

**CHAPITRE III**

**COMPRENDRE ET MILITER**

I feel the sordid neglect of a slum section strongly enough to wish to be a steward of its content, to enumerate its increment - newspapers, cigarette butts, torn posters, empty match cards, broken bottles, orange rinds, overflowing garbage cans, flies, boarded houses, gaslights, and so on - to present this picture in the very places where the escapist plans his flight.

Jack Levine, 13 octobre 1939

## I - COMPRENDRE

Dans le projet de la Section Historique, c'est-à-dire dans sa réalisation, et dans la description, en partie projective, qu'en ont faite ses acteurs et promoteurs, se côtoient des points de vue en apparence contradictoires pour des lecteurs d'aujourd'hui. Il y a une ambiguïté fondamentale dans toute entreprise réaliste car elle se veut à la fois distanciée et impliquée, neutre et militante. En effet, toute pratique

documentaire dépasse le simple constat comme le dit Beaumont-Newhall :

/The documentary photographer/ will not photograph dispassionately; he will not simply illustrate his library notes. He will put into his camera studies something of the emotion which we feel towards the problem, for he realizes that this is the most effective way to teach the public he is addressing. After all, is not this the root-meaning of the word "document" (docere, "to teach")? <1>

L'histoire nous montre aussi que les grands projets documentaires, des photographies de Yellowstone à celles des rues de Londres, ont mêlé information et volonté réformatrice <2>. Aussi, pour tenter de mieux cerner les enjeux du projet documentaire il faut interroger, dans l'œuvre de la Section Historique, la tension entre les deux pôles de la photographie depuis ses origines, la fonction heuristique et la fonction militante.

Poser cette opposition, c'est déjà convoquer le travail de la Section Historique au tribunal des Sciences humaines et sociales. C'est aussi noter d'emblée que vont coexister, au sein d'une même pratique, deux exigences : l'explication du monde à partir de méthodes expérimentales d'une part et la projection délibérée d'une vision de ce monde d'autre part, qui toutes deux tentent de se résoudre dans une éthique. Il est clair qu'il n'y a pas d'observateur

neutre et nous avons séparé les deux aspects dans cette étude, parce que ces "régimes de vérité" manifestés par deux formations discursives, pour reprendre le terme de Foucault, apparaissent côte à côte et qu'il importe de les présenter chacune dans sa logique <3>. Ces termes seront pris dans leur acception la plus simple. Comprendre relève tout d'abord d'une volonté de savoir, de la définition d'un objet et d'une conception du réel. Militer pour Stryker, c'est d'abord faire comprendre, avoir une action didactique, puis tenter d'induire des comportements, les deux attitudes se résolvant dans une conception particulière de la pratique et de l'usage photographique dont nous allons préciser les modalités, le documentaire.

#### A - La crise comme volonté de savoir

Il semble important de s'arrêter un moment sur le concept même de crise qui traverse l'œuvre de la Section Historique, en tous cas à l'origine. Les Américains appellent cette crise la "Grande Dépression", faisant ainsi explicitement référence à la nature psychologique du phénomène. La crise - du verbe grec qui signifie séparer, distinguer, juger - est une manifestation brusque et intense de certains phénomènes marquant une rupture. Il y a changement de l'ordre ou de

