

CHAPITRE I

LA "FARM SECURITY ADMINISTRATION"

Call it the Automobile Age if you will, or the Radio Age; it is also the Camera Age.

Lewis Gannett, Books and Things, 1938

Une des caractéristiques de l'étude que nous allons mener est d'aborder une organisation, une "machine productive", structurée par un cadre historique bien délimité et investie d'une mission relativement précise. En tant que rouage d'une institution, elle n'est pas, dans son processus productif, comparable aux démarches artistiques où la conscience créative et le projet sont concomitants de la réalisation et forment un tout indissociable et organique. On trouvera dans les productions de la Section Historique de la "Farm Security Administration" des marges, des dérives, des suppléments imprévus et signifiants qui dépassent la programmation instrumentale du départ. En d'autres termes, "ça connote"

alors que "ça" ne devrait que dénoter, et nos lectures, qu'excitent les photographies, se réveillent alors. Mais n'anticipons pas. Il importe d'abord d'étudier l'appareil institutionnel et la structure productive comme si l'on décrivait la technologie de la machine à vapeur : c'est donc sous cet angle fonctionnel que nous allons mettre en perspective la Section Historique puisque son histoire proprement dite a déjà été largement traitée dans de nombreux articles et surtout dans l'ouvrage qui fait autorité en la matière et que nous utiliserons largement dans ce travail : Portrait of a Decade qui en déroule bien la chronologie <1>.

I - LA SECTION HISTORIQUE

A - Le synopsis

L'aventure commence en 1933, avec l'élection de Franklin Delano Roosevelt à la présidence des Etats-Unis. Acte I, il nomme Rexford Tugwell, professeur d'Economie à l'université de Columbia, et membre de son "brain trust" pendant la campagne présidentielle de 1932, au poste d'"Assistant Secretary" à l'Agriculture (équivalent d'un directeur de ministère français) aux côtés du ministre, Henry Wallace. Acte II, le Président crée la "Agricultural Adjustment Administration", en vue de venir en aide à l'agriculture américaine, durement touchée par une crise chronique depuis la première moitié des années 20, et en confie aussi la responsabilité à Rexford Tugwell. Le nouvel "Assistant Secretary" fait alors venir, pour la durée de l'été 1934, Roy Emerson Stryker, son thésard mais aussi collaborateur, afin de lui confier des tâches de documentation et d'information au sein de la division de l'information de la AAA. C'est ainsi qu'entre en lice celui dont le nom deviendra en quelques années synonyme de tout le travail photographique documentaire du gouvernement fédéral, avant de rentrer au panthéon du

documentaire américain sans qu'il n'ait jamais pris une seule photographie. Roy Stryker n'est pas appelé par hasard à ce poste qu'il ne doit pas non plus uniquement aux liens d'amitié qui l'unissent à son mentor. Il a déjà acquis, au cours des années 20, une certaine compétence dans l'utilisation de matériaux photographiques à des fins didactiques en assurant l'illustration de l'ouvrage d'économie de Rexford Tugwell. Ce sont ces compétences techniques et pédagogiques que Tugwell souhaitent voir mises en oeuvre au sein de la nouvelle agence et il fait donc naturellement appel à lui <2>. A l'AAA, sous la direction de Milton Eisenhower, responsable du service de l'information, Stryker rédige et illustre donc des plaquettes de publicité et d'information. Fin de l'acte II.

L'acte III débute un peu plus tard, en Juillet 1935. Pendant l'entracte, Stryker a repris ses fonctions d'assistant à Columbia mais surtout travaille sur un nouveau projet, un "Picture Source Book on American Agriculture" né dans l'esprit du maître et du disciple autour d'un verre ou de plusieurs repas entre célibataires, dans la moiteur du Washington estival <3>. Etape importante dans la vie de Roy Stryker que cet entracte 1934-1935, comme s'il se passait parfois plus de choses en coulisses que sur scène. Car si l'ouvrage, telle l'Arlésienne, ne paraît jamais, le concept même, le livre inachevé à jamais, constitue une des forces

directrices de Stryker pendant toutes les années qu'il passe à la tête de la Section Historique, c'est pour lui une manière d'ossature méthodologique (et parfois même esthétique) qui ne cesse d'exister, sous-jacente aux quelque cent cinquante mille clichés que produira l'agence durant ses huit années d'existence. Acte III donc. La "Resettlement Administration" est créée par décret le 30 avril 1935 ("Executive Order" n° 7027) avec pour mission de gérer plusieurs programmes d'aide directe et de remise en valeur des terres. Mais bien dans la tradition de confusion et de concurrence interne du "New Deal" l'agence conserve son autonomie et n'est pas placée sous la tutelle directe du ministère de l'Agriculture. L'administration en est confiée à Rex Tugwell qui reste pourtant "Assistant Secretary" à l'Agriculture, ce qui n'a rien de surprenant pour l'époque. Dès sa nomination celui-ci demande à Roy Stryker de prendre la direction de la Section Historique, chargée à l'intérieur de la Division de l'Information que dirige John Franklin Carter à la fois de la tenue des archives et de la mise en oeuvre de la "pédagogie" de la nouvelle agence. Son contrat prévoit une embauche de trois mois avec possible reconduction <4>. Au bout de ces trois premiers mois, et après de nombreuses tergiversations, Stryker décide de ne pas retourner enseigner à Columbia. Avec Arthur Rothstein qui a été son étudiant et devient son premier

photographe, il s'installe définitivement à Washington <5>.

C'est durant l'acte IV, après le transfert de la "Resettlement Administration" au ministère de l'Agriculture le 1er janvier 1937 ("Executive Order" n° 7530 du 31 décembre 1936), puis sa transformation en "Farm Security Administration" le 1er septembre ("Secretary's memo" n° 732), que se développe pleinement l'intrigue bien que le rideau menace à chaque instant de retomber. L'indépendance de l'agence et la spécificité photographique de la Section Historique se renforcent au sein du nouvel organigramme, mais les données de base restent identiques (annexe 4). Pour l'essentiel, Stryker voit dans ce changement statutaire une nouvelle occasion d'imposer sa conception de la photographie ainsi que d'asseoir son pouvoir au sein de l'appareil :

If we go to Agriculture, I may be able to sell them over there on the proposition of more photography not only for Resettlement but for the whole Agriculture Department.

Our going to Agriculture has given us a new lease on life, we hope. There are so many things that we could do pictorially, not only for Resettlement but for Agriculture. On the strength of this idea, I am hoping to sell some extra services to the Secretary's office. It will take a little time to work this out and get agreements but I do believe things look better now than they did when I wrote my last letter. <6>

Stryker va alors poursuivre avec son équipe le travail de prise de vue, d'archivage et de diffusion d'images, étendant de plus en plus leur domaine d'intervention, jusqu'à leur intégration complète au service spécial de propagande de guerre, le "War Information Office", le 2 octobre 1943 sous le nom de "Division of Photography" dépendant du bureau des publications de la section des opérations intérieures ("Domestic Operation Branch"). En mai de l'année suivante, toutes les sections photographiques de l'OWI sont rassemblées sous la responsabilité de Stryker mais la production originale se ralentit alors considérablement et change d'optique. Les derniers photographes de l'ancienne équipe FSA quittent alors la section photographique de l'OWI avant que Roy Stryker lui-même ne démissionne, le 1er octobre 1943. Acte V. Rideau. Si la pièce fut bien applaudie, la gloire ne viendra que plus tard <7>.

Voilà donc en quelques mots un synopsis au fond bien simple et bien banal dont les temps forts sont aussi ceux de la présidence de Franklin Roosevelt : produit de l'accession à la présidence d'un style politique nouveau, la "Resettlement Administration" devient "Farm Security Administration" sous le second "New Deal", puis elle cesse son activité lorsque le paysage et les données qui lui ont donné naissance disparaissent, emportés par le maelström de nouveaux besoins de propagande suscités par la guerre.

B - Une seconde Jeunesse

La photographie de la FSA, comme le "New Deal" dans son ensemble, a connu depuis une vingtaine d'années un regain d'intérêt de la part des chercheurs qui, comme c'est le cas de toutes les redécouvertes historiques, y ont reconnu leur propre problématique. Si la Section Historique devient presque immédiatement objet d'histoire (dès 1940 et 1941), on ne note pendant les vingt années suivantes que deux articles importants <8>. Quant aux travaux de plus grande envergure, la première thèse, plus factuelle qu'analytique et par ailleurs fort incomplète, date de 1959, suivie dix ans plus tard par deux autres <9>. Bien que Roy Stryker soit une figure du milieu photographique et que les photographies elles-mêmes et leurs auteurs soient devenus des classiques, ils imprégnaient l'imaginaire photographique américain plutôt d'une manière tacite et peu théorisée qu'explicite. La Section Historique avait certes "contaminé" les lieux de production du documentaire, agences et grands magazines, mais ni plus ni moins que d'autres grands photographes européens ou que l'expérience capitale de la photographie de guerre. La filiation ouvertement revendiquée est plus tardive. Elle date des années 60 et correspond à une redécouverte simultanée de l'oeuvre picturale et artistique du "New

Deal" et de son impact politique. Les enfants de la guerre voient alors toute l'après-guerre comme une parenthèse. Durant ces années, sur le plan artistique, l'expressionnisme abstrait a relégué au rang des vétustés le réalisme des années 30, et au plan politique, bien que les méthodes du "New Deal" n'aient subi que des modifications de surface, les "réformateurs" ont été balayés par l'entrée en force des théories keynésiennes pures <10>. Ces réformateurs réapparaîtront vingt ans plus tard lorsqu'au sortir de la prospérité et du cynisme des années 50, les yeux des hommes au pouvoir s'ouvriront pour découvrir que "the one-third ill-fed and ill-housed, and the two-thirds alienated and desperate, still existed <...> in spite of the New Deal and in spite of all that welfare!" <11> Les programmes d'aide et l'"affirmative action", refleurissent alors, relancés par le discours de ces enfants nés à l'époque de la Dépression. L'intérêt porté aux conditions de vie précaires est si grand qu'il suscite de nombreux travaux universitaires, et même la création d'une collection spécialisée animée par un professeur d'Histoire à Columbia, David J. Rothman. Cette collection qui a pour titre Poverty USA. The Historical Record publie, entre autres, des réimpressions d'ouvrages de Sciences sociales sur le sujet. Alors se conjuguent une renaissance des idéaux réformateurs du "New Deal" dans la génération née pendant la guerre et, chez les plus idéalistes des

anciens du "New Deal" vieillissants, un sens de la perte, de la dépossession qui se marque par une nostalgie appuyée :

they often became tragic figures, seemingly out of touch with things. They looked back in nostalgia to what they had dreamed, and what they had all shared, and what they had longed for. The prosperous but callous 50's seemed a mockery. <12>

Alors que d'un côté l'oubli s'est installé (en 1961 Calvin Kytte qui enregistre les souvenirs de Roy Stryker n'arrive pas à trouver d'éditeur : "personne ne veut se souvenir de la Dépression" lui rétorque-t-on), il naît de l'autre une nostalgie d'un âge d'or (nostalgie des nostalgies de l'Amérique), âge d'or où les mots étaient plus purs qu'aujourd'hui, où il était encore possible d'atteindre la vérité des choses directement, de voir vraiment : "/it was/ a time when it was possible to photograph things as they were <...>." <13> Ces valeurs sont par ailleurs largement reprises par la frange contestataire des années 60 qui, face à une société obsédée par la consommation, prêche des valeurs de simplicité, d'harmonie et de vérité. Walker Evans qui s'auto-proclame comme le gourou, barbu de surcroît, de la jeune génération, suggère d'ailleurs que c'est dans la photographie et l'écriture de Let Us Now Praise Famous Men que les jeunes ont pulsé ces valeurs. Phénomène psychologique classique, vécu ici au niveau de

l'histoire : l'oubli du traumatisme fait place à une sublimation par la génération suivante et une remémoration, sur le mode de l'exaltation, par ceux qui l'ont vécue, d'une Histoire qui se confond avec leur histoire et leur biographie où tous puisent la force que donne le péril surmonté.

Mais, pour les jeunes historiens de la nouvelle gauche, le péril n'a pas été surmonté. Le "New Deal" devient donc pour eux non pas un modèle de vie mais un objet d'étude particulièrement efficace pour interpréter l'Amérique des Kennedy et Johnson, celle des ghettos, de la misère dans les Appalaches, cette "Autre Amérique", comme devait l'appeler l'un d'eux, mais aussi, par extension, celle du Vietnam, l'Amérique en quête perpétuelle d'une cohérence et d'une signification, et qu'il serait peut-être possible de trouver enfin grâce aux leçons de l'histoire <14>. Pourtant, comme le suggère Alan Lawson dans son étude, si les deux périodes ont des traits communs, notamment dans l'appel fait à l'engagement des intellectuels, c'est avant tout, pour des raisons culturelles historiques <15>. En effet, dans les années 60, c'est la distance qui prévaut malgré tout entre les intellectuels et les pauvres et les exploités, bien plus que la synthèse sociale idéale, et partiellement mythique, du "New Deal" :

Prosperity meant that Kennedy activists were essentially part of the great middle class, entering social action less for

survival than from a desire to justify their existence and to find exciting outlets for their energies and education. Moreover, the "cool" mystique of skepticism toward human nature and a growing preference for European culture over American diminished empathy. For all the concern about poverty in Appalachia and the inner cities, the poor were for most of those involved just as Harrington described them - the 'other America,' not 'us' <...>. In the period of retrenchment that followed the radical sixties, the distance between intellectuals and the common life became wider than ever. <16>

Alan Lawson voit dans cet état de choses l'échec de la tentative pour retrouver cette "unité" sociale et culturelle et ce désir de communauté qui hante le peuple américain <17>. Quoi qu'il en soit, il est sûr que cette distance a privilégié une nouvelle lecture, esthétisante et détachée, du "New Deal" à une époque où l'on assiste simultanément à un renouveau de l'engagement progressiste et révolutionnaire, et la fin de la synthèse sociale et culturelle qu'avait pu produire l'art engagé dans la période 1920-1940.

Aujourd'hui le mythe existe, et la Section Historique de la FSA constitue un point de passage obligé pour tous ceux qui se revendiquent du documentaire. Ceci est dû, en grande partie, à la présence de photographes comme Walker Evans, Ben Shahn et Dorothea Lange qui sont devenus, à tort, synonymes de "Farm Security Administration" et dont la notoriété éclipse les autres

aspects du fonctionnement de l'agence. Cette mythification a d'autre part été encouragée par les réminiscences de ceux qui y ont participé et qui mêlent en un discours souvent plus lyrique qu'analytique considérations affectives (aventure, jeunesse) et objectives (nouveau, unicité et exemplarité de la Section Historique). Mais les héritiers, jeunes photographes commençant à pratiquer dans les années 60, ont aussi joué un rôle important dans ce processus en faisant souvent preuve d'une dévotion exagérée que stigmatise Dorothea Lange :

As for the importance that the photographic world places in this file, I dare to say that it's that the photographic world has not progressed. They cling to that file for want of anything else dignified to attach themselves to. <18>

Pour elle, l'adoration remplace la création, l'héritage n'a pas été assumé, ce qui reflète l'absence de maturité, d'opinion, de regard original des jeunes photographes contemporains. Car pour l'équipe de la Section Historique, les photographies étaient, dès le départ, destinées à devenir des objets d'histoire et de l'histoire, comme le dit Paul Vanderbilt (qui réorganise la collection au début des années 40), "the end product of photography is <...> an enrichment of the language", ou pour reprendre l'analyse de Robert Hudgens : "As I look back, this is one of the fine things we did that had

not only historical utility - we recorded something - but it also was a cultural venture by no mean proportions." <19> Mais la meilleure formule pour résumer l'engagement personnel et affectif de tous les photographes et de tous ceux qui travaillèrent à la Section Historique, est certainement celle de Roy Stryker :

I did have a feeling of accomplishment <...>. It wasn't just a job <...> there was the depression, you were contributing something. The pictures were being used and that was satisfaction. <...> I told you that Farm Security and Resettlement had a certain esprit. I became a part of it. <20>

II - PIONNIERE ET EXEMPLAIRE

Traditionnellement, le chercheur voit dans son objet d'étude le point nodal d'une période, la grande rupture épistémologique en apparence insoupçonnable. Les spécialistes de la Section Historique n'ont pas échappé à cette tentation. Il faut dire que le terrain avait déjà été bien préparé par Roy Stryker et son équipe et que la Section bénéficia à cet égard de l'image moderne du "New Deal". Le "New Deal", c'est en effet une "ambiance", ou comme le dit André Muralre : "un air nouveau, même si les hommes qui y prennent part, et Roosevelt parmi eux, ne sont pas nécessairement neufs" <21>.

