

Evelyn Hofer

New York

FUYANT l'arrivée au pouvoir de Hitler, la famille d'Evelyn Hofer va d'abord émigrer en Suisse, où Evelyn suivra à Bâle et à Zurich les cours de photographie du charismatique Hans Finsler. Suivant le même chemin et les mêmes professeurs que Robert Frank, Evelyn Hofer s'installe à New York à l'âge de 24 ans. C'est l'endroit où il faut être, où les carrières artistiques se jouent. Alexey Brodovitch, directeur artistique du magazine *Harper's Bazaar*, lui passe ses premières commandes pour des magazines prestigieux comme *Vogue* ou le *New York Times*. Mais elle montre peu de passion pour les commandes de mode et son industrie, et elle préfère, contrairement à William Klein et Robert Frank qui arpentent le bitume des mêmes trottoirs, adopter définitivement la chambre photographique et son lourd trépied comme outils de prédilection. Eux sont happés par la frénésie de la ville qu'ils saisissent au Leica, à la volée, marchant au cœur des foules, embrassant les visages et les situations de manière anonyme, puis tournant les talons, d'un sujet à l'autre, guidés comme des jazzmans ou des danseurs par la partition cinétique de la ville qui ne s'arrête ni ne sommeille jamais. Evelyn Hofer semble préférer les vraies rencontres, ses photographies de rue sont des portraits, *toutes* ses images sont des portraits, même les vues architecturales ou les objets de ses natures mortes semblent poser pour elle. Avec l'écrivain Victor Sawdon Pritchett, elle travaille à un projet de livre

sur New York, et c'est dans ce cadre qu'elle réalisera la plupart de ses vues de la ville. Elle travaille alternativement en couleur et en noir et blanc, à une époque où la couleur reste exclue du champ des arts. Avant les grandes stars. Avant Eggleston. Avant Stephen Shore. Les tirages couleur d'époque, des Dye Transfer, nous baignent dans un sentiment nappé d'intemporalité. Si tous les portraits sont posés, ils n'en ont pourtant jamais l'apparence artificielle. Quand August Sander photographie des catégories sociales, Evelyn Hofer photographie tout simplement des personnes. Marchand de hot-dogs, livreur de lait, portier ou policier de Brooklyn, Manhattan ou Harlem, la qualité des regards échangés avec ses sujets ne ment pas sur son tropisme pour les gens simples, pour ceux qui au quotidien font fonctionner cette cité de fer et de béton, qui domine par la hauteur et semble faire peu de cas des êtres et de leur survie. Les années des prises de vues, 1953 à 1975, sont aussi celles de Martin Luther King et des luttes pour les droits civiques, et l'affirmation de ces revendications semble transparaître dans les postures et les regards de nombreux clichés. Première exposition en France de cette photographe décrite par un critique du *New York Times* comme « la plus célèbre des photographes inconnus aux États-Unis ». Qui sait si c'est parce qu'elle est une femme, ou tout simplement parce qu'elle voulait rester discrète, fidèle à elle-même ?

1

Centre d'art GwinZegal

Exposition du 17.06.2022 – 16.10.2022

Evelyn Hofer et la couleur

Par Nathalie Boulouch

NEW YORK, Queensboro Bridge, 1964. Le cycliste africain-américain a arrêté son vélo. Il regarde Evelyn Hofer qui a posé sa chambre photographique face à lui. Est-ce la chemise vermillon qui a donné envie à la photographe de l'arrêter pour faire son portrait ? Le rouge introduit une ponctuation vive qui joue avec le vert de la nature environnante. Plus discrètement, le foulard bleu autour de la chevelure trouve son écho dans le tissu orange suspendu à la selle. Comme chez les peintres, ces deux couples de couleurs complémentaires renforcent mutuellement leur présence. Associés au rythme de lignes verticales, horizontales, obliques et courbes, ils forment une composition parfaite : équilibrée sans être statique. Le jeune homme élégant est au centre de l'image. Les couleurs se détachent du fond composé par la silhouette noire métallique du pont guidant le regard vers la skyline de Manhattan qui se dessine dans la brume grise. Les couleurs à l'avant, et le noir et blanc à l'arrière : les deux moyens d'expression d'Evelyn Hofer sont réunis dans la même image.

Cette photographie illustre l'ouvrage *New York Proclaimed*¹ publié en 1965. C'est la deuxième fois que la photographe collabore avec l'auteur britannique V. S. Pritchett. Depuis son arrivée à New York en 1946, elle travaille essentiellement pour la presse. En 1953, elle réalise ses premières images en couleurs. À cette époque, ce sont essentiellement la publicité et les magazines de mode, tels que *Harper's Bazaar* (dont Hofer est une collaboratrice) ou *Vogue* qui sont les commanditaires de ce type d'illustrations. Ces usages produisent une évaluation négative de la couleur comme moyen d'expression mineur en regard du noir et blanc dont l'esthétique domine. En 1969, Walker Evans résume de façon lapidaire une opinion largement partagée : « Regardez comment les films couleur rendent habituellement le bleu du ciel, le vert des feuillages, le rouge du rouge à lèvres, et les vêtements d'enfants. Quatre mots suffisent à régler la question, que l'on doit prononcer à voix basse : la photographie couleur est vulgaire.² » Mais Evelyn Hofer a déjà compris le commentaire d'Edward Weston qui, après avoir expérimenté le Kodachrome, considérait en 1953 :

« On peut dire en couleur des choses que l'on ne peut pas dire en noir et blanc.³ »

Comme Helen Levitt, avec qui elle partage le goût des scènes de rue des quartiers populaires de New York, Evelyn Hofer alterne en effet – avec le même talent – la pratique du noir et blanc et de la couleur. Quand Levitt, à l'instar d'Henri Cartier-Bresson et de Walker Evans, utilise un Leica pour capter la vitalité de la chorégraphie des corps dans l'espace urbain, Hofer semble davantage l'héritière d'August Sander dans sa manière de portraiturer. Travaillant à la chambre, elle n'a pas la même mobilité que sa consœur. Son rapport au monde est plus distancié ; composé.