l'état ancien, "l'ordre naturel des choses". C'est un instant "périlleux et décisif" qui rompt l'équilibre alors que le nouvel ordre est encore incertain <sup><4></sup>. Mais si le mot ne désigne que la période de bouleversement vers le bien ou le mal, et donc ne préjuge pas de l'issue, l'acception classique le fait tendre vers le malaise, la perturbation, l'état morbide du patient. Ainsi rejoint-il le champ sémantique de la "dépression", c'est-à-dire la souffrance qui entoure ces "grandes convulsions." Cette dépression est "le moment de désarroi moral qui accompagne la recherche difficile d'une solution", "la manifestation violente d'un état morbide chez un sujet apparemment sain", et "l'état d'affaiblissement, de trouble, de désarroi qui règne dans un groupe social." <sup><5></sup> L'univers des possibles naît ainsi dans la douleur, la convulsion, le paroxysme - qui est au théâtre "le moment où le conflit des passions atteint son point culminant; /le/ noeud de l'action psychologique" - alors que se profilent l'inconnu et l'impensé qui font entrevoir le spectre de la mort. Cette définition de la crise comme frontière au sens américain du terme, qui dissout les frontières-barrières ("borders"), et autres peaux et membranes, qui ralentit voire détruit les fonctions vitales du corps social, est bien développée par Pierre Mahrer <sup><6></sup>. Celui-ci parle d'instabilité, de déséquilibre, de ralentissements, de désagrégation du tissu social, de désaffection des hommes

pour les actions économiques, bref, de dérèglements généraux des fonctions vitales tant de la société que des hommes. Le champ médical traverse le sémantisme du mot :

La crise, comme le mot le dit assez clairement, c'est une perturbation brusque dans l'équilibre économique.

Les crises peuvent apparaître comme des espèces de maladies de l'organisme économique : elles présentent des caractères tout pareils à ceux des innombrables maux qui affligen les hommes. Les unes ont un caractère périodique, les autres sont au contraire irrégulières. Les unes sont courtes et violentes <...> les autres sont lentes. <...> Les unes sont localisées à un pays déterminé, les autres sont épidémiques et font le tour du monde <...>. <7>

Les implications sont multiples et riches d'enseignement. Comme l'a écrit Jean-Toussaint Desanti :

Ce que le médecin hippocratique désigne de ce nom krisis est ainsi le moment où le sort de la maladie (et du malade) se décide et se laisse discerner; ce moment que guette le regard clinique, où tout va brusquement changer, en mal, en mieux ou en autre chose. <8>

Ainsi, dans l'étymologie du mot, convergent le regard et la science :

Tout <...> converge vers le regard médical. Regard panoramique et attentif qui distingue, englobe et surprend ce moment du devenir où tout se décide, en une vue qui se veut exhaustive :

'les unes, d'autres, toutes les autres', dit le texte hippocratique. <...> Mais seul le regard étranger du clinicien distingue ce qu'il en est de celui qui risque ainsi la mort. Ce qui du côté du sujet est souffrance et paroxysme, cela, vu du côté de celui qui sait ou croit savoir, se nomme 'crise', et se manifeste comme moment de décision dans un devenir maîtrisé, ou du moins jugé tel. <9>

### B - Un instrument scientifique

Ainsi cette volonté de fonder par le discours ce qui n'est qu'expérience brute (et brutale), nonsensique, et donc d'y trouver du sens, constitue le premier pas vers la maîtrise du réel <10>. La connaissance est indispensable à l'exercice du pouvoir et correspond aussi à une interrogation presque métaphysique que suscite la crise : voir le comment, saisir le pourquoi et répondre à l'angoisse de l'inconnu comme le contrat de Stryker :

direct the activities of investigators, photographers, economists, sociologists, statisticians, engaged in the accumulation and compilations of reports, <...> statistics, <...> surveys <...> necessary to make accurate descriptions of the various phases of the Resettlement Administration, particularly with regard to the historical, sociological and economic aspects of the several programs <11>.

La photographie qui se donne ainsi des objectifs de scientifcité ("investigation", "accurate") en convoquant les sciences bien établies qui, à elles trois, couvrent le champ des Sciences humaines, devient un outil à part entière dans cette recherche de vérité : "It is after all a research job that we are doing." <12>

Le phantasme de la disparition de l'instance énonciatrice caractéristique du discours scientifique a toujours hanté Roy Stryker. Il ressurgit périodiquement dans sa conception "démocratique" et humaniste de la photographie, comme il l'explique dans un texte non daté ayant pour titre "Documentary Photography" <13>. Ce texte s'inscrit dans une tradition qui remonte aux origines de la photographie et que l'on retrouve récemment, sous des aspects très différents, dans des films tels que Blow Up ou Underfire : la photographie est un instrument heuristique qui révèle en même temps qu'elle est révélée. Comme Winogrand qui dira "I photograph things to see what they will look like when photographed", Stryker déclare : "Let's begin to cover the main Streets of America. You know just to see what the heck occurs on it." <14> Ou encore :