A - Défricher

Il souffle en 1935-1936 sur Washington comme un esprit de front pionnier. Face à une situation qui est dramatisée avec beaucoup de savoir-faire par Franklin Roosevelt lui-même dès sa campagne électorale les initiatives de tous ordres fusent. La première période, jusqu'à 1937-38, est marquée par des tentations réelles de ruptures avec certaines pratiques capitalistes

qui perdurent, au sein de la Section Historique, jusqu'à la guerre. Tous les témoins parlent de ces moments extraordinaires où l'énergie créatrice et désordonnée rayonnait partout à Washington, de l'enthousiasme et du ferment intellectuel qui caractérisent le début du "New Deal" où tout semble possible :

There was an exhilaration in Washington, a feeling that things were being mended, that great wrongs were being corrected that there were no problems so big that they wouldn't yield to the application of good sense and hard work. <22>

Comme le dit en 1973 Saul Alinsky : "It's a cold world now. It was a hot world then" même si "la valeur euphorique des concepts nouveaux ou présentés comme tels" agit pour masquer les incohérences <23>. C'était en vérité des "fervent years" selon l'expression de Harold Clurman. Recul du "businessman", du capitaliste sauvage, au profit des intellectuels, des avocats, des enseignants, et des professions libérales en général <24>. Arrivée en force de la jeunesse avec un personnel politique considérablement renouvelé et enthousiaste, et dépourvu de cette culture pesante acquise par la longue fréquentation des couloirs et des antichambres. Avènement de la liberté enfin, liberté donnée à tous ces gens inventifs, motivés et à qui il fut

la plupart du temps laissé toute initiative, même si leur idées devaient finir dans la corbeille à papler :

This was part of the liberal <...> attitude of all the New Deal agencies. They gave you credit for using your intelligence <...> you were given freedom to investigate that went to unusual length. <...> We didn't really drop the line for any moral reasons or for <...> reasons of censorship, we probably knew that they wouldn't get published but at least they had a place in the file and any subject matter also that might be considered taboo might perhaps be included. <25>

La Section Historique est à cette image : personnel jeune et enthousiaste à qui toute liberté est donnée <26>.

Tout ceci s'articule sur l'union des contraires, la fusion dans l'individualité, et plus largement sur une renaissance des mythologies américaines. Les intellectuels et les artistes sentent à nouveau qu'ils ne sont plus des parias mais qu'à travers le rôle social qui leur est à nouveau donné, ils se retrouvent intégrés à leur société. Au même moment, et paradoxalement, le mythe de l'esprit d'entreprise retrouve une nouvelle jeunesse à travers le "un pour tous et tous pour un", ou la redécouverte de la solidarité, qui devient un leitmotiv de l'action du "New Deal". Enfin, on assiste à la renaissance d'un rêve individualiste mais communautaire qui s'accompagne d'un

rejet du collectivisme et d'une recherche des sources de la démocratie à la base ("grass-roots") <27>.

S'agit-il pour autant d'un problème nouveau? Comme souvent lorsqu'on essaie d'évaluer le "New Deal", le Jugement est nécessairement moins tranché. On retrouve le problème de toutes ces "nouvelles frontières" qui ponctuent l'histoire des Etats-Unis, orphelins de leur Frontière. Pour ce qui est de la Section, Stryker a tout naturellement imposé assez vite, dans son personnage même, un ton qui l'inscrit dans le grand mythe de l'Amérique, ton excessif de l'épopée qu'il utilise pour valoriser et défendre ses projets, et même ses budgets sans cesse menacés de réduction, ou pire de disparition pure et simple. Sa parole se trouve donc totalement en décalage par rapport au jargon administratif. Là encore, il est en symbiose parfaite avec le tout politique du "New Deal" dont la pratique semble avoir plus relevé du discursif, de la parole du tribun ou du poète, que de la science, fût-elle économique :

The New Deal will never be understood by anyone who looks for a single thread of policy, a far-reaching, far-seeing plan. It was a series of improvisations, many adopted very suddenly, many contradictory. Such unity as it had was in political strategy, not economics. <28>

Mais la conscience historique ne sera pas immédiate chez Stryker. Il lui faudra du temps pour se rendre compte de

l'aspect novateur de son entreprise. Ce n'est que petit à petit qu'il en vient à se décrire comme un vrai pionnier de la photographie, en s'inscrivant dans une temporalité dont les sources remontent à Brady puis Atget et Hine. Enfin, lorsqu'en 1942 la Section Historique est sur le point de disparaître, il ne se définit plus par rapport à une histoire de la photographie passée, mais comme à une histoire en train de se faire et dont il est le moteur. Il est alors à son tour devenu un père, un fondateur. Les photographes ont plus de difficulté à concilier cette tension interne à l'entreprise. Ils déclarent en effet tantôt qu'ils n'avaient à l'époque aucune conscience de l'impact que pourrait avoir leur travail sur l'histoire de la photographie, et tantôt qu'ils étaient conscients du potentiel historique de leurs images <29>. Il y a chez eux une impuissance à suturer les deux dimensions historiques. Mais ceci nous semble en réalité imputable au fait qu'il s'agit de l'analyse que font les acteurs eux-mêmes, trente ans après l'événement, à une époque où la collection a retrouvé une place de choix dans l'histoire américaine. Stryker quant à lui continue à véhiculer pendant des années cette image d'une Section Historique pionnière et fondatrice. Lors d'une conférence aux membres de la Division des Publications du Département d'Etat (24 avril 1952), il compare son activité à celle des défricheurs de terres vierges, et ponctue son intervention par la

lecture d'un extrait de l'introduction de Taylor à l'ouvrage This Is America, qui nous renvoie métaphoriquement à son propre travail de découvreur :

Started in Washington, D.C. 17 years ago with job-title, job description, no desk.

Acquired office, secretary, etc. -- and lots of headaches.

Compensation for headaches -- interesting and unusual job.

<...>

Read excerpt from Taylor's foreword, This Is America.

A new art

A visual literary form

A revolution in communication

<...>

Look back : 1900 - start of photojournalism

1914 - roto and war reporting

1936 - picture magazines

1935 - start of F.S.A. <30>

De même, dans une courte autobiographie qu'il rédige pour une autre conférence, il déclare, à propos de sa fonction ultérieure de chef du service photographique de la "Standard Oil of New Jersey" : "It was not such a pioneering effort as the experience in Washington." <31>

La Section Historique est contemporaine de l'une des mutations majeures de ce siècle : l'installation de la communication de masse au coeur de la vie sociale américaine, comme en témoigne le fantastique essor de la

réclame qui est en train de devenir la publicité. Pourtant la mise en place de la Section Historique va se faire de manière plus pragmatique que réellement planifiée. Stryker est en grande partie dans le brouillard, peu sûr de lui-même et de sa valeur, de ses objectifs et de ses stratégies, à tel point qu'il ressent le besoin de se rendre fréquemment chez son mentor Rex Tugwell pour des séances qui s'apparentent à la consultation psychologique. Sa secrétaire, Grace Falk, se souvient :

every once in a while he would come in and he would say : "Now, look, I want about fifteen minutes of your time for a little discussion." I said "Alright" and invariably this was the same discussion and he would say "Now, I want you to explain to me what I am doing <...> What is it that Rex wants?" I would say : "Look, Roy. You are doing exactly what he wants." About five years ago he called me up and said : "I ought to come out and see you and Rex because I really want you to tell me what was the objective for the historical records." <32>

Les doutes font alors place au plaisir de suivre ses instincts et ses désirs comme il l'écrira dans sa tentative d'autobiographie :

We hardly knew what we were doing, let alone what we were accomplishing. All we knew was we were having a whale of an exciting time, doing things that were very close to our hearts and which meant a great deal to us. <33>

B - Exemplarité

Lorsqu'on envisage la Section Historique de manière globale, celle-ci apparaît exemplaire à plus d'un titre. Exemplaire d'abord, en ce qu'elle incarne parfaitement les tensions inhérentes à la photographie, et particulièrement à la photographie documentaire (différenciation/généralisation), tensions que l'on retrouve par exemple de manière symptomatique dans les souvenirs contradictoires qu'ont les photographes de leurs concitoyens de la Dépression, certains les voyant tous différents, d'autres, au contraire, tous identiques.

Exemplaire aussi, en ce qu'elle incarne dans sa problématique même les tensions inhérentes aux politiques agricoles du "New Deal" oscillant entre modernisme et archaïsme, entre nostalgie et progressisme.

Exemplaire encore, dans ses méthodes et son fonctionnement <34>. La Section représente en effet un véritable terrain d'expérience dans les domaines de la prise de vue, avec entre autres le développement du petit format, du laboratoire, du classement ou de la diffusion comme nous le verrons en détail un peu plus loin, et même au niveau de la profession avec l'invention d'un nouveau métier, celui de photographe-sociologue <35>. Ce nouveau praticien n'est pas un "artiste", un sujet créatif libre de tout assujettissement et de tout

contrôle, mais un travailleur - Stryker parlera d'orfèvre ("silversmith") - pris dans le circuit de la production et de ses contraintes formelles <36>.

Elle est enfin exemplaire par la qualité de son travail qui, en se comparant en termes esthétiques au meilleur de la photographie de son époque, tranche nettement avec le lot commun des photographies produites par les autres services officiels et les projets locaux en général fort médiocres du WPA, exception faite de "Changing New York" et du portfolio de Florence Randall sur les Indiens séminoles <37>. Comme le remarquait avec justesse un analyste de la communication d'état en 1938 :

In Washington the signs of a new view toward content appear in the notable work of the Resettlement Administration and to a smaller extent in the work of other relief and conservation agencies. The RA files have numerous examples of "good photography", in terms of art, which is also good publicity photography. <38>

On pourrait donc effectivement appliquer à la Section Historique la conclusion de Mencken dans son article "The New Deal Mentality" qu'André Muraille explicite en ces termes : le "New Deal" c'est "la stabilité derrière l'emphase verbale et les vapeurs théologielles" <39>. La Section Historique est en effet bien plus une synthèse qui s'inscrit dans une continuité qu'une rupture. En osmose avec son époque de par sa fonction, elle constitue

une sorte de point d'aboutissement, d'exaltation de tendances diverses et d'héritages qui en font un travail profondément américain : entreprise de communication, de médiation et de pédagogie s'appuyant sur une vision humaniste du monde, elle n'est pas de l'art - même si ses prétentions sont parfois esthétiques - comme le sont les avant-gardes européennes de l'époque, car s'il est vrai que :

l'oeuvre d'art véhicule beaucoup d'informations <...> l'art /lui/ transporte l'esprit dans un réel de langage. L'expérience artistique donne, non le sens, mais l'altérité du réel : sa présence énigmatique qui excède tout sens.

L'art est contraire à toute communication parce qu'il ne vise, comme son effet, ni pouvoir ni appropriation, ni usage. <...> Il est hostile aux messages de tout pouvoir. L'art ne communique /au sens de transmission de messages/ donc rien à personne. <40>

Pour toutes ces raisons, la Section Historique est une sorte de point culminant de la photographie documentaire au sein d'une société bien particulière, les Etats-Unis du "New Deal". Il importe donc d'analyser le contexte dans lequel elle s'est développée et sans quoi il est difficile de mesurer l'importance et l'intérêt de ses productions.

III - LES CONTEXTES

On abordera d'abord, en les dissociant pour la clarté du propos, le contexte culturel, puis le contexte spécifique des relations publiques au sein de l'appareil d'état, enfin l'environnement photographique, avant d'aborder l'ensemble important des contextes politique et idéologique.

A - Contexte culturel

La littérature américaine des années 30 se développe schématiquement dans deux directions : le lyrisme retrouvé avec des auteurs comme James Agee d'une part, et la renaissance d'une littérature engagée dans le débat social et culturel dont les racines remontent au naturalisme du tournant du siècle avec des auteurs tels que Dos Passos ou Steinbeck d'autre part. Face aux deux événements que sont la Grande Dépression et la Grande Guerre - et dans laquelle certains historiens voient les racines de la Grande Crise au point de l'avoir surnommée la seconde guerre de Trente Ans, les écrivains réagissent en lisant dans la crise bien moins un problème économique que "le symptôme d'un bouleversement, bien plus profond

et général, qui affecte tous les autres secteurs de l'activité humaine <...> , une manière de crise de la civilisation, achèvement d'un mouvement mis en route par la première révolution industrielle" <41>.

Cette démarche renoue les liens entre l'écrivain et la société. Celui-ci en est soit le "témoin", soit l'image même qu'il porte dans son propre corps comme Scott Fitzgerald dans The Crack-Up (1936), Tender is the Night (1934) et The Last Tycoon (1941), ou encore Henry Miller avec Tropic of Cancer (1934) et Tropic of Capricorn (1939). Les formes les plus caractéristiques de la période restent celles du réalisme social et du symbolisme, avec par exemple les romans policiers de Dashiell Hammett. Il est significatif que la plupart des auteurs, que ce soit Steinbeck, Anderson, James Farrell, Malcolm Cowley ou Caldwell, pratiquent à la fois la fiction et le journalisme. Même les poètes comme Ezra Pound, et à un moindre niveau Kenneth Patchen, Muriel Rukeyser et Kenneth Fearing tentent de faire la jonction avec le social et le politique, voire d'y tremper leur plume, pour atteindre à cette "literary relevance" à laquelle aspirent la plupart des artistes de l'époque. La photographie de la Section Historique s'inscrit dans une démarche analogue à celle des peintres qui décorent écoles, banques et bureaux de poste dans le cadre du "Federal Arts Project". Jouant sur l'anonymat des visages et sur le puzzle que forme leur

Juxtaposition, les photographes, comme les peintres ou les illustrateurs, font naître une idée de la communauté comme moteur de l'histoire dans la solidarité de ses composantes. Dans les différentes expressions formelles, on trouve aussi, en réaction à la désintégration et au chaos d'une culture capitaliste associée à la ville (dont traite le naturalisme urbain), le désir d'un développement possible dans une nouvelle culture agraire et régionale autour de la petite ville, image que tenteront d'imposer les photographes de la Section Historique après 1938 <42>. Mais leurs images tranchent avec la culture populaire de la période. Elles rendent visible et lisible la Dépression dès 1935 et surtout elles attaquent de front ce à quoi tous pensent tout bas. En effet, la culture populaire de la période, tant en matière de littérature, de magazines, que de cinéma et jusqu'au sport, évite d'affronter les problèmes et se lance dans l'évasion et la fiction. Au mieux, elle exalte les valeurs patriotiques <43>.

Mais c'est aussi une époque où explose la forme documentaire. Une de ses techniques, l'utilisation de l'exemple concret, de l'anecdote, pour faire percevoir le "réel", va devenir une arme politique très répandue :

when the New Deal came to power it institutionalized documentary; it made the weapon that undermined the established part of the establishment.

A characteristic figure in the early New Deal , along with the wordly academic, was the social worker, because it was felt that social workers knew facts in the way facts had to be known, first-hand. Harry Hopkins, a social worker by trade and according to Marquis Childs, "a sensitive device for recording in the briefest possible time a thousand things that were going around him," recruited a network of people like himself as field representatives for the Federal Emergency Relief Administration (FERA) and, later, for the WPA. The representatives included not only social workers but another brand of New Deal hero : ace reporters like Lorena Hickok and Martha Gellhorn. They served Hopkins as his eyes and ears, capturing "the human side of relief" in graphic phrases and anecdotes that frequently found their way into the president's speeches and press conferences.

Hopkins' network, though it became the best known, was but one of several. Indeed, the New Deal was honeycombed with rival spy systems, each trying to bring back to Washington concrete evidence of what the administration knew dimly or not at all. The New Deal pragmatists realized they could not get by on information made to serve their ends, though their ends began with the restoration of the country's morale; they had to have actual, documented fact. And they tried to give each fact, when found, full measure of value. Ideologues of the Left and Right won every argument in the abstract; the New Dealers seldom lost one in the particular. <44>

Principal consommateur de ces informations, Roosevelt dont le sens politique et la préférence pour les faits et les hommes sur la spéculation théorique est bien connu. Il fait de cette méthode d'information un mode de gouvernement, comme nous l'explique encore William Stott:

Roosevelt had a documentary imagination : he grasped a social reality best through the details of a particular case <...> /His/ inquisitiveness was in part human concern, in part political caution. It also was in part vanity, the braggadocio of a gossip who had seen more of the world than anybody else in the room <...>. /He/ was happy when he could "reduce an enormous and even revolutionary issue to the familiar scope of a small town" by transforming a cloudy idea like Lend-Lease into the loan of a garden hose to a neighbour fighting a fire. Getting his point across, Roosevelt would use story, personal anecdote, a quotation written him by an anonymous citizen in Council Bluffs. If he felt an opinion rarefied, lacking in vigor and authority, he would sometimes invent people and put the opinion in their mouths. <45>

Il fut, selon Heywood Bronn, "le meilleur journaliste qui ait jamais été Président des Etats-Unis" <46>. Ces exemples concernant le Président s'appliquent parfaitement à la démarche photographique de la Section Historique que Roosevelt suit d'ailleurs avec intérêt et à laquelle il prête son soutien inconditionnel, tout au moins jusqu'à ce qu'il devienne "Mr Win-the-War", et

cesse de s'intéresser à ce qui faisait l'essentiel du travail de la Section qui disparaît alors.