À la fin des années 1960, une nouvelle génération de photographes commence à « penser sérieusement à ce que la couleur devienne la partie essentielle du médium.⁴ » En 1976, le Museum of Modern Art (MoMA) de New York consacre l'avènement de cette nouvelle tendance photographique en exposant les tirages en couleurs de William Eggleston et de Stephen Shore. L'année suivante, la Witkin Gallery de New York organise une première exposition de tirages Dye Transfer⁵ d'Evelyn Hofer, puis une seconde associant noir et blanc et couleur en 1982. Dans l'intervalle, la photographie couleur a définitivement trouvé sa légitimité artistique. Bien que pionnière, Evelyn Hofer n'accède pas au monde des musées où les réputations se font, comme le remarque le critique du *New York Times* Hilton Kramer : « Au Museum of Modern Art, par exemple, elle n'a non seulement jamais eu d'exposition mais il semble même que personne n'ait entendu parler d'elle.⁶ » Elle était peut-être trop reconnue comme photographe pour la presse magazine illustrée qui l'avait poussée vers la couleur.

³ Edward Weston, « Color as Form », *Modern Photography*, déc. 1953, p. 54.

⁴ A. P. [Allan Porter], « La seconde génération des photographes de la couleur », *Camera*, n° 7, juillet 1977, p. 4.

⁵ Commercialisé par la société Kodak à partir de 1946, le Dye Transfer était un procédé de tirage à partir de diapositives, permettant d'obtenir un rendu des couleurs d'une grande précision. Complexe et coûteux, il a surtout été utilisé pour la publicité. Son excellente stabilité (incomparable par rapport aux tirages chromogènes) a permis de faire entrer la photographie couleur sur le marché de l'art et dans les collections muséales. Il a été utilisé par Eggleston.

⁶ Hilton Kramer, « Enduring Images », *New York Times*, 31 janv. 1982, section 6, p. 38

¹ V. S. Pritchett. *New York Proclaimed*, New York, Chatto & Windus / Heinemann, 1965, p. 18.

² Walker Evans, « Photography », in Louis Kronenberger (éd.), *Quality: Its Image in the Arts*, New York, Balance House, 1969, p. 208

biographie

Evelyn Hofer est née en 1922 à Marbourg, en Allemagne. Craignant la montée du nazisme, la famille Hofer déménage en 1933, s'installe en Espagne à Madrid avant de fuir de nouveau en Suisse en 1939 après la défaite des Républicains auprès desquels les parents d'Evelyn Hofer ont combattu l'armée de Franco. Un échec au conservatoire lui fait renoncer à une carrière de pianiste, et elle s'oriente en 1941 vers la photographie.

À Zurich, elle se forme auprès de plusieurs photographes et elle sera fortement marquée par l'enseignement de Hans Finsler. Même si elle s'éloignera du mouvement photographique de La Nouvelle Objectivité qu'il représente, elle conservera de cet enseignement un profond respect pour l'aspect technique de son médium ainsi qu'une très grande conscience de l'objet photographique, prenant un soin soucieux à développer ses pellicules afin d'aller, pendant le tirage, au plus près de la gamme tonale et du contraste de la scène telle qu'elle l'avait mémorisée. Ce souci du réel se retrouvera plus tard dans son utilisation précoce de la couleur dès 1953 et du procédé d'impression qu'elle allait privilégier: le Dye Transfer, un procédé qui donne un très fort sentiment de réalité.

En 1942 toute la famille Hofer se rejoint au Mexique, et à l'âge de 20 ans Evelyn Hofer travaille comme photographe de mode pour le magazine *Mademoiselle*. À Mexico, elle doit néanmoins faire face aux nombreux préjugés misogynes de son époque, on ne croit pas au sérieux de son travail et de sa démarche. Souhaitant étoffer ses projets et éprouver la liberté du travail de commande, elle décide alors d'aller seule à New York et de s'y installer en 1946. Travaillant pour les magazines célèbres de son époque: *Harper's Bazaar*, *Life*, *Time*, *Vogue*, *House and Garden* ; les commandes, les reportages et les portraits de modes lui permettent autant de déployer ses connaissances techniques que d'affiner son regard. De son propre aveu, ce ne sera que vers l'âge de 35 ans, à la fin des années 50, qu'elle expliquera avoir trouvé son positionnement artistique ainsi que sa manière photographique.

Le retrait personnel de ses prises de vues et la présence intemporelle de ses images sont la conséquence de l'usage de la chambre photographique qu'elle adopte dès 1950. Ce n'est pourtant qu'en 1959 qu'elle deviendra son outil de prédilection, quand elle accompagnera en Italie l'écrivaine Mary McCarthy pour la publication du livre *The Stones of Florence*. Elle saisit tout l'intérêt de cet appareil volumineux, et amorce un travail de portraitiste de rue, sortant sa chambre des studios publicitaires auxquels cet outil est normalement destiné.