The Photographic perception of the world is ruthlessly sincere. Trained on ourselves, our leaders, our way of life, it sees more completely than the eye. Our less rational leaders, our charlatans, our dictators in a way show their lack of understanding of the times by letting a lens near them. The

still photograph of So-and-So records none of the elements of irrational appeal. It presents without the hysterically persuasive voice and the sonorous lies the figure immobilized in a characteristic gesture. The bearing, the face are patent for us to study : and be it to our shame then if we cannot tell a hero from a bag of wind.

The documentary photograph confronts us with ourselves, guilelessly. The documentary photographer is not a propagandist, but an intelligent person with his own convictions, honest in the sense that our scientists -- some of them -- are honest. <15>

La photographie est posée dans ce texte comme n'ayant pas d'"énonciateur" ("The photographic perception", "It sees", "The still photograph <...> records", "letting a lens near them"). En effet, faire du documentaire c'est s'inscrire dans un enjeu de vérité externe à la photographie, contrairement à ce qui se produit dans une démarche artistique. "Documenter" c'est ramener du voyage-enquête à travers le réel multiforme, des parcelles de réalité - "reel life" - qui aspirent à dire le réel dans sa globalité et sa vérité - "real life". C'est se mettre dans le monde, se réclamer de lui, c'est vouloir le laisser parler tout seul et n'en être que le serviteur attentif. C'est se prendre à la fois pour une plaque sensible qui laisserait les photons, éléments physiques réels tracer sur elle les contours de la vie même, et pour le poète qui résume la vérité d'un instant

dans la fulgurance d'une formule. C'est enfin être un observateur comme le peint Baudelaire :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. <...> Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. <16>

A travers le mythe de l'absence de médiatisation, réapparaît le "métalangage du réalisme", celui de "révélateur" photographique et de la plaque d'argent poli du daguerréotype, miroir que l'on promène le long des grandes routes. Cette démarche s'inscrit pleinement dans la tradition de l'image américaine qui

s'est toujours donné comme objectif l'enregistrement des faits <sup><17></sup>. De même, la tension, qui est au cœur de la photographie documentaire, est celle qui traverse toute la littérature américaine et que décrit Pierre-Yves Pétillon <sup><18></sup>. Comme le dit dans la même veine Ben Shahn, lorsque le style arrive, le "je royal" s'empare de l'image et le documentaire est alors dévoyé : "photography ceased to interest me suddenly. I felt I would only be repeating myself and I stopped it dead." <sup><19></sup>

Le travail documentaire consiste donc à ramener de l'exploration des images qui "servent de preuves, de témoignage <...> des pièces à conviction" qui pourront entraîner l'adhésion ou prouver la culpabilité <sup><20></sup>. Stryker fait d'ailleurs sienne la définition suivante : "Document : an original or official paper relied on as a basis, proof, or support of anything else <...> in its most extended sense, including any writing, book or other instrument conveying information" <sup><21></sup>. Cette définition combine à la fois preuve et information, et fait du document le fondement de tout discours, parole incontestable et sans appel. Comme l'écrivit William Stott : "Documentary <...> defies

comment; it imposes its meaning." <22> Il est en cela identique au discours historique qu'analyse Roland Barthes :

