



## Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2007

Plotting (Against) America

---

# Helen Levitt à la fondation Henri Cartier-Bresson

jusqu'au 23 décembre 2007

Jean Kempf

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1892>

DOI : [10.4000/transatlantica.1892](https://doi.org/10.4000/transatlantica.1892)

ISSN : 1765-2766

### Éditeur

AFEA

### Référence électronique

Jean Kempf, « Helen Levitt à la fondation Henri Cartier-Bresson », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 29 janvier 2008, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1892> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.1892>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Helen Levitt à la fondation Henri Cartier-Bresson

jusqu'au 23 décembre 2007

Jean Kempf

---

- 1 Helen Levitt (née en 1913) est une photographe peu connue du grand public. Née à Brooklyn en 1913, la totalité de son travail photographique (à l'exception d'une escapade mexicaine dans les années 1940) est constituée d'images de personnages, pour beaucoup des enfants, dans les rues des quartiers populaires de New York. L'exposition de la Fondation, divisée en deux parties (les tirages noir-et-blanc au premier, les tirages couleur au second) nous offre un ensemble assez représentatif, à défaut d'être complet, de son œuvre. Les noir et blanc, essentiellement faits dans les années 50, sont exposés entrecoupés de tirages de lecture, plus petits, présentés en groupe, qui rythment bien le parcours. Ceux-ci ont souvent jauni, car leur lavage n'a pas été aussi soigné que celui des épreuves finales, mais montrent d'intéressantes variantes et des choix définitifs qui peuvent parfois étonner. Il est toujours agréable de voir un photographe au travail, car, sauf manipulation, en l'absence de pâte ou de pinceau dans la photographie, la main ou le corps de l'artiste s'incarnent ailleurs, dans ces hésitations, ces prises successives, qui témoignent de la puissance d'un hors-champ à jamais disparu mais avec lequel le photographe s'est colleté pour livrer ce qui reste, une icône stabilisée.
- 2 Si certaines images de Levitt, à la fois simples et riches, ont été largement reproduites, son œuvre n'a pas connu, au-delà d'un cercle d'*aficionados*, une vraie diffusion. Aucune monographie sauf pour les images couleurs<sup>1</sup>, des publications relativement tardives (hors *Way of Seeing* (1965), les premières datent de la fin des années 1980) et surtout des livres organisés thématiquement comme illustration de la vie newyorkaise, accompagnés de textes d'essayistes.
- 3 La raison de cette discrétion est peut-être à rechercher dans l'œuvre elle-même. Travail très focalisé, systématique, qui s'apparente plus à la série qu'au reportage proprement dit. On retrouve dans l'extrême concentration sur un « sujet unique », en tout cas compact et cohérent, la même démarche que chez le Walker Evans des inconnus du métro<sup>2</sup>. Bien que systématique, le regard est cependant chez Levitt plus libre, moins

obsessionnel que chez Evans. Peut-être est-il tout simplement plus tourné vers les sujets que vers la maîtrise du photographe.

New York, circa 1940. © Helen Levitt / courtesy Laurence Miller Gallery et Fondation Henri-Cartier Bresson.

- 4 Ce que semble poursuivre Levitt au fil de ces innombrables coups d'œil sur la rue, c'est au fond l'essence du mouvement. Même ses images de personnages immobiles portent en elles une amorce de mouvement, une tension des corps dans l'espace qui peut aller, dans certaines images, jusqu'à la danse. Cela vient non seulement de la combinaison spatio-temporelle que constitue tout acte photographique mais aussi de la manière systématique que Levitt a d'entretenir le mystère (ou au fond l'incomplétude) de ses images, en particulier grâce au hors-champ. Ce sont des enfants qui jouent avec un ballon que l'on ne verra pas, un homme qui regarde à la jumelle une scène dont nous ne saurons rien. Mais aussi ces cadrages « écartés », à savoir qui fuient le point central du cadre pour rejeter des deux côtés, des personnages que (pré)occupent le hors-champ, avec, au centre une zone « vide » qui absorbe le regard, l'entraîne vers un au-delà qui n'existe à l'évidence pas (escaliers de perron, ou grille de magasin par exemple), car il n'y a bien sûr rien à voir derrière la photographie.

New York, 1980. © Helen Levitt / courtesy Laurence Miller Gallery et Fondation Henri-Cartier Bresson.