B - Relations publiques gouvernementales

On a aussi beaucoup commenté la formidable capacité de ce président à communiquer. Le travail du "New Deal" ne fut en effet pas seulement économique et social, mais avant tout symbolique et politique par la mise en place d'un discours de la nouveauté, sans que fussent changés les rapports de production. Aussi n'est-il pas étonnant que le "New Deal", s'il n'a pas inventé la publicité officielle qui remonte aux premières années de la République, l'a en tout cas développée à un point inconnu jusqu'alors, même pendant la Première Guerre mondiale, et ce, tant sur le plan quantitatif que qualitatif, malgré des restrictions légales importantes <47>. La publicité officielle constitue en effet un chaînon essentiel de l'information du citoyen et donc de la démocratie, comme le pense John Dewey, l'une des figures intellectuelles qui influença le plus le "New Deal". Ainsi, à une époque où la couverture médiatique se développe comme support nécessaire à la publicité commerciale, l'agent de relations publiques gouvernementales remplit une fonction clef dans l'économie du système car il permet aux organes de

presse, alors que se créent une multitude d'agences (la célèbre "expansion alphabétique") et qu'il importe de faire admettre par le public les nouveaux programmes, de couvrir les événements à Washington au moindre coût, preuve de l'enchevêtrement des intérêts privés et publics <48>. Parmi ces agences, les plus dynamiques semblent être la "Resettlement Administration" et le "Works Progress Administration". Elle coordonne en effet ses différents bureaux par des réunions hebdomadaires, met en commun l'ensemble de ses ressources et possède une organisation technique intégrée, ce qui lui permet, avec un personnel très compétent souvent embauché spécifiquement pour une tâche spécifique, d'obtenir une plus grande régularité et une meilleure qualité de la production <49>. Avec dix spécialistes de relations publiques au début de 1937, c'est la troisième agence par l'importance de sa section chargée de la communication. Une telle approche implique bien entendu parallèlement, le développement d'instruments de mesure de l'opinion publique. Il n'est donc pas surprenant que les premiers sondages datent de cette époque. A l'autre bout de la chaîne, l'analyse de l'impact tient une place capitale. Roosevelt, qui a expérimenté avec son secrétaire Louis Howe lorsqu'il était gouverneur de l'Etat de New York un système de collection de coupures de presse, confie ce travail à un bureau spécialisé, le "Press Intelligence Service", et à d'autres bureaux similaires dans les

différentes agences. On retrouve dans tous ces organes, malgré l'aspect brouillon et hétéroclite du "New Deal", la volonté méthodique d'une organisation industrielle de la communication, qui constitue l'élément vraiment nouveau de cette période qui ouvre la pratique politique et sociale de la seconde moitié du vingtième siècle <50>. Les masses vont devenir le nouvel objet à transformer par de nouvelles technologies, celles de la persuasion <51>.

C - Contexte photographique

L'histoire de la photographie est intimement liée aux formes d'organisation politique, et l'idéologie y joue un rôle prépondérant, tant au XIXème siècle, comme l'a brillamment montré André Rouillé, qu'au XXème siècle, à cause de ses liens avec les instruments de diffusion de masse <52>.

De même, aux Etats-Unis, l'histoire de la photographie en tant qu'objet est utilisée comme un enjeu de l'édification de l'esprit national. On ne citera que l'exemple de l'introduction rédigée par Minor White pour Photography in America où il écrit : "Photography in America compares to photography in Europe almost like the

right and left hands of the same person", pour affirmer ensuite :

The history of photography in America is strikingly similar to the history of the nation itself. Both are relatively young entities and during their formative years both were dependent on European ideas and events. Initially the medium was particularly suited to the national character. The problems of picture making by a mechanical process were of a practical nature and readily comprehensible for Yankees who prized technical innovation and material proliferation. If, at first, America made no substantial changes in the intrinsic values of the medium, it did contribute substantially to the realization of its applications <...>.

The assimilation from Europe of technical improvements and new concepts in vision and content continued during the twentieth century, but the consequential contributions came from Americans who found in photography the means of creating images which were a manifestation of the intangible but basic spiritual forces of mankind.

The photograph needed the sanction of significant content and an apprehension of the unique properties of the medium. With the realization of these conditions through the authority of creative effort, photography in America became a vital art form, free of its European heritage. <53>

Les images de la Section Historique quant à elles, s'inscrivent dans une continuité américaine revendiquée

mais aussi, plus largement, dans une tradition photographique dont elle constitue le point culminant en même temps que le dernier maillon.

La photographie de la Section Historique est, avant toute chose, une photographie destinée à la diffusion, élaborée dans un contexte donné (les programmes destinés aux agriculteurs), par une structure donnée (le gouvernement fédéral). En tant que telle, cette agence de production photographique s'inscrit dans le développement du magazine commencé en Allemagne avec le Berliner Illustrierte et le Münchener Illustrierte Presse entre autres, puis élargi aux Etats-Unis par Life et Look dont les premiers numéros sortent en 1936 et 1937. Bien que n'étant pas, et de loin, les premiers magazines illustrés, ces derniers connurent un développement nouveau en raison des progrès technologiques de l'imprimerie mais aussi et surtout, en tant que vecteurs, fondamentalement visuels et non pas simplement illustrés, de publicité <54>. Instrument idéologique à double titre (message politique et support publicitaire), le magazine constitue aussi l'avènement d'une méthodologie de la communication publicitaire conduite par ses deux grands prêtres : "l'art director" et le "photo editor". Bien que le développement rapide de la radio réduise les budgets publicitaires de la presse écrite, celle-ci poursuit néanmoins son expansion grâce à une augmentation de la diffusion et une diversification

des supports. Quant aux quotidiens, ils accordent une place toujours accrue aux images en raison des progrès de la rotogravure. La distribution des photographies s'organise alors autour des mêmes structures que celles de l'information textuelle et développe ses propres moyens de transmission rapide, la téléphotographie <55>.

Mais le grand phénomène de la fin du premier centenaire de la photographie (1937) est la percée de la pratique grand public. La photographie sort techniquement du ghetto des professionnels de l'information et de l'art. Ou plutôt, elle devient un art moyen, aux deux sens du terme, pratiqué à des degrés de conscience divers par des millions de gens, et désormais intégré au paysage quotidien. Les vrais pionniers de cette expansion sont d'une part les laboratoires Eastman qui découvrent en 1925 la méthode de sensibilisation du soufre, rendant ainsi possible, à partir de 1928, la fabrication de films panchromatiques à grande échelle, et d'autre part Oscar Barnack qui, la même année, invente l'outil de base du reportage moderne, le Leica. Dès lors, la route est ouverte. En 1935, l'année de la création de la Section Historique, les dépenses photographiques aux Etats-Unis atteignent 75 millions de dollars et on évalue en 1939 à 18 millions le nombre de photographes dans ce pays <56>. En même temps, la photographie s'institutionnalise grâce aux grands magazines d'actualité et ceux du groupe Condé-Nast tel

que Vanity Fair consacré à la photographie de mode et dont l'influence esthétique et économique est considérable, ainsi que grâce aux magazines spécialisés dont US Camera (1938) et son recueil annuel, US Camera Annual (1935). Simultanément, la photographie entre en force dans les Sciences sociales, se taille une place de choix dans l'art contemporain, et accède à la reconnaissance critique <57>. Edward Weston reçoit en 1937 la première bourse Guggenheim attribuée à un photographe; Stieglitz est salué comme un grand maître de la photographie, tout comme, dans un domaine différent, son disciple puis ennemi Edward Steichen; Walker Evans est le premier photographe à qui est accordé un "one-man show" au Musée d'Art Moderne de New York (MOMA) qui choisit de célébrer ainsi le premier centenaire de la photographie en 1937. De même, le discours photographique qui semble, au niveau théorique, s'être un peu tari après l'abondance des premières années se stabilise maintenant en abandonnant la question de la nature et de la spécificité de l'image photographique. Celles-ci étant passées sous silence, le discours sur la photographie peut alors être récupéré par trois autres types de discours institutionnels : celui de l'art et de la définition de la photographie comme "Zeitgeist" (vitesse / action / science), celui de l'histoire, et enfin le discours technico-artistique des manuels à l'usage des amateurs qui établissent une sorte

de "grammaire de l'image", un style et un bon goût moyen de la photographie <58>. En un sens, comme le dit Roy Stryker (mais en impliquant autre chose), "We grew because the climate was right in its broadest way of stating it" <59>.

Mais la pratique photographique de la Section Historique s'inscrit aussi dans une continuité synchronique, et sans vouloir faire ici l'histoire de la photographie américaine, il faut mettre néanmoins en lumière les quelques filiations objectives, parfois revendiquées d'ailleurs, qui s'imposent. Celles-ci sont le fait de la démarche de Stryker et de l'apport esthétique des photographes, surtout de Walker Evans, Ben Shahn et Dorothea Lange. Un des héritages majeurs est celui de Mathew Brady et de Lewis Hine, comme le dit Stryker lui-même :

Sure I looked at the Brady pictures and would get excited about them <...> even before I was with the Farm Security I knew them, because they were telling me something startling. <...> I'm much more influenced by the Hine pictures than I was by the Brady pictures <...> because they more fitted into the pattern which we were doing. <60>

Les images de l'un comme de l'autre participent à l'édification de la conscience historique américaine. Au-delà de Brady, c'est vers l'Ouest et ses photographes qu'il faut regarder, S.N. Carvalho avant la guerre de

Sécession, Timothy O'Sullivan, John Hilles, W.H. Jackson, Ed Muybridge, Carleton Watkins ensuite. Regard constructeur, médiateur de l'expérience totale, cette photographie fut le fait d'entrepreneurs cherchant fortune. Mais l'appât du gain n'explique pas tout. Brady en effet, riche et reconnu, aurait fort bien pu rester dans ses studios de New York et de Washington. Mais, comme ce dernier, tous ces entrepreneurs se voyaient comme les "pictorial historian/s/ of /their/ times" et scellaient par là leur engagement dans l'histoire messianique de leur nation <61>. La filiation avec Hine est peut être plus évidente, ne serait-ce que parce que Lewis Hine s'inscrit aussi dans une démarche réformiste s'appuyant sur un "social engineering" d'abord prôné par des organisations caritatives, puis intégré par l'Etat fédéral, jusqu'à la fin des années 1970. Cette approche se fonde sur une définition de la photographie comme index de ce qui a été, et qui, par son exactitude "scientifique", se rattache épistémologiquement aux Sciences sociales <62>. Avec d'autres "techniciens de la réforme" tels que les sociologues, les économistes, les urbanistes et les hommes d'affaires progressistes, Lewis Hine authentifie d'abord - en particulier à travers ses "work portraits" -, puis présente ses documents dans un ensemble textuel à visée pédagogique, jouant à la fois sur le texte et l'image afin de produire un message, ce que la seule photographie ne fait jamais de manière

satisfaisante <63>. On sait que cette pédagogie de l'image (proche de la publicité car jouant essentiellement sur le connoté) se double d'une pédagogie par l'image, ce qu'il appelle un alphabétisme visuel ("visual literacy"), véritable pédagogie du monde et de l'art (savoir détecter et apprécier la beauté), qui constitue un des fondements théoriques de son enseignement à la "Ethical Culture School" <64>. De plus, à l'inverse de ses prédécesseurs, arrivant dans un contexte technique favorable, il est parmi les premiers aux Etats-Unis à profiter pleinement des méthodes de reproduction de masse, comme la photogravure alors que les photographies de Jacob Riis par exemple devaient être gravées sur bois.

On trouve donc une composante textuelle et critique importante autour des photographies de la Section Historique. Mais à la différence de Riis ou Hine chez qui la production du document final est presque indissociable de la prise de vue, pour Stryker qui ne peut pas, dans la très grande majorité des cas, contrôler l'utilisation des photographies, textes et documents annexes sont le plus souvent oubliés ou très largement déformés.

Enfin, aussi bien pour Hine que pour Stryker, l'expression de la "vérité" et de l'authenticité réformatrice passe par une démarche esthétique consciente, contrairement à Riis et à d'autres opérateurs

moins connus pour qui seul compte le dénoté : "in the last analysis, good photography is a question of art." <65> C'est ce qui rend leurs travaux si intéressants pour leurs successeurs et qui fait qu'il n'y a finalement aucune différence, quelles que soient les justifications philosophiques externes, entre les portraits de Hine faits en France pour la Croix Rouge après la Première Guerre mondiale, ses images totalement esthétisées de Men at Work et les travaux d'Evans en Alabama, ou plus tard ses "natures mortes" <66>. Puis, à travers l'apport esthétique d'Evans, qui s'inscrit dans la ligne directe d'Atget, de Stieglitz et de Paul Strand, c'est la photographie créative, qui recherche le photographique et se veut révélation, à travers des images de qualité non manipulées, qui vient influencer la Section Historique.

Ce ne sont bien sûr là que des hypothèses généalogiques car nous savons que les procès en paternité sont parmi les plus difficiles à instruire. Ce qui nous paraît important, c'est la double influence d'une démarche esthétique et philosophique qui va à l'essence des choses dans la saisie de leur apparence et de l'enregistrement des faits, "le réel figuré dans sa plus grande exactitude" comme le dit Jean Arrouye, au profit d'une idéologie progressiste et réformatrice libérale de la société <67>. Parallèlement, des photographes de talent prennent la rue comme champ de leur activité, et

beaucoup, bien qu'ayant une démarche esthétique consciente, s'intéressent sérieusement, comme leurs collègues écrivains, au reportage, l'intégrant par là même dans le champ artistique. Steichen par exemple, peintre lui-même, plutôt influencé par les pictorialistes à ses débuts, tire de son expérience pendant la guerre la base de son travail de reportage et de mode. Au niveau institutionnel, dans les années 30, le Musée d'Art Moderne de New York met l'accent sur le réalisme et l'art figuratif au détriment de l'abstrait créant ainsi une atmosphère favorable à ce type d'approche <68>.

Ainsi la Section Historique se trouve au confluent de toute une série de pratiques réalistes qui traversent la culture américaine et que renforce la nature même du médium photographique. Le réalisme devient un des pôles les plus importants de la culture de l'époque, et il n'est pas étonnant que le milieu photographique amateur et professionnel s'intéresse aux travaux de la Section Historique <69>. Au-delà, c'est la vision humaniste qui se profile derrière tout usage documentaire de la photographie. Celle-ci conçoit l'image comme lien entre les hommes et les photographes, ces hommes qui relient les hommes : "The communications were poor then. I sort of felt, too, that by means of those pictures we were helping some other part of the country understand what the other parts of the countries were

like." <70> C'est là le credo de toute la photographie documentaire des années 30 à 60, comme le disent, en des termes qui peuvent faire sourire tant leur naïveté est grande, les rédacteurs de Look :

As we enter our twentieth year, we still find ourselves absorbed in people - what they do, what they feel, what they want, what they think <...>.

We do not limit ourselves to spot news (though stories we print make quite a bit of news). We do not run editorials. We have no banners and preach no sermons. We do search for the man or woman or point of view that is important or just or deserving - or just human.

We are, quite simply, constantly captivated by the vitality and variety with which people - the high, the low, the famed, the obscure - themselves lead their lives. It is these people and these lives we try to capture, in pictures and words <...> with warmth, understanding and wonder.

We like people. And try to make each issue a living album of the people who <...> in joy or wisdom or folly or pain <...> pass before our eyes, or address our minds, or reach into our hearts.

On retrouve dans ce texte tout ce qui fait la force idéologique du discours documentaire en photographie : d'abord la présence de la référence ultime à l'homme dans toutes ses variétés sociales ou raciales parfaitement égalisées dans le discours ("les hommes sont tous égaux, riches ou pauvres, blancs ou noirs"); ensuite

l'affirmation que le monde est fascinant dans sa variété; enfin que la mission de l'homme n'est que d'en être un miroir vivant car le monde se suffit à lui-même. Il suffit de lui donner la parole et de gommer à tout prix la parole de l'énonciateur avec ses points de vue, ses sermons, ses discours, bref il faut faire oublier que le médiatique n'est, par définition, pas im-médiat.

C'est cette même tentative d'effacement de la médiation, mais présentée avec une note didactique moins marquée, qui structure le credo de Henry Luce, le fondateur de Life :

To see life; to see the world, to eyewitness great events; to watch the faces of the poor and the gestures of the proud; to see strange things - machines, armies, multitudes, shadows in the jungle and on the moon <...> to see things thousands of miles away, things hidden behind walls <...> things dangerous to come to; the women that men love and many children; to see and take pleasure in seeing it; to see and be amazed; to see and be instructed.

Thus to see, and to be shown, is now the will and the new expectancy of half mankind.

To see, and to show, is the mission now undertaken by LIFE. <71>

L'intention messianique est claire et la confusion entre l'image, produit de la lumière, et les Lumières, savamment entretenue. Le monde est naturellement beau,

parfois dans sa laideur même, encore que certains passages de la déclaration d'intentions de Luce ne soient pas exempts de voyeurisme. Il est aussi accessible au spectateur sans effort, et ne constitue qu'un stock d'images qui ne sont que des matières premières destinées à être travaillées graphiquement et souvent de manière simplificatrice pour être accessibles au plus grand nombre. C'est ce que font très largement les photographes de la Section Historique qui utilisent, comme Life, des personnages contemporains pour construire des représentations visuelles de mythes déjà bien présents dans la culture américaine <72>.