Le statut d'un procès peut être assertif, négatif, interrogatif. Or le statut du discours historique est uniformément assertif, constatif; le fait historique est lié linguistiquement à un privilège d'être : on raconte ce qui a été, non ce qui n'a pas été ou ce qui a été douteux. En un mot, le discours historique ne connaît pas la négation (ou très rarement de façon excentrique). Ce fait peut être curieusement – mais significativement – mis en rapport avec la disposition que l'on trouve chez un énonçant bien différent de l'historien, qui est le psychotique, incapable de faire subir à un énoncé une transformation négative; on peut dire qu'en un certain sens, le discours "objectif" (c'est le cas de l'histoire positiviste) rejoint la situation du discours schizophrénique; dans un cas comme dans l'autre, il y a censure radicale de l'énonciation (dont le sentiment permet, seul, la transformation négative), reflux massif du discours vers l'énoncé et même (dans le cas de l'historien) vers le référent : personne n'est là pour assumer l'énoncé. <23>

Le documentaire nous conduit donc au cœur de ce qui fait problème en photographie : le rapport au réel. Les conditions et les modalités de la représentation ont été bien étudiées au niveau sémiologique et politique. La photographie se place entre

l'index, qui appartient au monde des signes, et l'indice, qui appartient au monde des choses, comme le montre Henri Vanlier. La pratique documentaire nous offre une abondance d'index qui se disent comme de simples indices. On peut donc voir dans la nature même du processus l'aboutissement de "la double opération fort retorse" du discours historique selon Barthes :

Dans un premier temps <...> le référent est détaché du discours, il lui devient extérieur, fondateur, il est censé le régler. <...> Mais dans un second temps, c'est le signifié lui-même qui est repoussé, confondu dans le référent; le référent entre en rapport direct avec le signifiant, et le discours, chargé simplement d'exprimer le réel, croit faire l'économie du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié. Comme tout discours à prétention "réaliste", celui de l'histoire ne croit ainsi connaître qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant; la confusion (illusoire) du référent et du signifié définit, on le sait, les discours sui-référentiels, tels le discours performatif; on peut dire que le discours historique est un discours performatif truqué, dans lequel le constatif (le descriptif) apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité.

En d'autres termes, dans l'histoire "objective", le "réel" n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute puissance apparente du référent. Cette situation définit ce que l'on pourrait appeler l'effet de réel <...> le discours historique

ne suit pas le réel, il ne fait que le signifier, ne cessant de répéter c'est arrivé, sans que cette assertion puisse être jamais autre chose que l'envers signifié de toute la narration historique. <24>

Se retrouve dans cette étude du discours historique tout ce qui fait la force de témoignage de la photographie, surtout celle où l'instance énonciatrice cherche à s'abolir dans un rapport direct à la nature, car toute distance entre vie et représentation a alors disparu. C'est en quelque sorte la vie à l'état brut, une vibration à l'unisson du monde, une jouissance du réel : "this was such a tragedy and so widespread. To go and analyze it and explain it to people through pictures was really a thrilling experience." <25>

Enfin, la force de la photographie vient de ce qu'elle ne peut être soupçonnée d'appartenir, comme l'est la peinture, au monde de l'organicité avec ses contingences bien connues :

Unlike the painting, which was suspect as a part of organic life and had, in those days /the XIXth century/, to invoke the science of optics for public verification of some of its statements, the photograph while dealing with the promiscuous data of experience was itself a part of the neutral and sovereign world of fact. <26>

Car l'appareil photographique se distingue du pinceau et du stylo qui ne font que véhiculer les errements et les mensonges qui les entourent :

In the heat of the conflict, amid the urgencies and complexities of contemporary life, the word, the brush or pencil stroke are too often part of the befuddlements and lies which surround them. Whereas the camera, used in a given place at a given time, records truly. <27>

Avec elle enfin, l'homme peut se libérer de la subjectivité ("experience") et de la confusion ("promiscuous," le choix du mot est assez révélateur) pour accéder au royaume du fait neutre. La photographie, la page, les visages se donnent alors à lire ("study") comme un texte univoque ("patent"). Elle est la Raison face à l'Irrationnel et peut donc départager le bien du mal, le faux du vrai, en tant que justice "supra humaine", presque divine parce que "naturelle". Elle permet d'atteindre l'Etre derrière l'apparence en immobilisant le geste caractéristique grâce à la froideur scientifique de la découpe. Elle s'oppose ainsi au mouvant, au fluide, au médium "chaud" qu'est la voix, support du langage et de la rhétorique, que les auteurs associent à l'hystérie (l'irrationnel) et donc au mensonge, à une époque où la radio permet au discours de s'affranchir des contraintes spatiales. En dernière analyse, la photographie confronte donc l'homme à

lui-même, franchement mais sans douceur ("ruthlessly", "the hard glittering gaze of a lens"), à travers la médiation froide de la représentation du monde <28>.