- 5 A l'extrême ce sont des enfants portant masque, et surtout ces graffitis, pures icônes, photographies d'œuvres (vernaculaires), espace de jeu blanc sur noir, ou fictions urbaines dont le sens reste, pour l'essentiel, indéfini et qu'il faut bien se contenter de savourer — ou simplement de regarder — pour eux-mêmes.
- 6 En tout état de cause, chez Levitt il faut suivre le regard, les regards, qui, plus que chez aucun photographe (sauf peut-être chez Walker Evans et Ben Shahn, ce qui n'est pas une surprise) sont au cœur de l'image. Une femme essaie de déchiffrer un journal, une autre, enceinte, jette un regard méprisant sur le ventre d'une jeune fille, qui, à l'endroit où elle porte le bébé, porte... deux bouteilles de lait ; une autre enfin, à sa fenêtre échange un regard énigmatique avec le photographe. Car c'est aussi de mystère que nous parle Levitt, en se tenant toujours à « mi-distance » de son sujet, ni trop près pour nous le livrer, ni trop loin pour nous en protéger.

New York, 1972. © Helen Levitt / courtesy Laurence Miller Gallery et Fondation Henri-Cartier Bresson.

- 7 Même si elle donne parfois dans la facilité d'un surréalisme urbain (des chaussures sans propriétaire sur un trottoir, un 45-tours brisé sur la chaussée, une enfant sous une voiture, un mère dont la tête disparaît dans le landau, quelque bric-à-brac de chaises et de télévisions comme nous en ont montrés tant de photographes), ou si l'on ne peut s'empêcher de voir dans ses images un monde de la rue comme espace de vie, théâtre apprivoisé, territoire de proximité aujourd'hui disparu, le vrai sens de son travail est ailleurs. Il ne faudrait pas se laisser détourner par une apparente fantaisie dans laquelle les enfants pourraient nous entraîner. Derrière une photographie en apparence plutôt gaie, Levitt ne nous donne pas des scènes à la Doisneau. Pas de couleur locale, pas de nostalgie, pas d'humanisme dans des images à la palette réduite, discrète, mais ô combien dérangeantes. Ses photos couleur participent à cet effet, et l'on comprend pourquoi elle a adopté ce médium alors même que son sujet, traditionnellement associé en noir et blanc, ne l'appelait pas<sup>3</sup>. Tout en faisant mine de traiter la couleur d'une manière presque banalement vériste, Levitt là encore s'approprie le médium et le

détourne vers un usage expressionniste, mais sur un mode discret, mineur, décalé, qui, loin de renforcer, comme dans l'expressionnisme classique, une lecture certifiée en quelque sorte, produit plus de trouble et complique le sens.

- 8 Sans aller jusqu'à l'univers onirique sombre d'un Joel-Peter Witkin, nombre de ses groupes d'enfants, masqués ou non, ou de ses figures de craie intriguent, voire inquiètent. Ils cachent quelque chose, à moins que ce ne soit l'image elle-même qui nous refuse l'accès à ce monde qu'elle fait mine de placer à notre portée. Probablement mal comprise par la critique qui en a fait une sorte de réaliste poétique, le chantre du peuple de la rue newyorkaise, Levitt mérite plus qu'un regard affectueux et bienveillant. Son monde est petit, mais il recèle bien des questions<sup>4</sup>.
  - 9 Un mot sur la Fondation Henri Cartier-Bresson.
  - 10 Espace sur 3 étages (le dernier étant une salle de réunion éclairée comme un studio d'artiste) auxquels on accède par un escalier en colimaçon, murs blancs, design très simple mais parfaitement équilibré : les expositions peuvent s'y déployer dans deux salles conçues pour accueillir entre 30 et 50 images qui ne dépassent pas le 30 x 40. Ces expositions peuvent être plus étoffées que de simples présentations, mais n'ont pas la dimension surhumaine dans grandes expos-spectacles. On peut passer du temps avec les images, aller d'un espace à l'autre et réellement s'en imprégner dans le calme des ces deux pièces, faire connaissance avec l'œuvre. La politique suivie par les responsables est de présenter des images qui ont un lien avec l'œuvre de Henri Cartier-Bresson.
- 

## NOTES

1. *Slide Show : The Color Photographs of Helen Levitt*. Avant-propos de John Szarkowski. New York : PowerHouse Books, 2005.

2. Helen Levitt accompagnait parfois Walker Evans dans son travail sériel sur les voyageurs anonymes du métro dans les années 1940 (publié sous le titre *Many Are Called*, 1966) lui permettant ainsi de voyager plus discrètement.

3. Au contraire, la photographie couleur dans les années 60 présente encore deux inconvénients majeurs : les films sont moins sensibles que les films noir et blanc, ce qui peut poser des problèmes dans la recherche de l'instantané lorsque l'éclairage est faible, et surtout les tirages sont peu stables, ce qui pose des problèmes aux galeries et musées qui hésitent à acheter des œuvres dont la pérennité est loin d'être assurée. D'où son usage d'une technique aujourd'hui disparue, le dye transfer.

4. On peut voir plusieurs des images évoquées dans cet article dans la galerie photographique du site.

---

## INDEX

**Thèmes** : Trans'Arts