Alors que le monde s'emballe pour la capacité de la photographie à saisir un instant décisif grâce à de petits appareils, elle se place à rebours des courants à la mode. Concentrant l'attention des personnes par des temps d'exposition très longs, elle utilisera la chambre comme un moyen de marquer la dignité de ses sujets, s'intéressant souvent dans la rue à ceux qui, dans les représentations des magazines illustrés, sont les plus invisibilisés. C'est par exemple le portrait

Par Guillaume Maty

d'un balayeur de rue qu'elle présentera à l'exposition au MoMa de 1960 : *Photography in the Fine Arts*, à côté des œuvres d'Arnold Newman, Richard Avedon et Irving Penn.

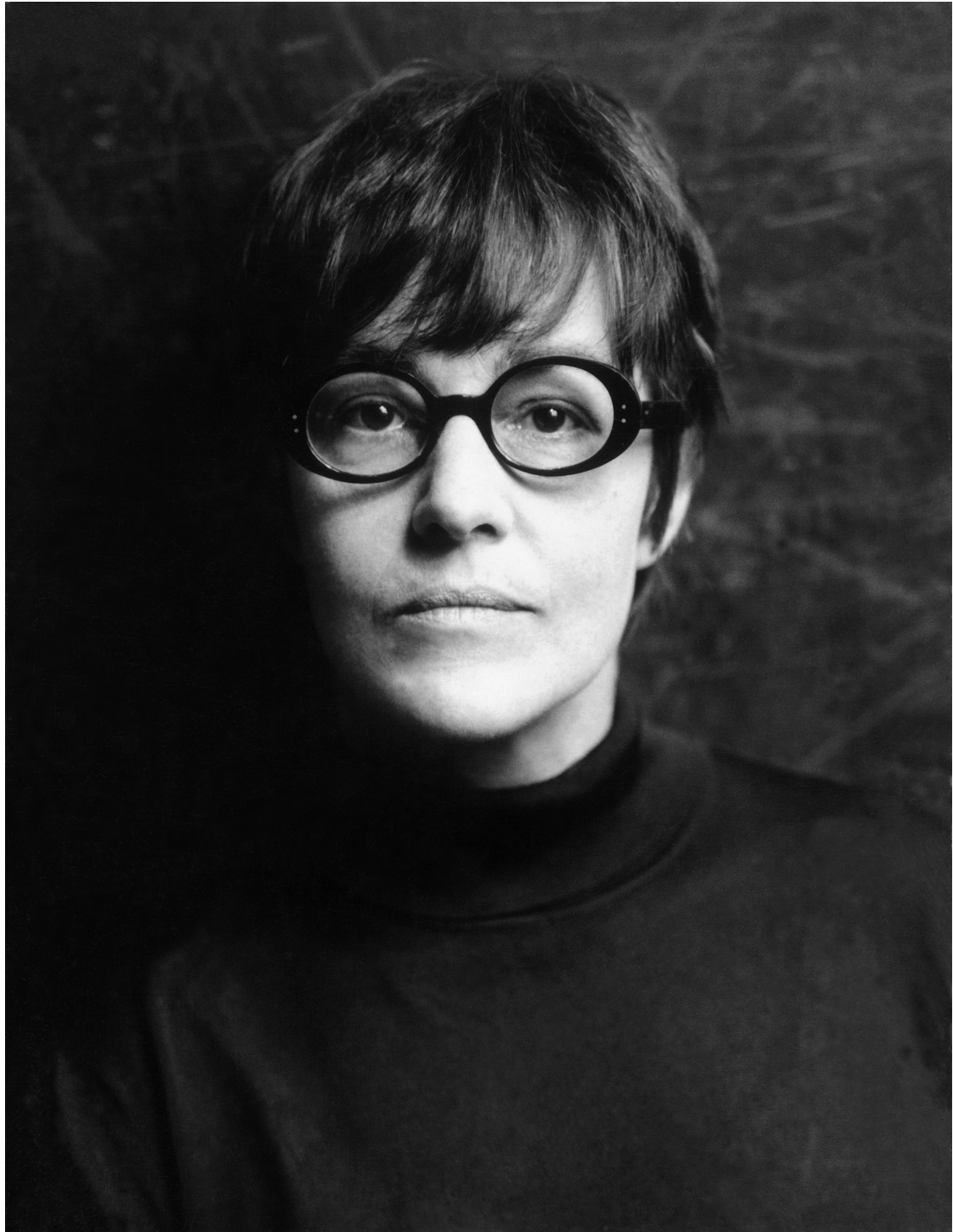
De 1957 à 1967, elle travaille avec de nombreux auteurs dans des projets mêlant littérature et photographie qui l'amènent à beaucoup voyager. Nombreuses sont les vues de New York que l'on connaît qui ont été initiées par la collaboration qu'elle entreprend avec l'écrivain Victor Sawdon Pritchett pour le livre *New York Proclaimed*, édité par Harcourt Brace & World en 1965. Ces nombreuses collaborations l'amènent à voyager énormément afin de faire le portrait des grandes villes du monde : *The Pleasure of Mexico* (1957), *London Perceived* (1962), *Dublin, A Portrait* (1967) sont autant de titres qui témoignent de l'implication d'Evelyn Hofer pour l'environnement de ses sujets, se déplaçant parfois pendant des mois afin de mieux saisir le génie d'un lieu.