D - Contextes politique et idéologique

Il n'est pas ici question de livrer une interprétation ou une exégèse de la politique du "New Deal". Le sujet, très vaste, a déjà été largement traité par ailleurs et dépasse le cadre de cette étude. Nous nous contenterons de replacer le phénomène action/réaction, crise/"New Deal" dans le cadre plus vaste de la crise culturelle.

Sans cesse ressassés dans tableaux et graphiques, les chiffres sont là, inquiétants, hallucinants parfois, pour nous dire l'ampleur de cette crise. Mais il faut regarder de plus près et s'intéresser à l'évolution chronologique qui n'est pas linéaire. Derrière ces valeurs se cachent des courbes en double U qui, quel que soit l'indicateur choisi, disent à peu près que le point le plus bas est atteint en 1932-1933, c'est-à-dire à la fin de la présidence Hoover. A partir de ce périple les courbes remontent jusqu'en 1937, pour replonger ensuite en 1938 à la suite du désengagement partiel de l'état, puis remontent régulièrement jusqu'à l'après-guerre. En 1939, la presque totalité des équilibres de 1929 sont retrouvés mais avec un budget fédéral en déficit de plus de 2 milliards de dollars, somme exceptionnelle pour l'époque. La "Resettlement

Administration", puis la "Farm Security Administration" interviennent donc dans un processus global de reprise et non plus de crise. Pourtant il en est ici comme de la traumatologie : on réapprend à marcher, mais il y a des séquelles motrices, des traces, des cicatrices qui restent longtemps visibles. Ces traces ce sont les hommes, et plus spécifiquement les paysans et les minorités noires et indiennes qui les portent. En effet, si après une baisse de près de moitié les indicateurs nominaux de production et de revenu national opèrent une remontée, grâce à toute une série de programmes économiques, le chômage subsiste après que la crise s'est estompée. Le minimum de 1936 se situe aux alentours de 13,8% alors qu'il n'était que de 3,1% en 1929 et devient le plus élevé du monde à partir de 1932 après avoir été de 1923 à 1929 le plus bas <73>. Comme le dit Bernard Grazier : "le triste privilège anglais des années 20 s'est généralisé" <74>. On sait bien aujourd'hui que c'est le chômage, c'est-à-dire l'inutilité sociale et le sentiment de rejet, bien plus que les autres expériences de privation, qui produit les grands traumatismes sociaux, ce monstrueux gâchis humain, cette "détresse absurde qu'engendre la perte de dignité" <75>. En d'autres termes, et c'est en cela que l'on peut parler de crise de la culture, c'est l'idée humaniste élaborée aux XVIIème et XVIIIème siècles qui se trouve broyée en quelques mois dans le monde occidental,

et plus encore aux Etats-Unis nés de l'esprit même du XVIIIème siècle. Quelles que soient les réalités économiques de la dépression, souvent moins dramatiques que les images de la période pourraient le laisser penser, pour 123 millions d'américains "le sol se dérobe sous les pieds" pour reprendre la célèbre phrase de Schumpeter. Inactivité, bras croisés : le culte puritain du travail est mis à rude épreuve et pour des millions de gens c'est l'errance, parodie de la conquête de l'Ouest <76>. Au fond, et même si les corps ont souffert, c'est dans les esprits que s'est effectuée la véritable cassure, héritière de la fracture causée par la Première Guerre mondiale <77>. Le passage d'une société de pionniers à une société de consommation de masse s'est opérée et ce sont les influences libérales et européennes du XIXème siècle qui ont été absorbées dans la mutation. De plus, la crise économique comme fait social majeur se conjugue au début des années 30 à la montée des totalitarismes nazi et fasciste, et du communisme, qui n'ont cessé par la suite de peser sur notre modernité. Ces années 30 sont un lieu où éclatent et se rejoignent, s'entremêlent "à l'horizon de notre modernité <...> catastrophe et utopie." <78>

Cette "crise" de la modernité est bien une crise du symbole partagé et une crise de la valeur, métaphoriquement exprimée par l'effondrement de la confiance bancaire. Elle est donc crise du signe. Mais

elle se matérialise aussi dans la crise de l'articulation entre le monde rural et le monde urbain, contrecoup de la révolution industrielle. Sur le plan démographique, le rapport entre urbains et ruraux s'inverse au profit des premiers entre 1920 et 1930 pendant que l'agriculture américaine entame la crise la plus longue de son histoire puisque celle-ci commence avec l'effondrement des cours pendant la crise de 1920-21 et ne se termine qu'avec la guerre, et ce au prix de modifications structurelles profondes. Simultanément, l'augmentation de la production nécessaire au maintien du revenu agricole, et l'anarchie dans la gestion des ressources, maladie endémique au XIXème siècle dans l'industrie, creusent la tombe des agriculteurs en les conduisant dans la spirale de l'effondrement et de la destruction d'un outil de production qui est aussi patrimoine national. Crise hautement symbolique donc pour une société qui s'appuie si fortement sur ses richesses naturelles et son concept de terre, différent de celui de terroir européen <79>. C'est donc à travers elle l'idéal jeffersonien qui est sérieusement remis en cause <80>. Comme l'écrit Denise Artaud qui interprète le "New Deal" autour du concept d'adaptation et de tradition, on assiste à la crise des "valeurs sur lesquelles s'était édifiée la civilisation américaine" et à un retour du débat fondateur entre Hamiltoniens et Jeffersoniens <81>. La crise de production est en fait une crise idéologique et morale

qui démolit les principes établis des bienfaits de la vie à la campagne et de la gloire des petits fermiers et que le "New Deal" tente d'enrayer par une résurrection de l'Amérique rurale, tout particulièrement au niveau du symbolique <82>.

Pour lutter contre cette désagrégation plusieurs stratégies se mettent en place, à commencer par une lutte inaugurée par Roosevelt lui-même, stratégie qui consiste, comme il l'explique à la fois dans son "Commonwealth Club Speech" et dans son discours d'investiture, à se définir en tant que chef de guerre et à aiguillonner toutes les énergies en prônant l'action, voire l'activisme et le volontarisme contre la peur qui paralyse la société. Même s'il est impossible de parler de cohérence idéologique, ce sont des années habitées par un idéalisme libéral où des hommes nouveaux viennent remplacer ceux qui ont failli, et au nom du "common man" s'opposent à une philosophie du déclin inévitable en affirmant la capacité des individus à changer l'histoire <83>. Le portrait de Roosevelt en leader n'est plus à faire, pas plus que la démonstration de son impact psychologique <84>. Son "génie politique" qui fait de lui, malgré l'absence de grandes théories et souvent même l'absence de choix politiques, un grand capitaine d'équipe entretenant un rapport fort voire passionnel au peuple, sans jamais sombrer dans les travers et les excès du dictateur, a été bien décrit par ailleurs <85>. Ce

sens de la communication et ce goût du spectaculaire se matérialisent bien dans le personnage avec ses origines patriciennes qui comblent le goût du peuple pour la monarchie dans un régime républicain, sa filiation avec un grand ancêtre, Théodore, son intelligence pratique mais son peu d'intellectualisme et ses succès modestes à l'université, son visage très photogénique, et, pour couronner l'ensemble, son infirmité surmontée <86>. Somme toute, le héros américain.

Ainsi, contre l'éclatement du tissu social consécutif à la crise de la culture positive, expansionniste, optimiste et individualiste, Roosevelt prône les valeurs du groupe et de l'équipe contre l'individualisme et le morcellement conduisant à l'échec et à la mort <87>. Pour la critique marxiste cela passe par la mort du "je" et l'avènement du "nous" dans la mort de l'individu, mais pour lui la solution réside dans l'exaltation de l'individu (ses fameuses causeries au coin du feu où il s'adresse directement et individuellement à chaque auditeur) transformé par un grand élan patriotique de solidarité nationale suscité par le chef et son projet social <88>. Ce sera un grand rassembleur, un nouveau Lincoln. Politiquement d'abord en faisant fusionner ce qui devient la coalition du "New Deal" et qui dure jusqu'à la fin des années 70; socialement ensuite, en jouant à fond la carte des organisations syndicales et de l'encadrement quasi

militaire de la jeunesse et de la distribution des secours, mais peut-être pas assez celle du patronat <89>. Symboliquement enfin, à travers l'entreprise de communication audio et visuelle mise sur pied afin d'élargir l'horizon de chaque citoyen pour dépasser l'ostracisme qui naît de la misère et rompre le cycle infernal indifférence-lassitude :

Il faut souligner que les objectifs poursuivis dans la plupart des grands pays industriels ont une dimension réformatrice et se rassemblent autour d'une volonté de régénération sociale nationale; l'efficacité économique passe au second plan. On "sacrifie le rendement", pour reprendre une expression d'alors, car l'enjeu est politique et social avant d'être économique au sens strict. <90>

Les résultats sont difficiles à évaluer et la critique cite souvent les évictions violentes de locataires et de métayers comme signe d'échec ou comme preuve d'une politique généreuse dans sa théorie mais inégalitaire dans son application frileuse. Il nous semble cependant, mais il ne s'agit là que d'une hypothèse générale qu'il est difficile d'étayer par une quantification précise, que dans certains cas spécifiques, la dénonciation effectuée, entre autres, par les photographes de la Section Historique joue un rôle important dans la montée à la conscience d'une misère invisible aux millions de citoyens et souvent ignorée des

principaux décideurs. Comme le dit Robert Hudgens : "It took the Depression which put millions of farm families on relief to wake somebody up to this and it was the agriculturists who saw it after all, it was the people who were seeing it from a distance." <91>

La politique que tente de mener la FSA se met donc en place sous l'impulsion à la fois d'économistes et d'universitaires comme Tugwell préoccupés d'asseoir l'Etat moderne sur une agriculture rationnellement gérée, et d'hommes de terrains, sudistes le plus souvent, tels Robert Hudgens, désireux de combattre tant de souffrances côtoyées au quotidien.

Toute la philosophie de Tugwell est fondée, comme le suggère le titre de sa thèse : The Economic Basis of Public Interest, sur une notion de l'intérêt public mis en place par des structures étatiques de contrôle de l'économie héritées, à travers Simon Patten et la "Wharton School of Business and Economics", de l'école allemande <92>. Reprenant à son compte le principe de Stuart Mill qui énonce que "neither law nor opinion should prevent an operation beneficial to the public from being attended with as much private advantage as is compatible with full and free competition <...>", Tugwell part de l'analyse que cette concurrence n'étant pas assurée dans le système économique d'alors, une régulation étatique, en particulier à travers la fiscalité ainsi qu'un contrôle

par les consommateurs, s'impose, même si les quelques groupes les plus puissants du pays doivent y perdre du pouvoir, de la liberté et des revenus <93>. Mais il lui faut aussi s'opposer très nettement aux idéaux Jeffersoniens fondés sur une agriculture traditionnelle ainsi qu'au progressisme qui conduisent pour lui à un éclatement de l'économie. Au contraire, il défend un système centralisé fondé sur des technologies modernes de direction, qu'il nomme le "concert of interests" à savoir une planification à l'intérieur d'un système coopératif. On le voit, il s'agit bien de technocratie et de "corporate state", seuls capables, à ses yeux, de corriger les inégalités. Ceux-ci ont commencé à voir le jour dans certains aspects de la planification pendant la Première Guerre mondiale et il souhaite les développer et les renforcer au sein d'agences telle que la "National Recovery Administration". Car pour lui, la révolution nécessaire doit s'effectuer au niveau de la gestion plus que de la propriété <94>. Comme l'a bien montré Maren Stange, la corrélation d'une intégration de plus en plus grande des structures de décision dans l'économie, l'apparition de techniques de communication indispensables à une économie de consommation généralisée, et la coopération réussie entre milieux d'affaires, université et armée pendant la Grande Guerre ont donné naissance, dans les années 20, à cette gestion scientifique ("scientific management") dont Frederick

Winslow Taylor est le théoricien, et à laquelle adhère pleinement Tugwell <95>. Pourtant, rien de tout cela n'est réellement appliqué et la planification ne va jamais très loin. Cependant, pour Tugwell, l'agriculture reste le terrain le plus propice pour mener une expérience de gestion scientifique. En effet, dans ce secteur, la contrepartie de la dispersion géographique est l'absence de trusts patronaux qui bloquent toute possibilité de planification dans l'industrie. Ainsi :

agriculture seemed a field for technological and social reform almost unhampered by existing institutions. The leadership of trained experts was already sanctioned and supported by the extension and county agent system, and since a reorganized and centrally administered agriculture might serve as a model demonstrating the combination of productive efficiency and constructive social relations which might be achieved everywhere in the new corporate state, agriculture was most constructively viewed as a current base for future reorganization of the more capitalized and more resistant industries. <96>

Tugwell élabore donc le concept de "symphonic consumption," sorte de consommation harmonieuse et intégrée, véritable révolution culturelle, soutenue par un programme d'éducation de masse et d'amélioration de la qualité de la vie, qui doit constituer le pendant de la révolution économique. Pour

lui en effet, comme pour Dewey, l'éducation est l'instrument fondamental du progrès social ce qui explique qu'éducation et rationalisation de la production soient parfaitement intégrées dans les programmes de la FSA <97>. Mais cette rupture est bien plus large et concerne à la fois l'imaginaire, le politique et l'économique, comme l'incarne Roosevelt qui porte à la nature et aux ruraux un intérêt tout particulier :

The focus of his secure world was the carefully managed estate at Hyde Park, with its planted and tended forests, sleek herds of cattle, and carefully cultivated fields. Less serious, but more important to a boy, there were hunting, fishing, riding to hounds, bird watching, and, joy of joy, sailing on the Hudson. Along with stamp collecting, birds and boats were to be his lifelong hobbies. Conservation of natural resources, a near-romantic love of trees, concern with agricultural problems were deep commitments always colored by happy memories. <...> He disliked cities unless they could be planned to look like country estates. He always trusted farmers and believed with Jefferson in the generative impulses of soil and woodland. <98>

Il ne s'agit pas chez lui d'une passive vénération pour une nature brute mais bien d'une volonté de gérer celle-ci harmonieusement et efficacement pour qu'elle puisse à la fois offrir des lieux de contemplation esthétique ou de promenade, et produire des

ressources accrues. Toute sa politique agricole sera inspirée par cette idée.

C'est donc dans ce cadre théorique général, présenté par Tugwell dans plusieurs de ses ouvrages, que vont s'inscrire ses projets pour le "New Deal", d'abord au sein de l'"Agricultural Adjustment Administration", puis de la "Federal Emergency Relief Administration" et de divers programmes du "Department of the Interior" amalgamés en 1935 sous la bannière unique de la "Resettlement Administration". A travers cette dernière agence, il essaie de réorganiser l'agriculture américaine sur un modèle industriel et de faire passer le message du caractère nécessaire voire inévitabile de ces transformations <99>. En effet Tugwell ne peut se contenter des mesures palliatives de secours direct, pas plus qu'il ne se satisfait de la théorie des conservateurs d'un statu quo "conforme au génie américain" parlant sur la responsabilité de l'individu pour son propre bien-être dans le cadre d'un système où l'égalité des chances serait reconnue <100>. Car, derrière la théorie économique, on découvre un Tugwell essentiellement philosophe, ainsi qu'un être plein d'humanité, sensible aux conséquences pratiques et concrètes des dysfonctionnements du système et qui trouve

pour en parler des mots simples, des accents presque lyriques :

Nobody was interested in these people. They belonged to no farm organisations and usually their better-off neighbors either used them for part-time help or sharecroppers or some such as this, and they were simply not interested in their welfare. They were an abandoned lot of people. <101>

La RA est donc mise en place afin de mieux coordonner les programmes de la "Division of Subsistence Homesteads," et ceux destinés à compenser les effets négatifs de l'AAA <102>. Elle comporte trois secteurs principaux. Le premier, "Land Utilization", a pour but une gestion rigoureuse et volontariste des surfaces cultivables, ainsi que le recyclage des terres infertiles et leur protection contre les dommages naturels (essentiellement l'érosion), une des idées-forces de Roosevelt. Le second, "Rural Rehabilitation", procède de l'idée selon laquelle la distribution des populations rurales est l'élément clef d'une réforme en profondeur de la paysannerie. Son but est donc d'aider, par un système de prêts et de rachat des passifs, ainsi que d'assistance technique et d'éducation, la reprise des activités de ceux des fermiers susceptibles de prospérer, soit sur la terre qu'ils occupaient, soit sur d'autres plus propices <103>. Quant à ceux qui n'ont pas les capacités de s'adapter à une agriculture moderne, le

programme tente de les reclasser dans d'autres activités après leur avoir offert des stages de formation, et leur propose des logements neufs à bas prix dans les "Subsistence Homesteads". L'objectif de toutes ces mesures est bien entendu d'éviter autant que faire se peut de leur verser des aides directes qui auraient été à fonds perdus <104>. Ce second programme est sans conteste celui qui connaît le plus grand développement et celui auquel les tugwelliens attachent le plus d'importance <105>. Il absorbe l'essentiel des crédits, ne serait-ce que parce que les aides d'urgence inévitables se placent sous ce chapitre, et sont considérables en raison même de l'ampleur de la catastrophe naturelle qui s'abat sur les régions du Centre et du Sud des Etats-Unis dans la seconde moitié des années 30 <106>. C'est aussi autour de ce programme qu'ont lieu les débats les plus violents, et l'opposition à ces migrations forcées assimilées à des déportations contribue sans nul doute de manière décisive à la fin de la "Resettlement Administration" et à sa transformation en "Farm Security Administration" qui se voit assigné la mission de liquider les "Resettlement Projects" durant l'été 1937. Ceux-ci sont accusés d'être des initiatives collectivistes voire communistes; les fermiers eux-mêmes refusent d'être ainsi manipulés, même au bénéfice d'un intérêt supérieur, et insensiblement les projets se transforment en "réhabilitation" exclusivement à travers

des aides à l'autarcie qui réactivent le mythe agrarien, et trouvent un écho favorable auprès des citadins éduqués et du Congrès <107>. Ainsi resurgit, même après le départ de Rex Tugwell qui s'est entre-temps retiré pour des raisons politiques plus générales, le vieux débat entre la conception planificatrice, centralisatrice, volontariste et une nouvelle version de l'idéal jeffersonien du petit propriétaire incarné par le "Bankhead-Jones Farm Tenant Act" de 1937. Troisième et dernier volet enfin, le plus utopique en même temps que le plus typique de cette époque, le "Suburban Resettlement" qui produit les "Greenbelt Towns" inspirées des cités-jardins britanniques ou allemandes, sortes de communautés rurales, de villes à la campagne, destinées à désengorger les villes et à réimplanter dans des conditions confortables, une main d'oeuvre agricole ou industrielle devenue surnuméraire <108>. Synthèse de toutes les valeurs sociales idéales dans un monde pastoral moderne, ces communautés modèles se veulent des laboratoires d'application des théories urbanistiques et politiques de Tugwell. Quatre sont effectivement construites, une près de Washington, Greenbelt, une près de Cincinnati, Greenhills, une à Milwaukee, Greendale, et une dans le New Jersey, Roosevelt, mais là encore les concepteurs sont accusés d'encourager le socialisme et de menacer les intérêts immobiliers <109>.