La mission assignée à l'appareil photographique est donc d'accomplir dans l'apparence pure le décapage des apparences et d'atteindre à la vérité et l'universalité de la science moderne qui s'oppose à celle du Moyen-Age <29>. Ainsi, dans cette nouvelle communication, peut se résoudre le dilemme fondateur, et toujours actuel, entre universalité et particularité :

The communications were poor then. I sort of felt, too, that by means of these pictures we were helping some other parts of the country understand what the other parts of the country were like.

So several thousand people have asked me, naturally enough and frequently with overtones of latent resentment, "Why are you taking pictures of us?"

To all my answer has been the same : "I want to show people in other parts of the country how you live." This answer seems alike adequate and convincing to a migrant on a ditchbank in California, a baker in Texas, a steel worker in Pennsylvania, and a Mormon farmer in Utah. We Americans seem to understand that in our democratic society, people in a far part of the country have a right to know and a need to understand how the other 130,000,000 live and act, so that we can all get along together. My pat answer is very effective in getting everyday

people all over the country to let me take pictures as they go about their everyday affairs. Moreover, this answer is the exact truth.

I am a photographer hired by a democratic government to take pictures of its land and its people. The idea is to show New York to Texans and Texans to New York. The idea is to show steel workers how a Louisiana sharecropper lives - what a sharecropper looks like, what kind of house he lives in, how he works, what he wears, how he plays and the problems he is up against - so when a bill to aid sharecroppers is up before Congress and the Pennsylvania Senator supports the bill, the Pennsylvania voters will say, "Okey;" And also the idea is to show sharecroppers how a steel worker lives, so when a labor relations bill is before Congress, the Louisiana Senator can vote for it and the Louisiana voters will say, "Okey." The idea is to substitute understanding for machine guns and a Gestapo as a means of keeping the country working together, unified, cooperative. <30>

Le médium photographique, aux yeux des responsables de la Section Historique, réalise le mouvement essentiellement démocratique du peuple à lui-même, sans médiation ni de l'Etat, ni de l'idéologie <31>. L'Amérique va pouvoir dialoguer avec elle-même grâce à la photographie, système posé comme "non idéologique" puisque reposant sur le consensus et le contrôle mutuel : la science est la somme des faits patents aisément vérifiables par tous.

En dépit de cette puissance, Stryker reste toujours profondément attaché au verbe qu'il place au-dessus de l'image, contrairement aux rédacteurs des grandes revues Life et Look qui en font un absolu. C'est un leitmotiv qui revient dans toutes ses conférences et interventions. Pour lui, sans hésitation, l'image est subordonnée au mot qu'elle ne saurait supplanter :

I still think the printed word, or the word, is the dominant thing and the photograph is the little brother of the word <...> my feeling is that there are some times /when/ the photographs stand alone but more often the photograph is <...> the corollary, the assistant, the helper of the word and it's the marriage of the two that join together. <32>

Mais tout n'est pas aussi simple, et quelques instants plus tard, dans la même interview, il déclare : "I saw in some of /Brady's pictures/ things that no amount of text could ever have told me" <33>. Pourtant, quelle que soit son importance, la photographie ne doit outrepasser son rôle qui est de fournir les bases d'une interprétation :

/the documentary photographer's/ work lays an objective foundation on which we can build the interpretation of our life and times.

With your pictures you are writing something to go with filing cabinets. <...> Your pictures are words of a peculiar sort. <...>

You are involved then in supplying words that an editor or someone wants in order to communicate something you have seen and felt <...>

Photographs are <...> raw material, material to write with.