La série de portraits qu'elle entame dans les années 80 de Saul Steinberg, Richard Lindberg et d'autres artistes dans leurs ateliers témoigne de la longue proximité qu'elle a entretenu avec la scène culturelle New-Yorkaise. Elle resta très proche des milieux littéraires et artistiques tout au long de sa carrière, formant des relations étroites avec les éditeurs et les grands noms de la presse illustrée. En 1974, élargissant sa pratique aux portraits de personnalités politiques, elle commence aussi une activité d'essayiste chez *Life International*, *The New York Times Magazine*, *The Sunday Times Magazine*, qui contribue à la valorisation de la photographie en tant qu'art. Elle ne manquera jamais de demander les conseils de ses amis éditeurs comme Bruce Bernard ou bien David Travis, alors conservateur à l'Art Institut de Chicago, et qui organisera cette même année sa première exposition personnelle dans le musée.

Son dernier ouvrage, *Emerson in Italy*, est publié en 1989 et elle continue à photographier jusqu'en 1997. Ses dernières œuvres sont un ensemble de huit nature mortes dont la picturalité rappelle l'attachement qu'avait Evelyn Hofer pour la peinture, se réclamant plus souvent de son héritage que de celui de la photographie.

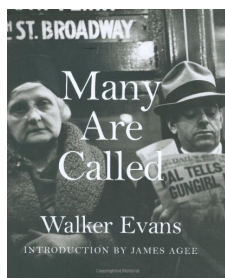
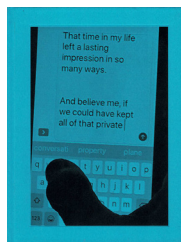
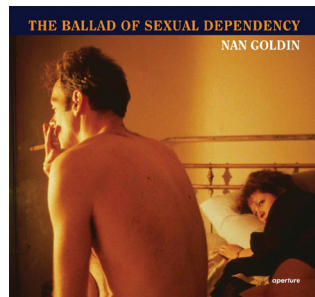
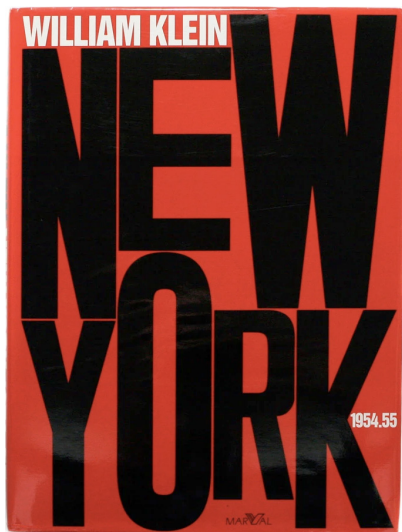
Après avoir vécu à New York pendant près de 60 ans elle déménage à Mexico où elle s'éteint en 2009.

Elle avait 74 ans quand, en 1994, ouvrait la première rétrospective de son œuvre au Musée de L'Elysée de Lausanne et son travail ne fut jamais présenté dans un musée New-Yorkais de son vivant. L'héritage artistique et photographique qu'elle invoque et nous transmet, fait néanmoins d'elle une figure incontournable du portrait, tant dans sa manière de dépasser le documentaire, que dans ses questionnements très contemporains de représenter un sujet.



© Evelyn Hofer, Self-portrait, New York, 1960, Courtesy: Galerie m, Bochum, Germany

petite bibliographie new-yorkaise



William Klein, *Life Is Good and Good For You in New York: Trance Witness Revels*, Le Seuil, 1956
György Lőrinczy, *New York, New York*, Magyar Helikon, 1972
Walker Evans, *Many are Called*, Houghton Mifflin, 1966
Bruce Davidson, *Subway*, Aperture 1986
Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, 1986
Philip-Lorca diCorcia, *Heads*, SteidlBoxPacemacgill, 2001
Jeff Mermelstein, *Hardened*, Morel, 2019
Jeff Mermelstein, *#NYC*, Mack, 2020

Paris où s’invente dès le XIXe la photo de rue avec Charles Marville puis Eugène Atget et New York où se développe au XXe siècle sa version « moderne », la *street photography*, ont suscité une phénoménale production de livres de photographie. On trouvera ici une brève et subjective sélection d’ouvrages majeurs ayant New York pour sujet ou toile de fond¹.

LA *street photography* est la version énervée, électrique, de la photo humaniste. Le Velvet Underground vs Edith Piaf. Si la conception parisienne de la photo de rue apparaît harmonieuse et rêveuse, la seconde est dissonante et cauchemardesque. Dans ce tremblement se fait le passage entre Paris, capitale du XIXe siècle pour reprendre Walter Benjamin, et New York qui lui chipe le titre de capitale mondiale des arts au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

L’on doit à William Klein, un New-Yorkais exilé volontaire à Paris – et donc à contre-courant – un livre des plus beaux qui soient et qui allait révolutionner et la conception que l’on pouvait se faire d’une « bonne » photo, et de l’art du livre. *Life Is Good and Good For You in New York: Trance Witness Revels* dont aucun éditeur américain n’a voulu, paraît aux éditions du Seuil, en 1956 dans une collection dirigée par un certain Chris Marker et obtient le prix Nadar 1957. De retour à New York, l’ancien G.I. qui s’est formé à la peinture dans les ateliers parisiens d’André Lhote et Fernand Léger achète un objectif grand-angle pour pouvoir « mettre plus de choses dans l’image² ». Décadrement, gros plans, contrastes violents, Klein ne respecte nulle règle communément admise. De même pour la mise en page de son livre. « Je n’avais aucune connaissance technique, mais j’avais remarqué le photocopieur de Vogue haut de gamme pour l’époque et j’ai pu faire des mises en page comme je le voulais³ », me confiait-il il y a quelques années.