Au bout du compte, si l'on veut tirer un bilan idéologique rapide, on constate que la FSA ne réussit pas totalement dans sa tentative d'imposer une nouvelle organisation de l'agriculture, en raison d'une opposition politique du Congrès qui souhaite voir se renforcer l'image idéale du petit propriétaire, en particulier en favorisant l'accession à la propriété ("Tenant Purchase Program") dans la lignée du "Homestead Act", alors que les tugwelliens souhaitent, eux, éviter l'éclatement de la paysannerie par un système de concessions à long terme et un encadrement technique rigoureux <110>. Mais l'opposition vient aussi du ministère de l'Agriculture lui-même, qui, soutenu par l'"American Farm Bureau", joue la carte des industries agro-alimentaires au détriment des producteurs. Il s'engage donc une partie de bras de fer administrative et politique entre la RA/FSA d'un côté et le ministère, les lobbies et le Congrès de l'autre dans laquelle les travaux de la Section Historique viennent jouer leur rôle propagandiste, en développant un camouflage rhétorique fondé sur la symbolique traditionnelle voire "permanente" de l'Amérique rurale <111>.

Tout ce réseau idéologique et politique encadre de près la Section Historique, car elle est l'émanation d'une volonté politique. Pourtant, si ces membres adhèrent sans nul doute aux principes du "New Deal" dans ses grandes lignes, leur engagement, dans le

détail, est plutôt vague. Ce sont bien loin d'être des doctrinaires. Au-delà de la conduite d'un grand projet photographico-historique, leur credo au quotidien est en fait celui de la plupart des américains libéraux de l'époque. Cette vision, la mieux partagée du monde peut se résumer en quelques inférences fort simples : ces loqueteux sont des êtres humains, en tant qu'êtres humains, ils ont, comme le dit la charte fondatrice, droit au bonheur, c'est-à-dire au bien-être ("welfare") <112>. Il est donc du devoir des gouvernements créés parmi les hommes à cet effet - comme le dit la Déclaration d'Indépendance - de les aider à assurer leurs droits fondamentaux dans ce pays modèle de la démocratie. Une fois ce constat posé, la solution et la méthode n'est plus de leur ressort.

IV) TENSIONS ET CONTRADICTIONS

A - Une mission

Les raisons exactes qui ont sous-tendu la création de la Section Historique et surtout son évolution vers une agence exclusivement photographique ne sont pas connues avec certitude car on ne trouve pas chez les protagonistes de réelles déclarations d'intention. Une des clefs se trouve bien sûr dans la personnalité de Tugwell, ses liens avec l'enseignement et avec le milieu académique, sa conception de l'économie, et sa conviction que le visuel est un élément fondamental de l'éducation. Mais il faut aussi regarder du côté de son habileté politique comme nous le révèle son journal, cité avec beaucoup d'à-propos par Richard Doud :

For my own administration I have set up a department or advisory committee to keep the relations straight with the Department of Agriculture which is always going to be a rather difficult problem. For an undersecretary to be head of an independent administration which is yet closely related to the department is a very unusual governmental proceeding and it will require a great deal of diplomatic effort on my part to keep

all our relations straight with the department. And as a matter of fact, it seems to me, that the work we are supposed to do is almost bound to be unpopular in the long run. What we shall have to do is to help out the poorest class of citizens and to do this we shall always be helping the shiftless and the unfortunate in all the local communities. It has been my experience that for these people especially in small town rural areas there is very little public sympathy. <...> It must be one of our first considerations to try always to conciliate public opinion so that we may go ahead in the effort to lift /the/ level of living of these people. <113>

Tugwell salt en effet ce dont il parle, lui qui a connu un échec retentissant avec le "Food and Drug Administration Bill", à cause, entre autres, de problèmes de communication <114>. La Section Historique est donc d'abord définie comme l'instrument de la promotion de la RA : "The first purpose of our existence is to get as much good publicity as we can for RA", et comme l'illustrateur de la nécessité des programmes :

Isolated schoolhouses and roads serving a limited number of people are very expensive items for the taxpayers of any country to maintain. This offers one of the best arguments for Resettlement. <...> We need pictures to illustrate this situation.

When you get in the timber country, watch for opportunities to photograph struggling families trying to make a living among

the stumps. Also watch out for poorly constructed school houses. The purpose here is to show that the taxpayers' money could better be spent on larger centralized schools if we could resettle these people on better lands. This is one of the important arguments <...> for Resettlement. <115>

Il s'agit de montrer, d'enseigner, mais aussi de communiquer - comme le faisait Roy Stryker dans ses travaux pratiques à Columbia au cours desquels il entraînait les étudiants à la découverte de la ville -, de faire naître l'indignation chez les citoyens et de susciter un sursaut de fierté nationale afin de convaincre les plus réticents. Une clef nous est offerte par William Stott dans son analyse du documentaire des années 30 où il explique que la dépression a stimulé et même forcé le développement de l'approche documentaire tant des données fiables sur l'ampleur de la crise faisaient défaut. Devant cette crise de confiance dans les statistiques, et ces généralisations hâtives, il importe donc de revenir aux "faits bruts," sans fard, aller voir sur le terrain et donner à voir. Comment l'aura de réalisme de la photographie n'aurait-elle pas séduit ceux qui se soucient de ces hommes et de ces femmes frappés par la dépression, car les mots sont trop faibles ("Words were simply not adequate." <116>).

Pourtant dès le départ la mission de la Section Historique, et de Stryker à sa tête comporte deux volets étroitement imbriqués que Tugwell résume

ainsi : "We thought we ought to have a record of it for future generations <...> but also to show people who weren't involved how serious it was." <117> Cette dualité se retrouve dans le contrat d'embauche de Roy Stryker :

As Chief of the Historical Section of the Division of Information, under the general supervision of the Administrator, to exercise broad powers of discretion and authority for the purpose of directing the preparation of an accurate comprehensive economic historical and sociological study of the underlying causes, objectives, programs, and achievements of the Resettlement Administration.

To direct the activities of investigators, photographers, economists and sociologists, and statisticians engaged in the accumulation, selection and compilation of reports of field data, statistics, photographic material, vital statistics, agricultural surveys, maps, and sketches necessary to make accurate descriptions of the various introductory, progressive and concluding phases of the Resettlement Administration, particularly with regard to the historical, sociological and economic aspects of the several programs and their accomplishments.

In cooperation with the various Divisions of the Resettlement Administration and other government agencies, to collect, analyze and prepare for presentation and preservation such information pertinent to the history, objectives and achievements of the Resettlement Administration. <118>

Tugwell souhaite donc voir se créer une équipe de techniciens, de professionnels des Sciences sociales et de la communication, dont l'exemple a été donné par le couple Taylor-Lange et leurs rapports illustrés sur la situation des migrants en Californie aux mois de mars et avril 1935. C'est du moins ce que suggère Lange elle-même bien que cela n'ait été corroboré par aucun témoin dans un passage d'interview qu'elle reniera par la suite lors de la révision du texte <119>. Cette explication est cependant peu plausible. Ces rapports auraient en fait simplement permis à Tugwell de s'appuyer sur un exemple concret pour lancer la Section Historique dont l'idée se dessine déjà depuis l'été 1934. Quant à Roy Stryker, il ne découvre le travail de Dorothea Lange qu'après sa prise de fonction en tant que chef de la Section Historique.

Cependant, malgré toute la volonté de professionnalisme affichée dans les propos, il semble que ce soit plutôt le manque de professionnalisme et un tâtonnement permanent qui caractérisent le mieux ce début d'opération. Roy Stryker et Arthur Rothstein sont en effet des autodidactes en matière de photographie et leur expérience limitée à la compilation, en amateurs éclairés, d'illustrations pour American Economic Life. De plus si la Section à vocation pluridisciplinaire à l'origine se limite dès le départ à des activités photographiques, c'est peut-être comme le suggère R.J.

Doherty, à cause des réductions budgétaires du printemps et de l'été 1936 qui empêchent le recrutement, au bout d'une année de fonctionnement, d'économistes, de sociologues et de statisticiens mais il paraît peu probable que Roy Stryker ait attendu tant de temps avant de procéder à des embauches d'autres spécialistes si telle avait été son intention <120>. Il est plus probable que c'est en raison de ses projets de réalisation d'un livre de référence photographique sur l'agriculture américaine et pour lequel il a, avec Arthur Rothstein déjà travaillé à ses heures perdues pendant un ou deux ans alors qu'il était encore assistant à Columbia. Pour lui, sa position stratégique à Washington constitue très certainement le plus sûr moyen d'arriver à ses fins, et tout éparpillement de l'activité de la Section peut se révéler nuisible à l'efficacité de la réalisation du projet :

Now I know I was going to take pictures before I went down. <...> I had an idea that damn book we were going to do, which turned out to be a lot of books on American agriculture. <...> I saw Carl Mydans' stuff <...> then along came Dorothea Lange's pictures very shortly after that <...> /and/ before I saw the great feelings of humanity I saw certain agricultural elements and I said this kind of stuff will do well <...> for our encyclopedia. <121>

Il est enfin très probable que Stryker n'ait pas voulu, par orgueil ou par honte, travailler avec des gens plus titrés que lui, et que la spécialisation en photographie, sans aristocratie universitaire, donc plus fluide, se soit trouvée être une échappatoire commode. En tout état de cause, le "tournant photographique" est pris très tôt, dès les premières semaines de Juillet 1936, ou peut-être même plus tôt encore, lors des contacts préalables entre Tugwell et Stryker : "let me say that Tugwell, in giving me his instructions for what he thought I ought to do did include and did recognize that photography was going to be a part of it", mais il reste très vague quant aux raisons exactes de cette évolution : "We strayed because circumstances pushed us in this direction." <122>

Mais c'est peut-être dans l'analyse des vicissitudes budgétaires qu'apparaissent le mieux les forces qui ont fait la Section Historique, en particulier dans la tension entre une mission rêvée par Stryker et une politique budgétaire imposée par ses supérieurs.

B - Le budget

Cette sous-section de la FSA est caractérisée par la complexité à opérer le type de photographie professionnelle que souhaite Stryker dans un cadre administratif qui n'y était guère préparé

structurellement. Elle est aussi marquée par la précarité de son existence, les autorisations budgétaires étant accordées par le Congrès tous les ans et souvent remises en cause dans le cadre des affrontements traditionnels entre le législatif et l'exécutif. Au fil des lettres et des mémorandums, d'incessants problèmes financiers sont abordés et de perpétuels rappels à l'ordre sont lancés aux photographes pour qu'ils se conforment aux règles administratives indispensables à la survie de la Section. Il faut donc se battre quotidiennement pour continuer à photographier, convaincre ses supérieurs de la nécessité et de la valeur d'une telle opération. En même temps, il importe d'assurer la gestion avec la plus grande rigueur dans un service au fonctionnement peu commun.

Cela commence par les Justificatifs de déplacement sans lesquels il est impossible de payer les défraiements, par une volonté de recourir le plus rarement possible à des achats d'urgence sur place de matériel (flashes et films surtout) car malgré la souplesse de la méthode ils peuvent toujours être refusés par le Contrôleur général. Tout ceci suppose donc de la part des photographes peu habitués ni enclins à ce genre de pratique, une rigueur et une gestion qui ne va pas sans poser de problèmes, surtout avec Dorothea Lange et Walker Evans. Enfin, la structure même des budgets et la manière dont sont prises les décisions donnent peu de capacité d'adaptation. Les achats de film

sont traités au niveau global par la "Procurement Division" qui change régulièrement, et sans raison, de fournisseur. Par exemple, bien que la pellicule Eastman donne entièrement satisfaction, le contrat de 1936-37 est signé avec Agfa, et il est donc impossible de se procurer de films Kodak cette année-là. De plus, les notes de frais sont souvent contestées, et seule une intervention spéciale de Roy Stryker permet aux photographes d'obtenir le droit de se déplacer avec leur véhicule personnel, ce qui revient plus cher mais est absolument indispensable à leur travail. Quant au recrutement de photographes, il est considérablement compliqué par les règles de la fonction publique, même si ceux-ci ne sont pas fonctionnaires mais contractuels de l'Etat, comme l'explique Stryker :

I have become very fearful of going very far with photographic work in the Government if we have to operate under the old system of Civil Service. Some arrangement must be worked out whereby we will be permitted to hire only competent people for photographic work. <123>

La principale difficulté reste pourtant le manque de moyens, en particulier entre le printemps 1936 et l'été 1937, période pendant laquelle les réductions de

dépenses publiques se répercutent sur la Section par une réduction drastique du personnel :

	Employés	Budget en dollars
1er juin 1936	29	46760
1er juillet	27	42880
1er octobre	26	35540
1er janvier 1937	23	30020
1er avril	18	28000
1er juillet	15	22420

Les recommandations d'économie se multiplient et les lettres navrées de Stryker à ses photographes traduisent l'ampleur de la crise : "Things are tightening up considerably", "No money yet, so I am unable to get your paper" <124>. En août 36, Stryker doit même revenir en catastrophe de ses vacances dans le Vermont pour éviter de perdre les trois quarts de son budget pour 1937, voire être licencié. A la même époque, il demande à Dorothea Lange, qui, de par sa position excentrée en Californie, fait beaucoup d'achats sur place et coûte cher à la Section, de limiter ses dépenses au strict minimum. En mai il lui écrit :

Money is so damn short around here that we don't seem to be able to buy anything but film and paper and small items such as speed guns. <...> Funds are so low and <...> the powers that be are so jittery about my spending money on photography <...>

things are much tighter now and people are more apprehensive about a nickle than they were last summer about even a dollar" <125>

En août 1937 les "achats d'urgence" sont suspendus. De septembre 1937 à septembre 1938, la Section va fonctionner avec seulement deux photographes à plein temps (Arthur Rothstein et Russell Lee), et Ben Shahn qui fait quelques reportages occasionnels. Il semble toutefois que le printemps 1938 apporte de bonnes nouvelles sur le front des prévisions budgétaires, et que l'avenir de la Section semble pour un temps assuré puisque les responsables de la FSA rappellent à Stryker leur soutien entier à l'unité photographique :

The sentiment is most favorable towards us all the way through. It is a matter now of getting certain adjustments made, clearing up a few back situations and starting over again on new schedules.

Money is looking up now and if get it the pinch won't be quite as hard.

We are feeling a little better now since we had some assurances on finance the other day. <...>

Things are looking much more rosy. <126>

Mais ces espoirs ne sont pas totalement fondés puisque les difficultés se font de nouveau pressantes à

l'automne. En 1939 la situation semble redevenir favorable lorsque le Congrès accorde 163 millions de dollars à la FSA alors que le Président n'en demandait que 123. Stryker doit pourtant se séparer d'un photographe durant le second semestre car ses crédits n'augmentent pas en proportion. Ce sera Lange, qu'il essaie malgré tout de garder, au moins comme pigiste, grâce à des astuces de procédure comptable <127>.