Photographs are a kind of language, a lexicon made up of individual words, phrases, idioms, nouns, verbs, modifiers. <34>

C'est enfin "d'être un fil nouveau pour le métier à tisser de l'historien" <35>. Pour Stryker, la mission du photographe, aussi difficile soit-elle, doit donc rester celle d'un accumulateur d'une matière première qu'il conviendra à d'autres de faire vivre, selon leurs propres modalités, ce qui, par contrecoup, accrédite l'idée d'une vérité irréfragable et inaliénable de l'image :

/The pictures/ are only going to be significant if somebody goes in and takes 15 of them - one of them - 50 of them - and does something. He makes an article; he makes an exhibit; he puts a frontispiece; he puts a cover; he does a magazine. <36>

Cependant, l'essentiel du "message" est principalement infusé par les utilisateurs de cette matière première. Cela est si vrai que les images de la Section Historique, accessibles à tous, sont utilisées, par les Suisses pour démontrer la réussite de la démocratie face aux totalitarismes, par les communistes, par les Fascistes italiens et par les Nazis pour montrer l'échec du capitalisme et de la société américaine <37>.

Plus largement, l'œuvre de la Section s'inscrit dans une évolution de l'histoire aux Etats-Unis. Il se développe en effet, dans la dernière décennie du XIXème siècle, une histoire scientifique qui correspond au passage du romantisme au réalisme, évolution que l'on perçoit en littérature chez des écrivains comme William Dean Howell ou Edward Eggleston (lui-même historien scientifique très en vue), et en peinture chez Winslow Homer ou Thomas Eakins, photographe ayant étudié comme Marey la décomposition du mouvement du corps. Les historiens deviennent professionnels et s'affranchissent de l'idéalisme allemand au profit d'influences plus économiques et sociologiques <38>. De même, au début du siècle, le développement des Sciences sociales et d'une approche statistique des faits de société à travers des études, comme Poverty de Robert Hunter (1904) ou le Pittsburgh Survey déjà mentionné (1909), impose, au-delà de l'approche moralisante et moralisatrice de la pauvreté, sa redéfinition sur d'autres bases et d'autres critères <39>. Dans les années 30, la culture sociologique qui baigne les intellectuels du "New Deal" rencontre la photographie et l'image, produits typiquement populaires :

It was inevitable that social science and photography would discover each other during the Depression. Scholars found pictures a lyrical counterpoint to their often dry texts, and

publishers noted that sales went up when portfolios of photographs were included in works of genuine and pseudo-science. Since the Depression had wreaked such havoc on the people being studied, the images that were everywhere available were the most compelling seen in America since the Civil War and the public wanted them. Finally, because social science was an emerging complex of disciplines, it constantly sought new methods of inquiry and scholars found that photographs could provide information that was unique.<40>

L'historien D.S. Landes ne dit pas autre chose quand il écrit :

Les données numériques ne peuvent absolument pas faire sentir ce qu'il y avait de poignant dans cette souffrance : comme les ombres sur les murailles de la caverne de Platon, ce ne sont qu'une image déformée de la réalité. Il faut aller aux descriptions des témoins oculaires, aux témoignages qualitatifs, pour se faire ne serait-ce qu'une faible idée de ce qui se passait alors <...>. <41>

C'est sur ce terreau spirituel et méthodologique qu'ont grandi les maîtres de Stryker, et l'œuvre de la Section Historique elle-même tente de s'inscrire dans cette lignée de l'école progressiste, d'y chercher une légitimité, bien que les exigences de la communication et de la diffusion fassent tendre leur pratique toujours plus vers le spectaculaire.

En faisant de la photographie un outil pour les Sciences sociales, Stryker réussit un double <42>. Il se construit d'abord un garde-fou contre d'éventuels dérapages partisans, tout en se réservant une latitude d'action pour aborder tous les sujets; ensuite, en offrant dans la multitude des subjectivités une voie possible à l'objectivité, il assure sa survie au sein de querelles politiques entre l'Exécutif et Congrès.