György Lőrinczy a séjourné à New York en 1968 où il a rencontré notamment Andy Warhol et Allen Ginsberg et publié *New York, New York* en 1972 en Hongrie. La proximité esthétique avec le *New York* de Klein est évidente dans la prise de vue, dans les tirages outrés, dans la mise en page audacieuse. On songe aussi aux travaux contemporains des Japonais même s’il est peu probable que Lőrinczy y ait eu accès. Mais il y a dans ce très grand livre un Zeitgeist⁴ marqué par l’énergie de New York, l’ère hippie et le pop art. *New York, New York* publié derrière le rideau de fer n’a été « redécouvert » qu’après la chute du Mur, longtemps après la mort de son auteur décédé à 46 ans en 1981.

Le métro de New York a été un sujet photographique constant depuis la série de Walker Evans *Many are Called* réalisée en 1938-41 et publiée en 1966. Evans a conçu ce chef-d’œuvre de voyeurisme sans cadrer, l’appareil à demi dissimulé sous son manteau, actionné par un déclencheur souple glissé le long de sa manche. Même si l’on est sous terre, Evans définit là l’essence du projet de la *street photography* : capter à la volée, en entomologiste, souvent sans que le sujet n’en soit conscient, les expressions et à travers elles, peut-être les sentiments de l’être humain plongé dans la grande ville.

L’autre grand livre sur le sujet, tout simplement intitulé *Subway*, de Bruce Davidson, publié par Aperture en 1986 est fort différent. Par sa date de prise de vue, le début des 80’s, par l’emploi de la couleur, par l’interaction que le photographe n’hésite pas à établir avec ses sujets. Par le fait, frappant, que la population chez Evans, à trois exceptions près, est entièrement blanche. Par ce que le livre révèle de l’état de la ville et de la société en ces années Reagan : les wagons sont tagués, la violence est tangible, mais un certain hédonisme transparait. Les années disco ne sont pas éteintes et l’esthétique rap est dans ses prémices.

Je tiens *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin, paru également en 1986 chez Aperture, pour l’un des

livres les plus influents de l’histoire de la photographie, à l’égal de *Les Américains* de Robert Frank, et plus aujourd’hui que le *New York* de Klein qui, faute d’avoir été réédité dans sa forme originale, est malheureusement difficilement accessible. La raison du succès public et critique de la *Ballad* toujours réédité depuis 35 ans⁵? Sex drugs & rock’n’roll aurait-on envie de répondre ! Plus profondément, Le livre, extrêmement novateur dans sa forme autobiographique, dévoile sans fard l’intimité et témoigne de la jeunesse rebelle de l’autrice, de ses amis et amants. Le temps a passé, mais de nombreux jeunes artistes se reconnaissent encore dans le projet de Nan Goldin. Si New York n’est pas ici le sujet principal, la ville est l’arrière-plan sur lequel se déploie la narration à l’esthétique *snapshot*.

L’un des ressorts de la photographie contemporaine – on pourrait dire du post-modernisme si le mot n’était si controversé – est de ressaisir, de mettre en évidence, les enjeux du médium. Par des stratégies radicalement opposées, c’est ce que Philip-Lorca diCorcia et Jeff Mermelstein font subir à la *street photography*.

DiCorcia entremêle habilement diverses dimensions : le voyeurisme consubstantiel à cette pratique, le cliché de la solitude dans la foule, celui de la rue comme théâtre, et la notion de visagité développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁶. Concrètement, pour *Heads* (2001), il installe dans les rues de New York un dispositif sophistiqué de flashes qui, à son insu, vont éclairer le passant et obscurcir son environnement, comme sur une scène. Il devient l’acteur involontaire de l’œuvre dont le spectateur peut à loisir contempler les traits.

Jeff Mermelstein lui a un côté chenapan qui le rapproche de Garry Winogrand : photographiant depuis une trentaine d’années les rues de New York, il ne peut s’empêcher de capter le bizarre et le ridicule. Depuis 2016, il a troqué ses appareils professionnels pour un iPhone, peut-être l’appareil ultime de la photo de rue : puisque tout le monde ou presque possède un smartphone, plus rien ne distingue le photographe de l’amateur, lui garantissant une absolue discrétion. Logique avec lui-même, Mermelstein publie d’abord ses photos sur Instagram avant d’en faire des livres. Mais contrairement aux influenceurs, il ne cherche pas à enjoliver la réalité. Dans *Hardened*, (Morel, 2019) gros plans peu flatteurs, pixels du zoom numérique, moirage poussent l’esthétique snapshot numérique – souvent perçue comme gage de vérité ! – à ses limites.

Avec *#NYC*, (Mack, 2020) l’expression « lire dans les pensées » se fait réalité : Mermelstein a photographié en toute discrétion des New-Yorkais en train d’écrire des SMS tout à fait lisibles sur ses images. Et c’est alors par le texte que se réalise le fantasme photographique de connaître l’autre.