Au printemps de 1940 c'est au tour des sénateurs de contester le bien-fondé de l'"U.S. Film Service" et des autres agences qui pratiquent la communication audio-visuelle <128>. En 1941, la commission Byrd ("Joint Committee on the Reduction of Nonessential Federal Expenditures") commence son enquête, et au cours des auditions il apparaît que parmi les dépenses non essentielles figurent des "frais excessifs de déplacement et de publicité", quoique la Section Historique ne soit jamais nommément attaquée <129>. Le combat est très violent. On accuse C.B. Baldwin, administrateur de la FSA, de communisme et le résultat ne se fait pas attendre : le budget de 1943 est réduit de 27% par rapport à celui de 1942. C'est la fin de la Section dans sa vocation d'origine. A partir de ce moment, sa survie est suspendue aux travaux de l'"Office of War Information". En septembre 1942, Stryker décide de quitter la FSA car les compromis par rapport au projet d'origine ne sont plus acceptables pour lui, et

car il considère qu'il n'est plus décemment possible d'assurer l'existence d'une agence autonome au sein du gouvernement <130>. Pour lui en effet, une unité photographique dépend très précisément de deux facteurs : d'abord sa capacité à convaincre les responsables officiels de l'utilité et de la qualité de son travail photographique, en d'autres termes se rendre indispensable, ce qui nécessite des opérations de publicité interne, et en même temps l'obtention de contrats extérieurs pour rentabiliser les personnels et les équipements :

We are able to continue here only so far as we are able to convince our superiors that our work is useful and if they can be made to realize that other agencies also like the work we are doing, it will add additional weight. <131>

La FSA ayant le droit, contrairement aux règles habituelles de la comptabilité publique, d'exécuter des travaux contre remboursement, Stryker fournit des photographies à qui veut bien de ses services, les Eaux et Forêts, la Santé publique, le ministère des Finances (le panneau mural à la gare de Grand Central à New York), le ministère de l'Education, et il devance même parfois les désirs de ses clients potentiels en demandant à un photographe de traiter tel ou tel thème <132>. Mais souvent, plus qu'un revenu additionnel, ces travaux extérieurs sont pour lui un moyen de renforcer le premier

volet de son activité en exerçant une pression financière et psychologique sur ses supérieurs : "It is my desire to pile up enough money from outside work to convince the bosses that they can buy us some air-conditioning equipment", autre manière de dire qu'ils inscrivent leur action dans la durée et que si les autres départements, eux, apprécient leurs services, il serait bon que les propres responsables de la FSA en fassent autant <133>. Autre exemple significatif :

it helps on our general budget, but that is of secondary importance to this bigger issue of what is going to happen in a year or a year and a half. I don't feel that I dare turn everybody down on the job they want done as we might be wanting something from them later. <134>

Dans les périodes de vaches maigres cette activité théoriquement annexe devient même si prépondérante que Stryker sent bien que l'identité de sa Section est menacée par ces travaux alimentaires, ou plutôt que l'idéal est en train de se dissoudre dans la survie et le quotidien. Aussi accueille-t-il paradoxalement avec soulagement la critique de C.B. Baldwin :

He /Baldwin/ warned us about the tail (outside work) wagging the dog. I told him that the tail was getting very big - that I found it very difficult sometimes to know which was the dog, and which was the tail. Some 2 or 3 days later, he brought the

matter up a second time, and said : "Remember that Farm Security Administration is the dog." Believe me those remarks were deeply appreciated. As soon as this big rush is over, I expect to taper off on the outside work, especially for the lab. No more big murals - I hope! <135>

Ces travaux alimentaires révèlent la tension qui peut exister au sein du groupe entre une activité de service et de production et un projet plus vaste, plus global, plus pensé mais aussi bien plus difficile à justifier car ses retombées économiques ne sont pas immédiates. Cette opposition, qui amène parfois les photographes à négliger l'une pour l'autre, à laisser s'accumuler le retard dans le classement des images jusqu'à six mois au profit d'une valorisation de la partie active de la collection, explique les lectures divergentes de la Section qu'ont pu faire les critiques <136>.

L'élargissement des ambitions de la Section Historique, et en particulier la volonté de Stryker d'imposer celui-ci comme le noyau dur du documentaire photographique américain vont être rendues possibles par une centralisation extrême de son fonctionnement à travers la collection et un renforcement permanent du potentiel technique, en particulier une amélioration des locaux, en vue d'aboutir à une efficacité et d'une professionnalisation toujours plus grande des services <137>.

C - Procédures et méthodes

La Section Historique devient en effet, malgré un effectif souvent réduit de photographes, une énorme machine à produire et à diffuser des milliers de clichés par semaine, performance qui reste aujourd'hui tout à fait impressionnante, compte tenu des moyens relativement modestes dont elle dispose (voir annexe 6). Même durant les périodes difficiles, le personnel de secrétariat, de laboratoire et de direction ne va cesser d'augmenter, marquant nettement la suprématie du quartier général sur la "base productive," caractéristique d'une organisation bureaucratique moderne. On distingue quatre catégories de personnel diversement représentées suivant les époques : les photographes, le personnel technique de laboratoire, le personnel technique de secrétariat (courrier, comptabilité, classement), et le personnel de direction, à savoir Stryker tout seul jusqu'en avril 1936, date à laquelle il prend un assistant (Ed Locke puis Ed Roskam) qu'il cantonne cependant à la direction du personnel non photographique et aux relations extérieures <138>. Il se met donc en place progressivement une structure fonctionnelle de pouvoir dont on verra bientôt qu'elle est en fait autant appuyée

sur une mission économique, politique ou idéologique que sur un idéal de vie commune, presque familiale, centrée sur la figure du père.

Dans ce système fortement structuré par les relations interpersonnelles, une note domine, caractéristique du "New Deal", mais poussée ici peut-être plus loin qu'ailleurs : la confusion et l'empirisme. A partir de ce schéma de base, et d'une structure dont l'apparente orthodoxie administrative sous la forme d'organigrammes précis, de titres ronflants ("Chief Information Specialist," etc.) ne doit pas cacher un fonctionnement bien peu orthodoxe, Roy Stryker et son équipe développent petit à petit sans cohérence véritable, ou plutôt au milieu des contradictions et par à-coups, une véritable synthèse méthodologique du documentaire photographique qui marquera le genre jusqu'aux années 50. L'opposition fondatrice qui nous offre une grille de lecture particulièrement précieuse pour comprendre le fonctionnement profond de la Section se trouve dans la double mission confiée à Roy Stryker, à la fois construire une archive, procédure "secrète" et à long terme, et être agent de la diffusion, mission toute en extériorité et en immédiateté.

Cette dualité que nous étudierons en détail sous ses divers aspects dans les chapitres suivants traverse la méthode qui se met en place. Si, dans les deux ou trois premiers mois, Roy Stryker se

contente de faire rephotographier des documents par son unique photographe, Arthur Rothstein, dès le début de l'automne 1935 il réussit à rassembler sous sa direction l'ensemble des activités photographiques de la RA et ce grâce à l'appui de Tugwell lui-même. Il dispose alors de moyens accrus pour envoyer des photographes en mission. Petit à petit, alors que ses idées se clarifient et que ses méthodes se raffinent, il intègre les leçons de ses premiers collaborateurs, personnalités fortes qui donneront le ton de l'ensemble de l'agence, Walker Evans, Ben Shahn, et Dorothea Lange. Il est ainsi conduit à développer des conférences préparatoires aux missions, à donner des instructions de plus en plus précises qui, à partir du printemps 1936, prendront la forme des célèbres scripts de tournage ("shooting scripts") par analogie avec les méthodes du cinéma. Opérant la synthèse des besoins exprimés par les différents utilisateurs potentiels, des manques dans la collection et des zones et sujets qui lui paraissent importants, Roy Stryker construit, par thème ou par région, des découpages à l'usage d'un ou plusieurs photographes. Dans un style souvent télégraphique il y suggère des thèmes et parfois des plans, des angles ou des effets souhaités.

Muni alors de son script et d'une bibliographie, de son propre matériel le plus souvent (la Section n'acquerra jamais qu'une quantité limitée de matériel), de films, et de lampes flash, le photographe

part pour une mission à bord de sa voiture personnelle avec, en poche, une amorce de projet et quelques adresses. Ce sont parfois celles d'amis ou de connaissances de Stryker, mais le plus souvent il s'agit d'agents régionaux ou locaux de la RA/FSA auprès desquels il devra essayer d'obtenir plus d'informations, des introductions auprès de familles locales et de clients, ainsi qu'un appui logistique. En retour, et cela ne va pas sans poser de nombreux problèmes, le photographe fait pour l'agent local quelques travaux de prises de vues non prévus à l'origine. Les missions sont longues, plusieurs mois au début, et c'est donc par courrier que s'établit le lien vital entre Washington et le photographe. Par cette voie, la mission se précise, évolue au fil des besoins et ce dans la plus grande souplesse. Par ce canal le bureau central peut gérer au mieux la logistique. Celle-ci est d'ailleurs d'une extraordinaire complexité car il s'agit à la fois de suivre des photographes itinérants disposant d'une certaine latitude d'emploi du temps afin de leur transmettre des ordres, de récupérer les négatifs exposés, d'en assurer le légendage, de permettre au photographe de voir et d'analyser son propre travail et enfin de lui faire parvenir le matériel dont il peut avoir besoin. Tout cela implique une procédure lourde, ne serait-ce que pour que le photographe soit sûr d'obtenir à temps ce qu'il demande malgré les délais du courrier, et afin d'éviter la confusion au niveau des

tirages et des négatifs. Cette méthode renforce bien sûr l'importance du secrétariat à Washington, véritable noeud stratégique chargé de traiter l'ensemble des communications vitales pour l'opération. Il est d'ailleurs significatif qu'au moment des pires restrictions budgétaires, lorsqu'il ne reste plus que 2 photographes, le secrétariat est encore assuré par cinq personnes, ce dont Stryker se félicite :

Of course I won't be able to do the work I would like to do with only two photographers, but with careful planning I think I shall be able to keep up my end. <...> Our Lab. has shaken down until I have my three tough men left. Fortunately, I have in the office (still) a very dependable group of people. So all in all I have very little to complain about. <139>

En effet l'augmentation de l'activité de commande au fil des années nécessite un suivi de plus en plus serré des opérateurs. Une grande partie de la correspondance est alors consacrée à passer des commandes d'images et de matériel, à les rectifier, à mener une course perpétuelle pour récupérer les négatifs ("I wish you would rush in the negatives from your new tenancy stuff as soon as you can get it out" <140>) et à se plaindre de l'insaisissable photographe ("How in hell do you expect me to keep up with you, even by telegraph when you jump around. <...> I see now we will have to have a shortwave set on the hat of each one of you photographers." <141>). Par chance, la

poste américaine est à cette époque fiable et rapide puisque la plupart des lettres parviennent à leur destinataire au plus tard deux jours après leur expédition. Au total, on ne doit déplorer que quelques rares fausses manoeuvres : ouvertures des boîtes de film dans les premiers mois où les photographes cessent de développer leurs films sur le terrain, perte de quelques bobines, mais ce sont là les seuls incidents notables dont on ait la trace <142>. Jusqu'en octobre 1937 à peu près, le développement est effectué sur place par le photographe. Procédure héritée d'une pratique pionnière de la photographie mais pratique esthétisante aussi où le développement reste toujours un artisanat mêlé de chimie pratique qui constitue un maillon important dans une chaîne où le photographe-artiste intervient à tous les stades, de la prise de vues au tirage des clichés, compensant ainsi ce que le médium peut avoir de mécanique. Les plus artistes des opérateurs de la Section Historique (Dorothea Lange, Ben Shahn et Walker Evans) insistent d'ailleurs toujours, au contraire des autres, pour tirer certaines de leurs épreuves lors de leurs passages à Washington ou en tout cas pour laisser une épreuve de référence, et ce quelle que soit leur compétence de tireur, qui est souvent bien inférieure à celle du personnel de laboratoire <143>. Au contraire, les plus "intégrés" (Arthur Rothstein, Russell Lee, John Vachon, John Collier et Jack Delano) font totalement

confiance au bureau de Washington pour le tirage, voire même pour le recadrage et le choix des images exposées.

L'arrêt du développement sur place est rendu possible par la mise sur pied d'une équipe de laboratoire compétente, capable de produire les meilleurs résultats avec la plus grande régularité. De plus, les émulsions sont devenues, depuis le début des années 30, suffisamment stables et cette procédure archaïque pose beaucoup plus de problèmes qu'elle n'en résoud. Les conditions de température dans les chambres d'hôtel sont en effet souvent mauvaises ce qui nuit à la qualité du travail, l'organisation nécessaire pour acheminer les produits chimiques d'abord, puis les négatifs, devient beaucoup trop lourde, et enfin ce système gaspille le temps précieux du photographe. Cette évolution dans la conception du travail sera, entre autres, à l'origine de la rupture avec Dorothea Lange. Celle-ci souhaite en effet, malgré son emploi du temps fort chargé et ses médiocres compétences de tireuse, être elle-même totalement responsable de ses propres images et posséder ses propres archives. Ne pouvant accepter ni cet éclatement du travail au moment où il tente précisément de le rationaliser en le centralisant, ni cette pratique d'artisan quand il essaie d'organiser la production sur le modèle industriel, il se défait de Lange lorsque les fonds viennent à manquer plutôt que d'Arthur Rothstein

ou de Russell Lee, beaucoup plus faciles à intégrer à son plan d'ensemble de la fabrication.

En revanche, la sélection et le légendage sont toujours effectués par le photographe, ce qui complique sérieusement les opérations : cela suppose en effet un aller-retour supplémentaire des négatifs ou des tirages-contact. Cette procédure qui reste une merveille d'organisation se met définitivement en place à la fin de l'année 1937 et durera jusqu'à la fin (1943). Elle permet à plus de 250 000 images ou négatifs d'être correctement identifiés, triés et classés et ce, contrairement à ce que beaucoup de commentateurs ont cru, sous le contrôle permanent du photographe lui-même qui, depuis sa chambre d'hôtel au fin fond du pays, ou lors de son passage à Washington, peut évaluer son travail. Plus encore il peut vérifier et amender la trace laissée, son oeuvre en quelque sorte, à savoir le groupe de photographies enregistré sous son nom dans le grand fichier du catalogue de la collection. Voici ce qu'en dit Edwin Rosskam, le second assistant de Stryker

/the photographer/ collected his negatives until he had enough for a shipment - somewhere in the neighbourhood of 15 or 20 rolls of 35 mm plus Rollei and 4x5 in. cut film, then packed them carefully and mailed them to the home office. <...>

Once the film was developed it was hand-numbered in ink and then contact printed. The sheets of contacts - hundreds of

Individual shots in a mailing – were then sent out to an address where <...> the photographer was supposed to arrive soon. <...>

This was every photographer's privilege : to go over his contact prints and cross out the pictures he did not want used. <...> He did not have to account to anybody, including Roy Stryker, for what he did not want printed. Any picture the photographer killed stayed dead. This did not mean that the ones he did not kill were sure of survival. When the contacts got back, Roy went over them and killed whatever he didn't like, or what he thought the file didn't need. Arbitrary? Probably. But then there was a huge flood of pix rushing at him, day in, day out. <144>

Même remarque dans les mémos officiels de procédure :

The film is received in the office. It is recorded and sent to the laboratory for immediate developing. You are then notified by wire as to how it is. This is done whether there is anything wrong with it or not. We understand that a photographer can have something wrong with his camera, not know it and go blankly with his total work <...>. When you send it, you'd better specify in your letters that it is coming in so that we can be on the watch for it. <...> /When we get the film/ you are notified of its condition. The negatives are numbered. After the negatives are numbered, two 8x10 prints are made from each negative. These are called first prints. In the case of the 35 mm, two 5x7 prints are run off on the Emby automatic printer. A few 8x10 test enlargements are also made from the

35 film. Mr. Stryker edits these first prints by tearing the corners or by sometimes making special notes on the margins of those he thinks ought not to be in the file. We call this killing. One of these first prints are /sic/ mailed to you in the field. Two franked postcards will be enclosed. One is for you to fill and date and return to the office acknowledging receipt of the pictures. The other is for you to fill out and send in after you have captioned the prints and are returning them to the office. If you disagree with Mr. Stryker's notes or you do not agree that certain prints should be killed, it is your privilege to leave the prints in for the file and so indicate. It is also your privilege to kill any prints you do not wish in the file by tearing the corners. <145>

Mais le contrôle du photographe ne s'arrête pas là puisqu'il indique aussi, s'il le souhaite, le recadrage sur le tirage :

We usually indicated the cropping <...> I think the people in the darkroom were very careful not to do any original composition of their own in cropping. <...> I think they would have been given hell by Roy if they had ever dared to do that and I think they respected the indications of the photographer always. <...> After the prints were mounted captions were supplied either by the photographer's field notes or by staff members using information contained in the notes. <146>

La photographie, alors définitivement "créée", est tirée et montée avec sa légende sur un carton gris, et peut

rejoindre la place qui lui a été assignée dans les grands tiroirs de la collection. Avec l'augmentation rapide du nombre de négatifs 35 mm, et la facilité avec laquelle, dans ce format, le photographe répète ses prises de vues, et à cause de la propension de certains (dont Dorothea Lange et Marion Post) à prendre de nombreuses vues de la même scène, les problèmes économiques de production reviennent sur le devant de la scène car il importe d'éviter le coût superflu de nombreuses épreuves qui vont ensuite être jetées. Enfin, le fait que certains photographes, telle Dorothea Lange, éprouvent beaucoup de difficultés à "lire" un négatif, ne fait qu'aggraver les choses <147>. Ici encore Arthur Rothstein et Russell Lee, beaucoup plus précis et plus économes en clichés, se révèlent, dans la logique de Stryker, plus performants car avec eux les tirages peuvent être effectués directement, évitant ainsi aux négatifs originaux de voyager à travers le pays :

Regarding the shipping of negatives, there are so few discards in your negatives that I doubt the wisdom of sending them out to you. The Contax negatives I know shouldn't be sent out. <...> I am going to have to continue sending Marion's out, because she has had so many duplicates and has had so much trouble with the Rolleiflex negatives being out of focus and showing movement. We can't afford to make so many prints and have them thrown out. <148>

Une solution partielle fut trouvée à partir d'avril 1939 avec la mise en service d'une tireuse automatique de film 35 mm (machine Emby), qui permet de faire parvenir au photographe l'intégralité de sa production, et ce en toute sécurité et dans des conditions d'efficacité et de coûts très satisfaisantes pour le laboratoire. Il n'empêche que le surcroît de travail qu'impose le photographe prolixe et incontrôlé est un problème pour le laboratoire et, partant, le rendement de la Section, ce qui pousse Stryker à essayer de limiter les débordements de ceux qui semblent avoir la détente trop facile : "Don't take too many /pictures/ but make it a representative set. The more you make the more we have to print. I would rather you took a few good ones." <149> Toutes ces contraintes montrent en fait l'ambiguïté de la relation entre Roy Stryker et ses opérateurs, voire la contradiction qui traverse sa conception du rôle du photographe, à savoir l'opposition entre d'un côté une conscience libre, et de l'autre un simple instrument, comme le serait un musicien d'orchestre.

