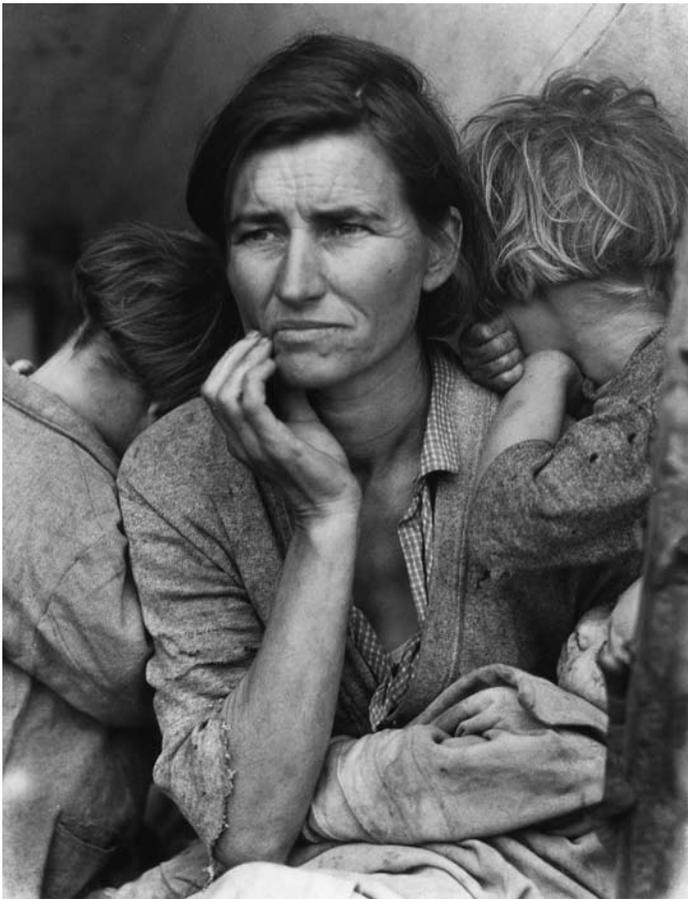
377 Le regard rétrospectif

400 Épilogue : Mort et résurrection du
« style documentaire »

440 Bibliographie

426 Index

XX Impressum



1. Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936.

Le documentaire traite de l'expérience réelle, non imaginaire, d'individus appartenant généralement à un groupe de faible niveau économique et social (inférieur à celui du public auquel le témoignage s'adresse) et traite cette expérience de façon à essayer de la rendre vive, « humaine », et – le plus souvent – poignante pour ce public¹.

1

W. Stott, p. 62.

C'est également dans cette tradition que s'inscrivent la plupart des histoires de la photographie. Beaumont Newhall centre sur la FSA son chapitre intitulé « Le documentaire », genre qu'il définit par la volonté « de persuader et de convaincre² ». Dans cette optique de sensibilisation sociale, il ira jusqu'à proposer de substituer le terme « humaniste » à celui de « documentaire³ ». De même, Helmut Gernsheim inscrit la contribution de la FSA dans son chapitre consacré à l'histoire du reportage, où il qualifie cette photographie documentaire d'« arme puissante pour éveiller la conscience sociale », position notamment partagée par Peter Pollack⁴.