¹ Pour une recherche plus approfondie on se référera à *New York in Photobooks* d’Horacio Fernandez, Editorial RM, 2016

² Entretien avec l’auteur, le 19 janvier 2018, in *Conversations 3*, The Eyes Publishing, 2020

³ Idem

⁴ Zeitgeist : terme emprunté à la philosophie allemande signifiant l’air du temps, la sensibilité d’une époque.

⁵ En 2021, *The Ballad of Sexual Dependency* a été réimprimé pour la vingt-et-unième fois.

⁶ *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980

Folk Revival

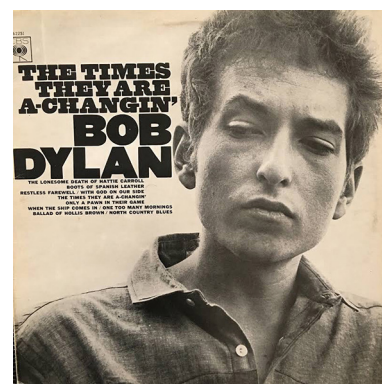
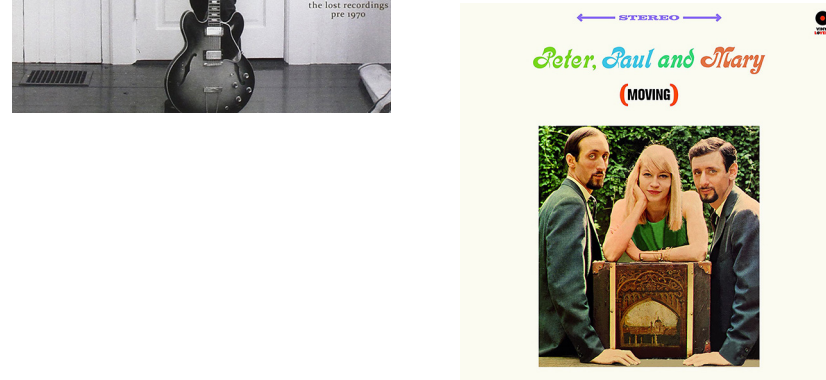
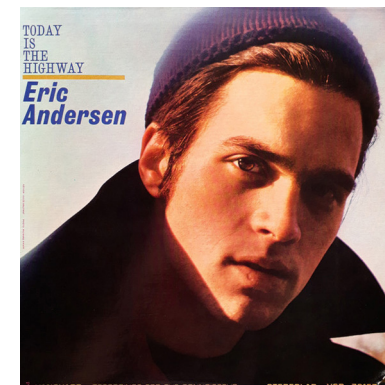
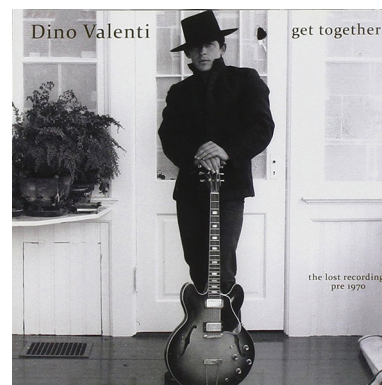
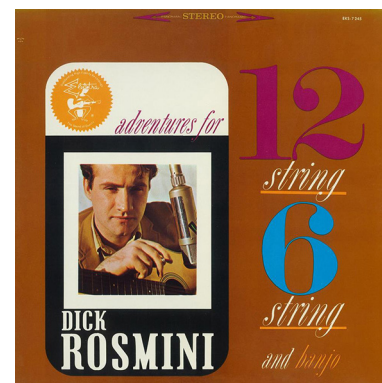
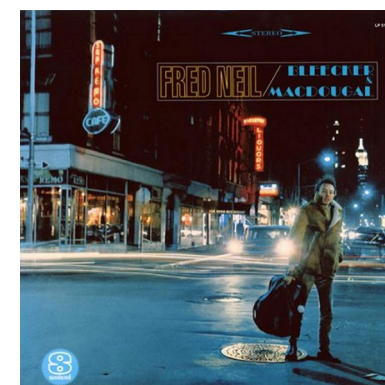
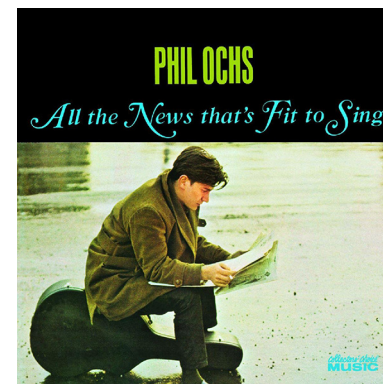
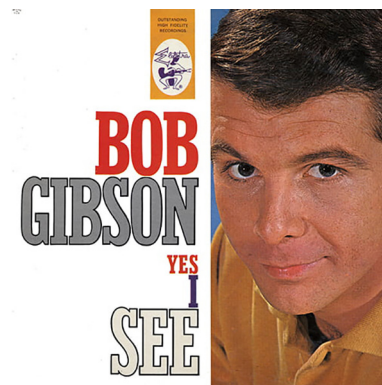
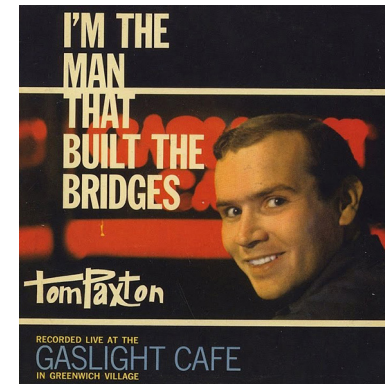
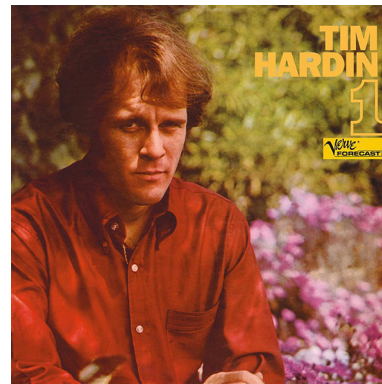
LE renouveau folk, vite dénommé *Revival Folk*, a trouvé sa place de prédilection au début des années 1960, à New-York, précisément à Greenwich Village. Une musique, une machine, dont l'ambition sera de « tuer les fascistes » (Woody Guthrie). Et si l'on conserve la base des mélodies traditionnelles, les écritures, elles, sont nouvelles : *Times are changin'*. Les 6 ou 12 cordes des guitares apportent un son métallique inusité jusque-là, et si le banjo, le violon et l'harmonica demeurent, l'électrification des instruments s'impose. Le chant *a cappella* reste cependant le support privilégié de l'expression des revendications. Une chanson est un hymne.