Machinerie pesante, appareil bureaucratique, les qualificatifs n'ont pas manqué chez les critiques de la seconde génération, celle des années 70, pour définir le fonctionnement de la Section Historique. Or toutes nos observations, tant sur la correspondance que sur les souvenirs des acteurs, montrent au contraire que la paperasserie, certes parfois lourde, est toujours limitée

au minimum par Stryker et le secrétariat qui essaient de l'épargner au photographe. Certes les lettres de rappel à l'ordre sur la nécessité de remplir promptement et précisément les notes de frais et les commandes ponctuent la correspondance mais lorsque des critiques sont vraiment formulées par les photographes, on a l'impression qu'il s'agit plutôt d'une sorte de vieux grief contre l'administration, sans grand impact sur le fond de l'analyse <150>. En fait la vraie ligne de front, le noeud des tensions ne se sont jamais situés sur ce plan mais bien plutôt sur celui de l'adhésion plus ou moins grande, plus ou moins inconditionnelle du photographe aux idéaux et valeurs directrices du patron. Reprenant en cela l'hostilité ouverte d'un Walker Evans, et celle plus nuancée d'un Ben Shahn à toute forme même de suivi administratif d'opérateurs qui se pensent en tant qu'artistes, les critiques se sont engagés dans un débat qui pour n'être pas nouveau n'en prit pas moins à l'époque du "New Deal" une tournure intéressante, celui du mécénat d'Etat. Il ne faut en effet pas oublier que la Section Historique n'a jamais été, contrairement à ce qu'ont pu croire certains à un moment, la Villa Médicis, ni même le "Works Progress Administration", mais bien un organisme gouvernemental avec une fonction précise dans un contexte politique, dirigé par un chef de bureau nommé et investi d'une mission qui comprenait celle de recruter, de manière discrétionnaire, son personnel

photographique. Il convient de s'en souvenir pour ne pas faire de contresens, au risque de découvrir une vérité moins romantique que celle qu'ont cherché à y voir certains critiques.

D - Centralisation

Comme l'a bien montré Watkins, la volonté de centraliser les opérations de la Section est au début une question d'économie (afin d'éviter la prolifération des photographes et donc des dépenses), d'efficacité (pour répondre promptement aux demandes les plus variées dans les plus brefs délais) et surtout de qualité (ce qui voulait dire pour Stryker des images fortes sur le plan esthétique). Mais ceci n'était pas nécessairement du goût des directeurs régionaux utilisateurs directs et, en théorie, commanditaires prioritaires :

I informed him /Fred Soule, Information Director for California/, none of our photographers are going to devote their full time to doing the type of thing that can be done by a \$1200 boy with an Eastman Kodak. I have now one damned good stock argument when they lay out one of these broad campaigns of photographing rehab clients, etc., and that is to ask them how in the hell we would have had a Mac Leish book if their type of photography had been pursued consistently. That always wins the argument. I realize we have got to stand up for our rights

and insist that we have certain worthwhile ideas to contribute. It may take ten years off my life, but bigod I will have a good time while I am here. <151>

Pourtant la survie de l'ensemble passant par un compromis, Stryker s'efforce de donner en partie satisfaction aux responsables locaux tout en le faisant selon ses propres conditions, c'est-à-dire en demandant aux photographes de ne passer que le minimum de temps sur les prises de vue sans rapport direct avec son plan d'ensemble. Aussi lui est-il possible de poursuivre son idée première tout en empêchant les régions de lancer leur propre service photographique, ce qui porterait un coup fatal aux objectifs de la Section Historique <152>. Stryker envisage même, en 1940 et 1941, époque prospère pour la Section Historique, de libérer ses meilleurs photographes du travail un peu pédestre de photographie officielle pour en confier l'intégralité à un seul opérateur qu'il embaucherait spécifiquement à cet effet <153>.

C'est pourtant à cause de cette centralisation excessive qu'ils n'arrivent que difficilement à faire face à toutes les tâches qu'ils se sont assignées ou qui leur incombent. A partir du début 1937, les mots "rush" et "bedlam" reviennent systématiquement sous la plume de Stryker. Ce dernier ne parvient pas à s'absenter de Washington pour rencontrer les photographes sur le terrain comme il souhaite le

faire <154>. Quant aux techniciens de laboratoire, ils croulent sous l'avalanche de tirages qu'impose une diffusion de plus en plus large. Les photographes travaillent sept jours sur sept, passent leur vie sur les routes, et ne peuvent donc pas vraiment s'imprégner de leurs sujets tant la contrainte principale est celle de la production <155>. Ici encore l'idéal rêvé s'abîme dans le réel.

V - ROY STRYKER

Comme on l'a vu, les facteurs qui ont présidé au développement de la Section Historique ont été de trois ordres : une mission assignée dans le cadre de la démarche philosophique de son créateur, Rex Tugwell, la confrontation avec une réalité politique qui nécessita des évolutions et des compromis, en particulier par rapport aux régions, et enfin la personnalité même de Roy Stryker que nous allons maintenant cerner un peu plus précisément.

Il est courant aujourd'hui de poser une égalité entre la Section Historique et son chef Roy Stryker, et de voir en ce dernier le vrai auteur des photographies, en tout cas la vraie conscience constituante, le vrai centre de l'opération, comme le suggérait déjà un lapsus dans un brouillon de texte rédigé par Paul Vanderbilt dont le titre était : "The Organisation of Mr. Stryker's /barré par Vanderbilt/ Photographs made under the Direction of Roy Stryker. 1935-1943" <156>. Sans aller, comme Richard Doud, jusqu'à en faire un homme providentiel, force est de constater que sa personnalité reste l'élément fédérateur du projet. Absorbant dans son schéma directeur les critiques et

commentaires de ceux qui sont plus experts que lui, et conduisant son opération à travers les tempêtes politiques et budgétaires aussi longtemps que cela est possible, sa contribution à la nature même de ce qu'a été la Section Historique est capitale.

A - Padre, Padrone

Roy Stryker n'est pas un homme brillant mais il a un certain savoir, une passion infinie pour l'Homme et quatre grandes qualités : la ténacité, la fidélité, un sens profond des relations humaines et la conscience de ses propres limites. Il a ainsi été un patron qui a imprimé sa marque directement ou indirectement sur toute une génération de photographes. Le fait qu'il ne prend jamais lui-même de photographies le met en position de force. Jack Hurley l'explique ainsi : "In this way he was left completely free to guide and motivate without being caught up in either the mechanics of photographs or any specific stylistic approach." <157> En fait, il sait d'abord qu'il n'est pas photographe; ensuite, en marquant sa distance par rapport à l'élaboration du produit, il se place délibérément sur un terrain différent de celui des photographes, et peut ainsi librement occuper la place du maître, être l'oeil de Sirius, balayer de sa position l'ensemble du terrain.

Il a pourtant, malgré des qualités d'écoute que tous lui reconnaissent, très certainement des problèmes d'autorité morale et scientifique au début de sa carrière. Sans faire de psychologie facile, ce mélange d'aisance dans les contacts et de difficultés à s'affirmer parfois simplement dans les rapports interpersonnels est probablement dû à un manque de confiance en lui et à une difficulté à prendre des décisions, comme le prouvent ses tergiversations et ses angoisses à tous les moments cruciaux de son existence <158>. Cela rend parfois problématique son rapport aux photographes déjà établis : attirance car ils lui apportent un savoir qu'il n'a pas et une renommée dont il a besoin, et rejet car ils ne sont pas assez dociles à son goût. Ce que dit Ben Shahn est d'ailleurs très probablement vrai : "He either looked up at you or down on you. He couldn't see you eye to eye." <159> Ceci lui donne parfois l'air d'être un enfant capricieux, aisément vexé et même boudeur :

He didn't talk to me for a while and his secretary wouldn't even talk to me. I came the next morning and Roy has a way with it when he had to disturb. He has a twitch <...> and I saw that twitch. It's like a family row. <...> Roy has the attitude of a boy, you know. <160>

Ainsi, il tend à se débarrasser d'abord des photographes confirmés qui forment son noyau de départ, au profit de

gens plus coopératifs, choisis par lui seul, tels que Arthur Rothstein, Russell Lee ou John Vachon, purs produits du sérail, qui, bien que fournissant un travail de qualité, ne lui feraient pas d'ombre et resteraient avant tout des employés de la Section Historique. Ceci explique qu'il a apparemment refusé la candidature d'André Kertesz, et que, malgré l'admiration qu'il porte à Lewis Hine, il n'ait jamais voulu lui confier de missions. Hine veut en effet faire ses tirages lui-même et conserver la propriété de ses négatifs. De plus, sous l'influence de Florence Kellogg de Survey Graphic, l'une des principales clientes de la Section Historique, qui juge le travail de Hine peu au goût du jour parce que trop expressionniste, il en vient lui-même à penser que le vieux photographe est non seulement trop exigeant mais fini :

When I first came down it was my hope that we could have him on the staff, but unfortunately, it was impossible to make the type of arrangements which would be satisfactory to him. Also I fear that he is not again going to do the type of work he did in his younger days. <161>

Ce rapport très fort qu'il entretient avec "ses" photographes qu'il voit comme ses enfants, le conduit à se réserver jalousement le contact avec eux aux dépens de ses assistants ("Roy didn't appreciate other staff people mixing too much with the photographers" dit

Ed Rosskam) mais aussi à se soucier de leur vie et de leur bien-être comme de ceux de sa propre progéniture <162>. Dès que les fonds le lui permettent, il essaie, avant même d'embaucher de nouveaux opérateurs dont il a tant besoin, d'augmenter le salaire des anciens, car il sait que c'est là le seul moyen de s'attacher du personnel compétent <163>. Quand l'avenir semble bouché, il aide ses employés à chercher d'autres emplois, leur fait même des propositions lorsqu'il entend parler de nouvelles places, et fait montre de beaucoup de compréhension lorsque ceux-ci prennent la décision de le quitter pour trouver des emplois mieux rémunérés et plus stables <164>. Plus généralement, en vrai patron, il protège et défend jalousement son personnel contre les attaques venues de l'intérieur et de l'extérieur, et contre toute tentative de les utiliser ou de leur donner des ordres :

Further regarding the demands of Regional men : I have great sympathy for these men. I understand that a great part of our work must be for them. On the other hand, the photographer is hired because he or she is a specialist, and therefore doesn't take orders on what is to be photographed and how it is to be photographed from anyone. Furthermore, you are under the jurisdiction of the Washington office, and there are times when we have other plans which the /Regional/ Information men don't understand. <...> You may count upon it that I will back you up. I

have faith in the judgements of all of you, and leave the whole business in your hands.

Don't let rain, or government red tape, or newspaper bosses get you down. When you get back we will go over and kick hell out of a few of them. Better tear this letter since I prefer to say these things directly to the person concerned. <165>

Ses employés lui rendent d'ailleurs bien cette confiance <166>. Pas question notamment de recevoir d'ordres impératifs de qui que ce soit et en particulier des agents régionaux. Il s'agit de coopération et non de simple prestation de service :

Fischer was very much worried for fear you wouldn't work with Soule. He wondered nervously if you would do "arty" pictures. I got very mad and told him that our photographers had never refused yet to do their work promptly and efficiently, however, they would not take orders from every Tom, Dick and Harry in the United States, and that if we are informed of the problem and given adequate background we will cooperate to the fullest extent in preparing such photographic work on a particular project, etc. <167>

Ainsi que le raconte Jack Delano, une relation passionnée et loyale les unit :

We felt that we weren't responsible to anybody except to Roy and that we were going to do anything. <...> It was wonderful the way Roy Stryker would raise holy hell with us, but

secretly <...> He was intensely loyal to the people who worked for him and would stand under any condition for you. <168>

Comme le dit aussi Dorothea Lange en termes imagés :

He'd sit at the desk, and he'd point down the corridor, and "they" were all his enemies. He was guardian at the gate. He was defender of the files, inviolable; and they were locked up at night. It was a holy crusade. The telephone would ring in his office - he had three or four telephones - he'd pick it up and say, "Stryker speaking!" And he was just ready for whoever it was any congressman or someone wanting to come in and see what they had on his state of Arkansas or someplace. <169>

Mais en posant cette opposition schématique entre "eux" et "nous", entre "the people higher up" (ceux qui nous veulent du mal) et l'équipe, en se construisant un personnage de protecteur haut en couleurs, dernier rempart contre la malignité des philistins, en se présentant comme celui qui, littéralement, donne vie aux photographes et les maintient en vie, Roy Stryker se pose en vrai pater familias romain dont le pouvoir sur sa famille est sans partage :

Roy was our boss, and he didn't let us forget it. He was the inventor and promoter of our maverick outfit, and he defended it with every bureaucratic weapon against all enemies, real or

imagined, lest they threaten our budget, our independence, and our God-given right to continue doing as he, Roy, pleased.

It's like the academic world, full of jealousies and hatred, and Roy was good in manoeuvring through that, and in that sense he was certainly a papa, because most of the photographers had very little understanding or knowledge of that. He /the photographer/ would get into one jam after another and Roy would get him out. <170>

Comme le dit aussi de manière tout à fait fascinante Stryker lui-même dans un glissement rhétorique symptomatique qui le fait passer, dans la même phrase, du photographe à lui puis à leur objet commun, le projet : "You go into town - New York - with your pictures, you take them to Mrs Kelloggs <...> You don't try to tell them you did it, it's your boy, it's your girl, it's you and your project." <171> Père confesseur, "quiet enabler" pour certains, patron tyrannique sous des aspects bonhomme pour d'autres, Roy Stryker est en tout cas un petit sultan qui régne sur le territoire de la photographie à Washington <172>. De là proviennent sa logique expansionniste, son insistance auprès des photographes pour que ceux-ci soient en relation constante avec lui et lui seul, et adressent leur courrier à son domicile et pour que lui seul assure la gestion pratique et administrative des missions, quitte à laisser, sur le plan photographique, une fois la

confiance mutuelle accordée, une assez grande liberté au photographe <173>.

En bon père, il veille donc aussi sur le confort de ses employés, et pour ceux qui se sont montrés de bons enfants, son amitié paternelle, dont on trouve un exemple parmi tant d'autres dans cette lettre adressée à Ed Locke et sa femme, n'a pas de limites :

Best regards to you and Lorena and a pleasant trip and a damned profitable stay in Ireland. If you get in any sort of a jam and need money cable me. If I don't have it, will get it some place. Just remember that in an emergency you can count on me. <174>

Avec ses longues lettres, parfois manuscrites, puis avec le principe du Journal Interne ("Gossip Sheet", annexe 8) il entretient en eux le sentiment d'appartenir à une communauté en dépit de l'éclatement géographique. Enfin, lors du retour au bercail, il les invite chez lui où Alice, sa femme, leur prépare un bon repas traditionnel <175>. Mais cette reconnaissance paternelle exige d'eux, jusqu'au plus obscur secrétaire, au "sans-grade", un engagement total <176>. Ceux de ses assistants qui, tels Mark Adams ou Louis Gitler, n'ont pas su adhérer au projet commun disparaissent bien vite dans les oubliettes de l'histoire après un bref passage, qui ne laisse presque aucune trace. Ces greffons ne prennent pas <177>. Quant à ceux qui, malgré leurs

qualités intrinsèques, remettent en cause le pouvoir paternel en se comportant de manière "irresponsable" ou en traitant leurs frères et soeurs avec condescendance, violant ainsi la loi du père, il s'en sépare, comme des branches robustes et magnifiques qu'il faut pourtant couper car elles mettent en danger l'équilibre même de l'arbre :

Walker /Evans/ was not going to cooperate, much as I would like to have had him go on. <...> I presume in all fairness and all honesty that I got just a little bit fed up with his temperament, which I didn't think was very sensible. I think he did some pretty stupid things, and I didn't think it was worth the trouble fighting with him any longer. <...> He treated Arthur very snottily, very nasty, and Arthur reacted against him, and Arthur wasn't his boy anyway <...>. <178>

On comprend donc aisément que pour tous ces photographes, le passage à la Section Historique reste bien plus qu'un simple épisode de leur carrière. C'est leur tremplin, parfois aussi leur période la plus productive, certains y font même l'intégralité de leur carrière photographique (Ben Shahn et Marion Post), et, en tout état de cause, reste un moment inoubliable de leur existence : "It's the best job I ever had <...>, it influences your whole life. You couldn't go through an experience like that and never have your life changed" <179>.