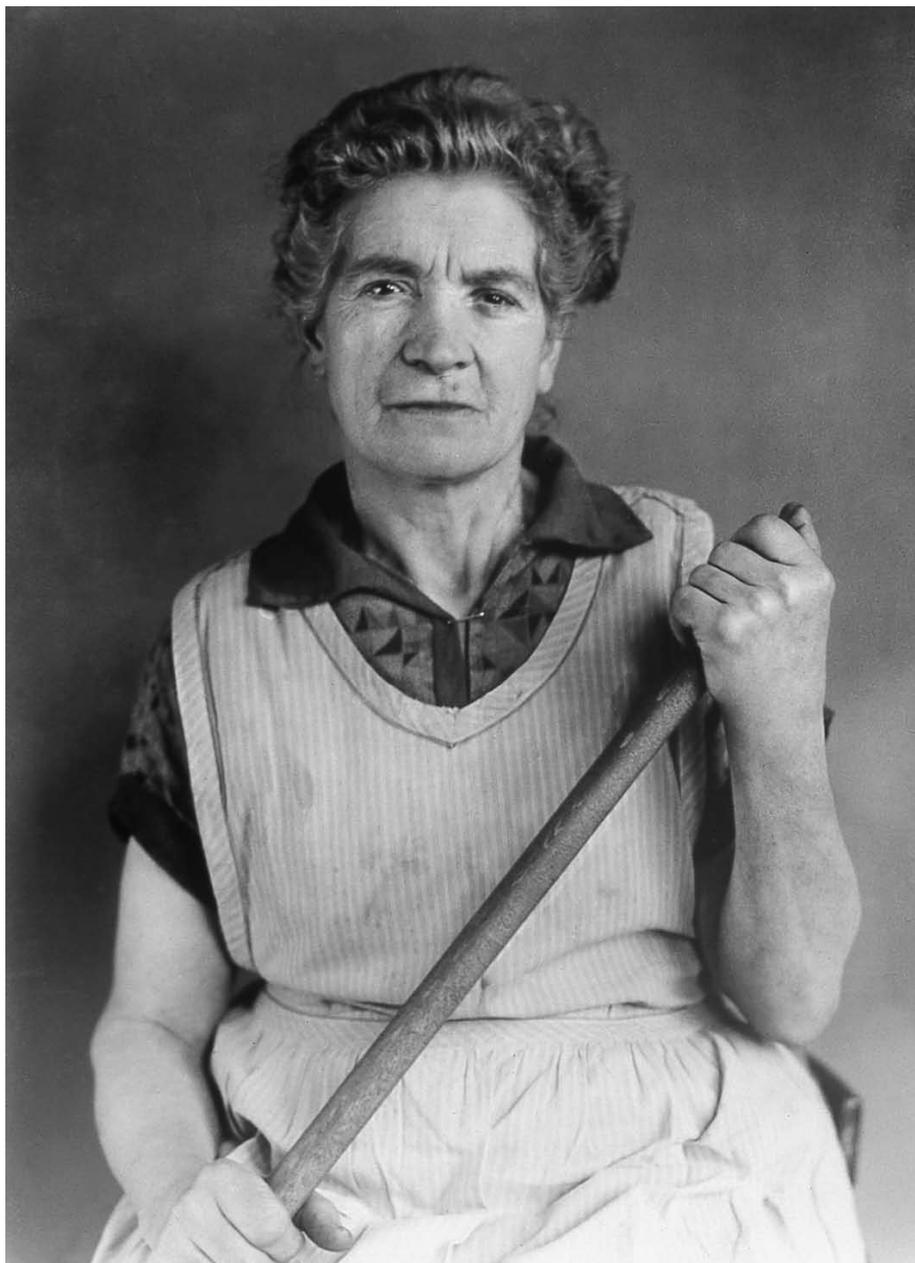
Pourtant, si cette définition a dominé l'interprétation du mouvement après la guerre, elle semble avoir été beaucoup moins exclusive durant les années trente. L'inflexion de la notion de documentaire vers le reportage social ne s'opère que de façon tardive, à la fin de la décennie, avec la promotion des images de la FSA. C'est autour d'elles que s'ordonne, vers 1938-1940, une soudaine vague de textes, tous américains, cherchant non pas à inventer la notion de documentaire mais, pour la première fois, à en fixer solidement le sens⁵. L'histoire de ce courant a depuis été écrite dans la lignée de ces textes, en oubliant le contexte très spécifique dans lequel ils ont émergé et