Les folk singers des années 1950-1960 s'emparent d'un cadre musical qu'ils dynamitent. Ils puisent dans le répertoire des Appalaches, quelquefois dans le folklore de l'Ouest, adaptent des chansons de marins, arrangent d'anciennes ballades anglo-saxonnes. Ils se nourrissent également des chants de travail, des chants religieux, des Gospel Songs et des Negro Spirituals.

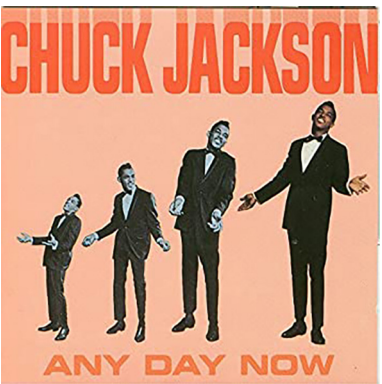
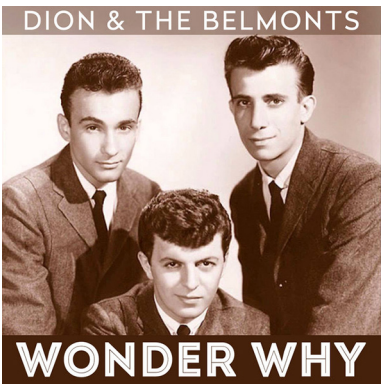
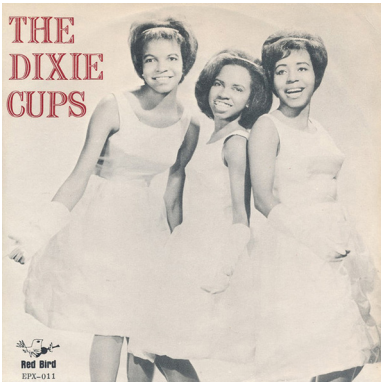
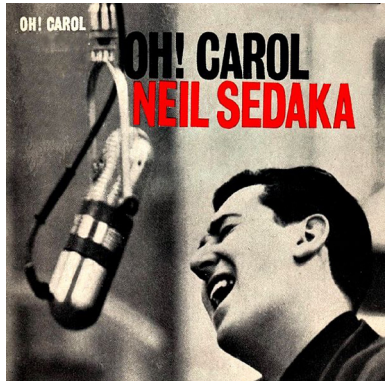
Le Folk nouveau est donc une fusion, une volonté, contre l'ordre établi, de répondre à l'urgence d'un pays en proie à la ségrégation, à l'exploitation de la classe ouvrière, etc. Dorénavant la musique sera un cri, un chant de protestation, une satire politique. Un concert participe à l'émancipation des peuples ! On défend indistinctement le mouvement des Droits Civiques, la révolution cubaine, on s'oppose à la guerre du Vietnam. On exalte les militants révolutionnaires, les luttes sociales et, prophétie, on met en garde contre les désordres environnementaux.

Le mouvement va trouver dans ce quartier d'intellectuels radicaux, de poètes, de peintres, de sculpteurs, des lieux consacrés à cette musique, qui, entre revendication politique, poésie, pensée libertaire, renouvellent la country, s'affirme plus urbaine et plus ouverte sur la modernité. Les maisons de disque en plein développement (Elektra, Vanguard, CBS, Verve) donnent à cette expression un débouché commercial et international. Ce qui n'était à ses débuts qu'un écho de la gauche radicale new-yorkaise se retrouvant au Wha Cafe, au Gaslight Cafe, au Cafe Gogo, au Gerde folk's City, etc., va désormais devenir pour la jeunesse urbaine européenne plus qu'une musique de divertissement, l'affirmation d'une éthique, nourrie des textes et des poèmes de la *Beat Generation* et dotée d'un idéal de changement.