Quant à Roy Stryker il se découvre petit à petit un goût et un talent pour l'intrigue politique et administrative et il se bat comme un lion pour défendre son idée d'une section photographique en utilisant toutes les ressources et ruses de l'administration :

They got away with it by skillful knowledge of how government works and what you can get away with and exactly how to do it. <...> The great secret of Roy's success was his ability to pick an administrative assistant all along the line who was an advanced expert on how to get away with that. John Thomas and Frank Lee really knew how to use the phrases and how to lie. <...> They were experienced guys who <...> knew everybody and knew how to operate. They were in a position where they enjoyed complete trust. They knew where what they were after was and they went and got it. <180>

Mais il sait aussi utiliser tout son entegent, n'hésitant pas à plaider dès que cela était nécessaire sa cause auprès de Tugwell, puis plus tard de ses successeurs, moins convaincus mais prêts, malgré tout, à le défendre. Il a en effet accès directement au Directeur, contrairement à toutes les règles de la hiérarchie administrative et il ne s'en prive pas. Comme il le raconte lui-même avec sa verve habituelle à propos d'un épisode particulièrement dramatique du feuilleton :

I was on a brief vacation in Vermont. I had taken my cut in the budget before I left. <...> Ed /Locke/ called me long distance

and he got me on the phone and said, "Roy, you're going to get your throat cut. They are taking you on again." So I came down <...> and went to see Grace Falke /Tugwell's secretary/ and it was stopped. <...> Later on a very nice guy by the name of Kenneth Clarke came in as head of the Information Division. Then the same old thing happened : the administrator sent an order to cut budgets. Well, I took my cut. Went back up to Vermont for vacation and got a second call from my secretary who said for God's sake you'd better get down here. So I took the night train down this time. I took seriously the Administrative Order. <...> /I went to/ Miss Falke's office to see Tugwell. I didn't know where he was. I said, "Well, Grace. It's been fun." I bring her name into this because there were times when she had been very helpful seeing that things get done. She saw things. She had a straight way of watching us there. <...> I said, "You know, it's been fun but I guess the end has come." She said, "What do you mean?" I said, "You folks give the order, we cut the budget." By the time Tugwell came in I had talked to her a little bit <...> if we wanted to go ahead, I couldn't take many more cuts <...> before that was going to cripple us badly. Tugwell came in. Grace said to him, "Dr. Tugwell, I think the photography section is in a bad situation right now. Roy says he's taken the budget cuts in proportion he thought was just and it was accepted. He came back down from his vacation and is perfectly willing to take it because he thinks the order is unjust." Rex said nothing at all to me and said, "Tell Ken Clarke I want to see him this afternoon." That evening

as I was working around my office and finishing up, Mr. Clarke came in. He was a terribly nice person, a man whom I was very fond of. He said, "There is a hell of a goddam outfit where the son of a bitch can go up and cut your throat with the boss". <...> Well, my experience with Gilfond taught me a slight amount and I reminded him. I said, "Well, of course Ken? I don't believe you ever took the trouble to read my job description, but I don't happen to be on your staff." There was silence and then he said, "This is a hell of a goddam thing". <...> He resigned shortly after this for some other reason and went back to the newspaper business. <181>

Dans ce combat, il peut aussi compter sur l'appui suprême, celui de la Maison Blanche, et en particulier d'Eleanor Roosevelt :

Many, many times <...> the administrative problems we had went clear on to the president. <...> Through Garnett Jackson we could go over there anytime, we could get to see anybody. Pat /former Boston Globe reporter/ could make dates. Everybody knew Pat and everybody liked Pat. He could get to anybody anytime. <...> Beanie /Baldwin/ could always see Mrs. Roosevelt. Towards the last I could see her and then of course D.W. Alexander could get at the White House with the President anytime. So could Bean, so could Rex. <...> By the time real top responsibility came to me, this had pretty much levelled off in many of these things which were simply taken for granted. But

if we got in a jam, we could always rely on the White House to do something about it. <182>

Petit à petit, Stryker se compose un personnage avec ses "coups de gueule" et sa loyauté, sa ténacité et son opportunisme parfois malheureux, son faux air de naïf débarquant dans la grande ville, et son côté homme de l'Ouest, pionnier, défricheur, non conventionnel <183>.

B - Elève et pédagogue

Pourtant, s'il avait du charisme, on ne peut pas dire que c'est un créateur, ni même un intellectuel au sens de théoricien spéculatif. Il sait absorber les idées ambiantes et utiliser, susciter même les compétences des autres ce qui est loin d'être négligeable. En un mot c'est un bon enseignant, sans génie mais avec du flair, de l'énergie et un sens inconscient de l'histoire :

Roy was a magnificent sponge for ideas and he recognized an idea when he saw it.

Stryker was a man with a hospitable mind, very hospitable. He is not organized but he has a hospitable mind. He has an instinct for what is important. <184>

Il a la passion de l'Amérique, la passion des gens et la passion de transmettre non des idées

complexes mais plutôt des faits, petits ou grands, qui, mis bout à bout, montrent à l'homme sa vraie nature bien plus, à ses yeux, que toutes les interrogations philosophiques. Cette passion qu'il identifie à sa mission est née à Columbia. Peu doué pour la théorisation, il ne finit jamais un doctorat qu'il a déjà eu bien de la peine à se décider à entreprendre, et il garde toujours un complexe d'infériorité qui apparaît dans une humilité un peu forcée :

Despite a shelf of the best treatises on Economics and the proximity of the great scholars /at Columbia/, I showed little prospect of ever becoming the proper kind of economist.

Because of my interest in pictures I lost my chance at a Ph.D. I thought I was a failure.

I am an illiterate humanist <...>, I'm not a very well educated man. I'm not a particularly bright guy, I know a little about a lot of things. <185>

Son vrai domaine est le concret et la concrétisation et son enseignement vedette à Columbia, ce sont ces fameuses visites de New York : "I used to try to generate the spark of life lacking in theory, statistics, formulae by taking my class out to see how things operated in human terms." <186> Il mène d'ailleurs son équipe de photographes comme une classe, ce qui lui fait dire : "The jump from teaching Economics to running a photographic section is not such a drastic one as many of

my friends sometimes suspect." <187> C'est l'occasion de débattre tant de problèmes généraux que d'images précises ou de techniques particulières, et surtout de découvrir les photographies prises par les autres opérateurs, de prendre connaissance de la collection, d'où la nécessité de ce passage à Washington et les problèmes que posent les longues missions et l'absence de Dorothea Lange <188>. Il sait aussi faire partager cet enthousiasme pour la connaissance et non pour l'abstraction, et il est, pour son personnel comme pour ses étudiants, celui qui communique la passion, celui qui paraît tout savoir sur tout :

Roy gave you the feeling that he knew more about everything than you did and above all he knew more about America than you did by far. And that's one of the things that I loved about Roy, and one of the things that I got most from him was a feeling about the United States, about America. This enthusiasm, and love for the detail and the deeper meaning of everything American was something that he must have transmitted to everybody. <189>

Si cet enthousiasme communicatif est une de ses armes pédagogiques, Stryker est surtout celui qui ne cesse de questionner, de pousser ses photographes à réfléchir à leur démarche <190>. Il reste ainsi, pour certains

d'entre eux, bien après l'époque de la Section Historique, cette figure imposante du père-juge :

In all the years since I left him, when making pictures I often hear him say, "Now what are you doing that for? Why are you making that picture?" I still feel I have to justify myself before him as I did when I worked for him. <191>

Pour nombre de photographes, la Section Historique est en quelque sorte une université qui les paye pour approfondir ce qui leur tient le plus à coeur :

I felt that I was learning and I was studying for myself what I wanted to find out and it so happened that what I wanted to find out and what I wanted to study was just what my job expected of me and I can't think of a better arrangement. <192>

Pourtant, nous l'avons dit, il n'a jamais été photographe. Mais comme ces grands professeurs d'art dramatique qui n'ont jamais été acteurs ou ces grands patrons de presse qui n'ont été que des journalistes moyens, Roy Stryker sait être un catalyseur et un homme de paroles en même temps qu'un homme d'images. Car, pour lui, l'image photographique, ou la scène vue sur le terrain, ne reste jamais que "la petite soeur du mot", est toujours muette sans le commentaire, l'explication, la description qui va au-delà des apparences, tisse des relations complètes ou prépare le regard. D'où sa manière de travailler avec scripts et conférences puis, une fois

la photographie faite, l'exigence de légendes détaillées : toujours de la parole. Tous se souviennent d'ailleurs de sa parole, de sa volubilité, de son vocabulaire fort et imagé et de son humour un peu épais mais bon enfant qui semblent avoir fait merveille lors de son passage à l'armée pendant la Première Guerre mondiale, et ce verbe haut qui est partie intégrante de son personnage autant que ses lunettes épaisses, lui qui avait toujours eu, expression ô combien symbolique ici, la vue basse ("weak eyes") <193>. Ce style oral et imagé, on le retrouve dans ses lettres et ses scripts qui ne sont souvent que des transcriptions de sa parole vivante. On y lit un vocabulaire simple, direct, chargé de métaphores, pétri de vernaculaire qui est pour lui un "parler vrai", à cent lieues de la langue académique. Il a la volonté de trouver dans le mot simple, la justesse et l'honnêteté qui lui paraissent être celles de l'homme de la terre, celle de l'homme d'avant la révolution médiatique en cours, bref celles du citoyen américain idéal. Il suffit de citer ses conseils aux "photo-editors" pour donner un des meilleurs exemples de cette prose nerveuse, peu enrobée, sans liant, simple et carrée, perpétuellement teintée d'humour et de didactisme. Il est d'ailleurs caractéristique que les seuls documents que l'on possède de lui, outre sa correspondance et ses mémoranda, soient ses discours et ses interviews, c'est-à-dire ce qui reste de sa parole

car il n'a jamais écrit ni livre ni mémoires d'aucune sorte. Il n'a pas produit d'oeuvre écrite réelle à l'exception de deux articles en collaboration <194>. Même si l'époque est moins propice que la nôtre à la publication de livres et de récits par quiconque a fait quelque chose d'un peu particulier dans sa vie, cette absence d'écrits révèle bien à notre sens qu'en dépit de son immense notoriété dans le milieu photographique et des nombreuses distinctions honorifiques qui lui ont été accordées, il a toujours souhaité s'effacer derrière les images, soit par humilité, soit par incapacité à formuler des théories sur sa pratique, ou tout simplement à rationaliser une activité qu'il ressent comme un plaisir naturel et donc peut-être coupable : "he was always unhappy. <...> We always told him that the reason he wasn't happy was because he liked what he was doing and he felt guilty." <195>

Mais il ne faut pas oublier qu'autant que pédagogue, il est un élève qui grandit avec la section et profite de toutes les occasions pour approfondir et développer sa connaissance de la photographie et de l'Amérique. "I grew up with them. I learned what little I know about photography by working with them." <196> C'est une éducation mutuelle fondée sur son insatiable curiosité fondée sur l'écoute. Tout est en effet propre à augmenter son savoir sur le monde, même le plus anodin des voyages en avion <197>. C'est à travers cette

curiosité que se forge son jugement : "Roy had this remarkable facility of listening to people's Judgements who he respected and it became part of his critical judgement as well" <198>. C'est au contact de gens qu'il estime plus compétents que lui que naissent ses idées et ses convictions : "/Walker Evans/ had a great effect on me. He showed me pictures he had and we walked and talked <...> he tried to tell me why he saw things, and a great piece of education for me, terrific piece of education" <199>. Ce mouvement d'échange, cet enrichissement réciproque, est bien illustré par l'atmosphère qui règne dans son bureau à la Section Historique, à la fois décontractée et passionnée. Carrefour permanent, au moins au début, d'idées, d'amis et de photographes, c'est sa scène vivante, celle dont il se nourrit, dans une jubilation ostentatoire, celle des instants où le désir, le plaisir et l'histoire se fondent.

C - L'humaniste et la photographie

Cette jubilation devant le monde et les photographies est peut-être ce qu'il y a de plus caractéristique chez cet homme, en ce sens qu'elle procède de ses convictions philosophiques et qu'elle irrigue totalement le travail de la Section. Stryker est fils d'un populiste humaniste, profondément attaché à

l'éducation. Cet héritage et une enfance passée dans le Colorado forment les traits saillants de sa personnalité et de ses convictions politiques et philosophiques qu'il résume lui-même fort bien, même s'il force un peu la touche anarchiste, dans l'avant-projet d'un livre qui ne paraîtra jamais, The Thirties With Love :

a lifelong devotion to the land, a concern with justice and the lack of it, a congenial distaste for authority, and finally a growing interest in pictures as a means of expressing all three. <200>

Finalement, ces grands principes fort généraux vont guider toute son action au sein du gouvernement fédéral et s'épanouiront dans un milieu qui leur correspond bien, tant sur le plan culturel que politique, le "New Deal". On ne s'étonnera donc pas de voir que, mutatis mutandis, ce sont ces valeurs qu'il place dans l'image photographique quand il définit, empiriquement et a posteriori, la fonction de l'image fixe :

As long as man has problems, as long as he has sorrow, as long as he has happiness <...> and as long as he has death and birth and all these things that make human beings different from the animal //, that makes life something to be lived and something to be fearful of and something to look forward to, all those things that make great journalism, great paintings, in the end

we will only be good photographers and great photographers if we are part of that.

My passion for photography stems from a very simple thing -- man's ability to communicate with his fellow man. The better the means of communication become the more mankind will benefit. It is through the exchange of information and ideas that we get greater understanding and sympathy of the other fellow and his problems. The more we have such understanding and sympathy the more the world and man will progress. I believe the camera can make an important contribution toward this end. <201>

Le lien qu'assure la photographie, est identique à celui que la société entretient avec elle-même dans l'expression démocratique. Cet enjeu pour lui est celui de la photographie documentaire :

If we in America are to meet change progressively and not to run against it with an impact that will shatter our society, we need photographers -- documentary photographers -- of the immediate though as yet undeclared civil war between reaction and progress -- Bradys at work before the bugles sound. <202>

Plus profondément, ce désir de photographies semble remonter chez lui à l'enfance, aux images collectionnées par sa famille, embryon de conscience d'un temps à la fois personnel (celui des ancêtres) et historique qu'offre à tous l'enregistrement

sur une plaque sensible et jusqu'alors réservé à un petit nombre. Mais sa famille possédait également des vues stéréoscopiques qui par le rendu de la profondeur qu'elles offrent et l'impression qu'elle donne d'accéder au monde lui-même firent peut-être naître en lui ce "désir étrange de voir et de savoir plus" <203>. Il en garde un besoin pathologique de photographie, "a picture addiction" pour reprendre son expression, une attitude presque fétichiste par rapport aux images qui lui procurent des transports insoupçonnés et qu'il collectionne comme d'autres collectionnent les bouts de ficelle ainsi que le dit Dorothea Lange <204>. Quant au cadre photographique, il conditionne l'ensemble de son rapport au réel : Stryker découvre en effet autour de lui, grâce à ce "dispositif", non le monde mais des "scènes". Il fait surgir le visible du chaos par le truchement d'un cadre absolu parce que virtuel, toujours idéal parce que jamais ni actualisé ni confronté à l'immanence de la représentation :

You see I didn't take pictures but my life is turned also to rectangles but my rectangles aren't as accurate as the man with the camera because he has to deliver something that makes a good picture. I just look and I can be fuzzy but I see something that looks good. <...> I'm a lousy driver, I see too many pictures. <205>

Oeil privilégié, oeil avancé, doué d'ubiquité, protéiforme comme le pays, fou de l'aventure du regard, mais pas de l'aventure tout court car c'est toujours par procuration qu'il voyage :

You see when the photographers went out to all those places, it was the goddamest vicarious travel that one man had the privilege of doing, the excitement, the fun of seeing their faces because they were seeing these things by this time with a pattern that was already formed not that the picture looked like this but it fitted into "This is America" for some reason or other I liked it. So I still - I can't go any place, I can't, I couldn't go on the train, coming back I was seeing pictures, having photographers take pictures all the way out to California and all the way back again.

One of the things which makes life worth living, even when conditions seem to be the worst around here, is to be able to go home with a box of fresh prints under my arm and there to forget the local mess-ups and enjoy seeing America in my armchair. <206>

Le centre n'existe pas. L'oeil du cyclone est un "non lieu". Il ne s'y passe rien, même si rien n'existe sans lui.