2 B. Newhall, 1949, p. 167.

3 B. Newhall, 1984, p. 2.

4 H. Gernsheim, p. 257; P. Pollack, pp. 249, 346.

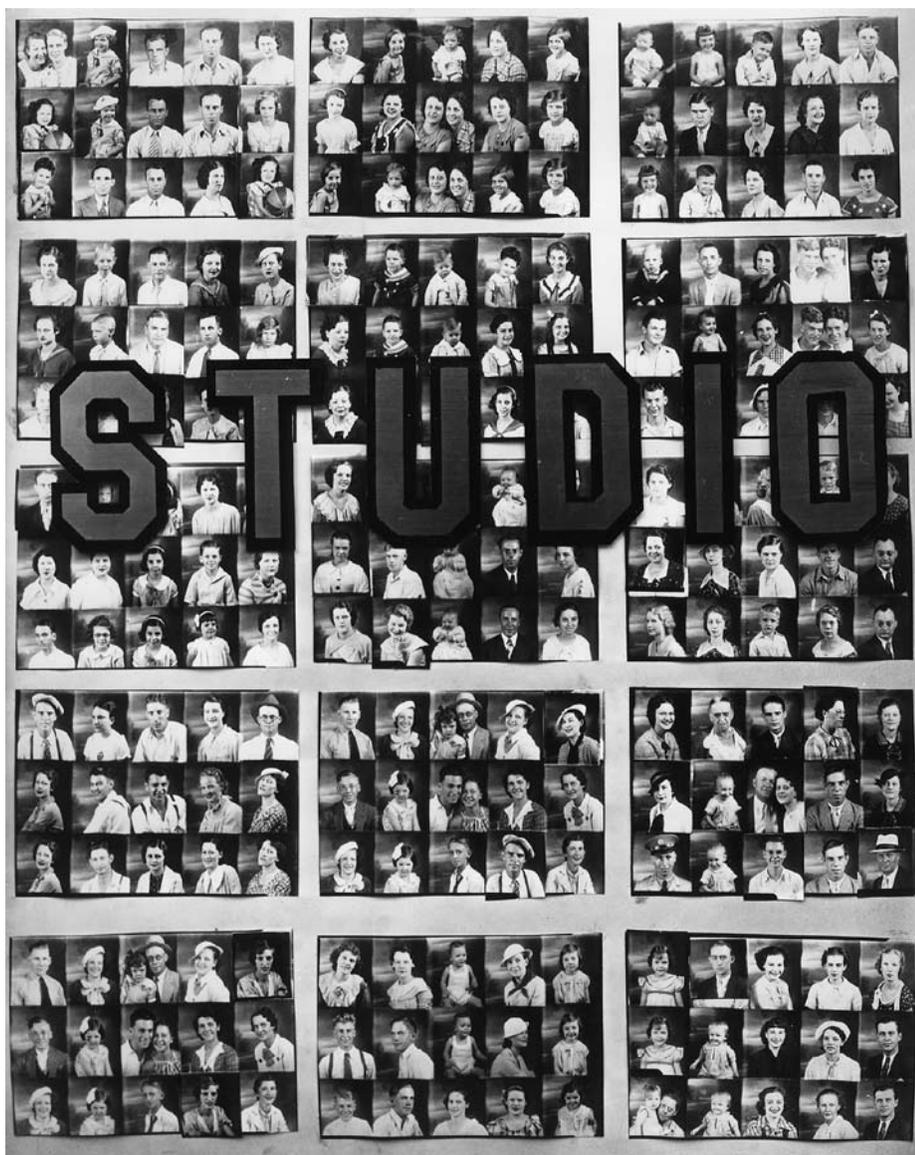
5 Voir, entre autres, B. Newhall, « Documentary Approach to Photography », 1938; E. McCausland, « Documentary Photography », 1939; R. E. Stryker et P. H. Johnstone, « Documentary Photographs », 1940; D. Lange, « Documentary Photography », 1940; B. Abbott, « Documentary Photography », in *A Guide...*, 1941; R. E. Stryker, « Documentary Photography », 1942.



61. August Sander, *Femme de ménage*, 1928.



62. August Sander, *Lycéen*, 1926.



85. Walker Evans, *Vitrine de photos à un penny*, Birmingham, Alabama, 1936.

L'Amérique d'Evans, au seuil des années quarante, offre un contexte idéologique tout autre, dans lequel l'idée d'une standardisation du portrait va s'imposer beaucoup plus facilement. D'une part, le concept de démocratie est généralement accepté, ce qui était loin d'être le cas sous la République de Weimar où, à gauche comme à droite, on entretenait des doutes à ce sujet. Face à la menace fasciste et à l'approche de la guerre, la démocratie devient au contraire aux États-Unis une valeur vécue de façon très combative. Même la notion d'homme moyen, attaquée dans l'Allemagne des années vingt comme symbole du nivellement, se révèle un fantasme chéri de la presse américaine, qui y voit indirectement l'image de la démocratie. D'autre part, la standardisation s'est banalisée. La façon dont Evans la documente est exemplaire : s'il continue, comme ses prédécesseurs allemands, à en faire un de ses motifs favoris, elle n'est toutefois plus la même. Loin d'incarner une modernité idéalisée, monde de la machine toute-puissante et de biens toujours nouveaux promis à l'infini, elle a regagné le quotidien, les intérieurs de province, la vulgarité des affiches inlassablement répétées, des maisons fabriquées en série – le monde des produits bon marché et des succédanés, des boîtes de conserve et des piles de déchets (fig. 30, 52, 105). Standardisation saisie au stade de la consommation plus qu'à celui de la production comme c'était le cas chez les Allemands, elle incarne cette culture de masse naissante faite de formes dérivées et de produits impurs qu'Evans et Kirstein désignent comme spécificité américaine.

S'agissant du portrait, les catalogues uniformes de visages inconnus se multiplient, au-delà d'Evans, dans la photographie américaine au seuil des années quarante. Arthur Rothstein reprend la formule dans plusieurs de ses reportages pour la FSA : dans le camp de fermiers migrants de Visalia (Californie), en 1940, il réalise une trentaine de portraits frontaux parfaitement identiques, procédé qu'il réutilise pour des marins new-yorkais ou des fermiers du Wisconsin. À la même époque, de telles séries uniformisées sont entreprises, avec des passants cette fois, par Harry Callahan, Lisette Modell ou Evans à nouveau (Bridgeport, Detroit et Chicago), séries qu'Evans et Callahan choisiront de présenter en longues bandes unifiées lors de deux expositions du MoMA, en 1949 (*In and Out of Focus*) et en 1952 (*Diogenes with a Camera*) respectivement.

Le quadrillage, dans la lignée de la *Vitrine* d'Evans, devient une formule très commune pour la présentation des portraits. Les exemples sont innombrables, jusque dans la presse populaire et dans la propagande