Playlist par François Cheval



- Tom Paxton, *I'm the Man that Build the Bridges*, 1962 (Gaslight)
Fred Neil , *Bleecker & MacDougal*, 1965 (Elektra)
Eric Andersen, *Today Is the Highway*, 1965 (Vanguard)
Judy Collins, *A Maid of Constant Sorrow*, 1961 (Elektra)
- Karen dalton, *It's So Hard to Tell Who's Going to Love You the Best*, 1969 (Capitol)
Phil Ochs, *All the News That's Fit to Sing*, 1964 (Elektra)
Joan Baez, *Joan Baez*, 1960 (Vanguard)
Peter, Paul and Mary, *Moving*, 1963 (Warner Bros)
- Pete Seeger, *We Shall Overcome*, 1963 (Colombia)
Mimi & Richard Fariña, *Celebrations for a Grey Day*, 1965 (Vanguard)
Dino Valenti, *Get Together*, 1964 (Elektra)
- Tim Hardin, *Tim Hardin 1*, 1966 (Verve)
Dave Van Ronk, *Folksinger*, 1963, (Prestige Folklore)
Bob Gibson, *Yes I See*, 1961 (Elektra)
Dick Rosmini, *Adventures For 12 String, 6 String And Banjo*, 1964 (Elektra)
Bob Dylan, *The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963 (Columbia)
Bob Dylan, *The Times They Are a-Changin'*, 1964 (Columbia)



The Brill Building

Playlist par François Cheval

AU 1619 de Broadway, un bâtiment a abrité la plus incroyable machine à tubes du début des années 60. Le Brill Building, après la déferlante Presley, accueille des dizaines de maisons d'édition qui ont toutes l'ambition de donner à la jeunesse américaine des refrains joyeux, simples et entraînants. Autour du vaisseau amiral, se développe ainsi une industrie florissante et créatrice. C'est ainsi que l'on a dénombré plus de 165 maisons d'édition concentrées dans le *block*. C'est à Don Kirchner, associé avec Al Nevins, que l'on doit le projet culturel et économique du Brill Building. Il crée en 1958 Aldon Music. Le principe en est simple. Il fait appel à une nouvelle génération de songwriters (Leiber et Stoller, Goffin et King, etc.) qui fournissent musique et texte. Les tandems auteur-compositeur, en fonction de leur réputation, sont rémunérés à la pièce ! Dans l'organisation du concept productif, le rôle du producteur s'avère essentiel. Un nom s'impose évidemment, celui de Phil Spector. Bien que les enregistrements soient souvent effectués sur la côte Ouest, l'idée reste new-yorkaise. La musique s'écoute dorénavant sur les tous nouveaux supports que sont les juke-box, les tourne-disques, les transistors et les radios de voiture. Le son doit être puissant. Le coup de génie de Phil Spector, admirateur de Wagner, est de submerger l'auditeur d'un flux furieux d'impressions diverses. Des symphonies adolescentes enregistrées en mono. La British Invasion, le développement de la Tamla Motown, le déplacement de la scène artistique vers la Californie, vont mettre en difficulté un modèle qui restera cependant comme une aberration géniale de la création contemporaine.

Broadway by Light

NEW YORK sous le regard de William Klein, c'est toujours la gouaille de l'expatrié qui retrouve enfin l'intimité et les recoins de la ville qui l'a vu naître. Il est l'enfant de Manhattan d'à peine 22 ans en 1950 qui s'est exilé à Paris dans les ateliers d'André Lhote puis de Fernand Léger et dont il partage le dédain des modes comme des conventions. En 1954, il revient à New York et la photographie convulsivement. Il publie en 1956 le livre *Life Is Good and Good For You in New York: Trance Witness Revels*, explorant et cataloguant comme on ne l'avait jamais fait la métropole de l'absurde.

En 1958 il s'entoure d'Alain Resnais pour la direction technique, Chris Marker pour le texte, et Maurice Leroux pour la musique afin de produire son tout premier film : *Broadway by Light*. C'est une réponse directe aux critiques esthétiques que vient de recevoir son ouvrage. Mais le message n'en est pas moins le même. L'image du film est à l'opposé de celle du livre et illustre l'intérêt de Klein pour la typographie, la composition et l'impression des couleurs qui feront dire à Orson Welles qu'il s'agit du premier film dans lequel celles-ci sont nécessaires. Broadway a remplacé les rues les moins bien fréquentées. L'image est clinquante, faisant appel à tous les ressorts techniques pour sublimer les couleurs de cette avenue, où le jour enfin se lève quand tombe la nuit. C'est le monde devenu spectacle, sous l'emprise de la publicité qui le transfigure par ses signes. Klein y ré-invente une rythmique visuelle qui emprunte à la séduction violente et épileptique d'un riff de jazz. Il nous rappelle ainsi vers où la mythologie moderne s'est déplacée — les réclames de Broadway sont le nouveau chant des sirènes.

Centre d'art GwinZegal, 4 rue Auguste Pavie, Guingamp
Ouvert du mercredi au dimanche de 14 h à 18 h 30.
Horaires d'été du 13 juillet au 4 septembre ouvert de 11 h 30 à 18 h 30
Entrée libre / Fermé les jours fériés

En dehors de ces horaires, des visites gratuites sont organisées pour les groupes en nous contactant au préalable. 02 96 44 27 78 / info@gwinzegal.com

Exposition réalisée en partenariat avec la Galerie m, Bochum, Allemagne, et le Centre photographique Rouen Normandie.

Centre d'art contemporain d'intérêt national, GwinZegal bénéficie du soutien du ministère de la Culture Drac Bretagne, du conseil régional de Bretagne, du conseil départemental des Côtes-d'Armor, de Guingamp-Paimpol agglomération et de la Ville de Guingamp.
Le Centre d'art GwinZegal est membre des réseaux Art contemporain en Bretagne et Diagonal.