### C - Le photographe de la FSA

La volonté de s'inscrire dans un cadre scientifique aussi rigoureux que possible et de mener à bien une mission d'exploration avec des personnalités aussi différentes et provenant d'horizons aussi divers, conduit à la définition de certains protocoles qui délimitent un nouveau type de photographe. C'est en effet une nécessité organique dans la mesure où ces cadres théoriques, professionnels et sociaux, ne préexistent pas à la Section Historique. Pourtant, ils ne sont jamais définis a priori, dans quelque charte ou règlement que ce soit, mais se forgent au fur et à mesure pour répondre à des objectifs en évolution, tout en étant suffisamment structurés pour être transmis aux nouveaux venus.

Ainsi naît une nouvelle profession, celle du photographe documentaire moderne, terme que Stryker

préfère à celui de photojournaliste. Pour lui en effet, il n'y a qu'une sorte de journalisme, jouant à tour de rôle ou en même temps des deux médias, le mot et l'image, et il paraît aussi incongru de parler de photojournalisme que de "word journalism" : en réalité, le médium importe peu car, dans le documentaire, c'est toujours le réel qui est visé. Comme le dit William Stott : "The heart of documentary is not form or medium, but always content." <43> Stryker veut aussi différencier le photographe documentaire du photographe de presse ("news photographer"), en opposant les "news", l'événement sans grand intérêt car il n'est qu'apparence de réalité, au "document", qui transmet de l'histoire dans la longue durée c'est-à-dire de la vérité et du sens :

/Don't/ confuse documentary with spot news pictures. It's important to understand the difference. Good documentary pictures usually have a long publishing life while <...> news pictures are usually a flash in the pan.

/W/e are not concerned with the assemblage of readymade documents. Nor are we concerned with the promiscuous chronicling in which there is always the possibility of unconscious documentation. The news photographer will do much of that, if only because he is generally a sort of human tripod setting up wherever the purveyors of news discover some fresh stock.

/We had no news photographers as such. By this I mean we had no people especially gifted at knowing how to get the dog fight, how to get to the place where the excitement was, point a camera, and get out. <...> I think the best way to put it is that newspictures are the noun and the verb; our kind of photography is the adjective and the adverb. The newpicture is a single frame; ours, a subject viewed in series. The newpicture is dramatic, all subject and action. Ours shows what's back of the action. It is a broader statement - frequently a mood, an accent, but more frequently a sketch and not infrequently a story. <44>

Ainsi le photographe documentaire fait triompher l'histoire sur l'anecdote, le caractère systémique sur la nature contingente, le présent éternel sur l'"éternel présent" pour reprendre l'expression de Vaccari <45>.

Les prises de position de Stryker qui définissent les photographes comme des enquêteurs (leur titre officiel est "investigators") et des journalistes sont novatrices dans un milieu où les deux professions sont longtemps restées séparées <46>. Alors que le journaliste commence, dans les années 30, à acquérir une certaine respectabilité, le photographe en est bien loin et ne peut guère espérer se faire un nom que dans le domaine de l'art, de la publicité ou de la mode <47>. Mais parallèlement, l'absence de structure éducative et normative, de "recteurs" en matière de photographie, autorise une grande latitude dans la définition des pratiques. C'est donc avec Lewis Hine, car Jacob Riis est

plus un journaliste armé d'un appareil photographique qu'un photographe, puis avec les Allemands Erich Salomon et Felix Man, et aux Etats-Unis avec Margaret Bourke-White et la Section Historique que naît cette profession grâce à l'existence de structures propres à leur fournir des débouchés, à savoir les photomagazines. Il se différencient de leurs collègues photographes de presse en n'étant plus de simples exécutants mais des auteurs à part entière qui, lorsqu'ils sont pigistes (ce qui devient alors possible en photographie) définissent leur sujet, ou, s'ils sont attachés à une agence ou une publication, en négocient les modalités. Ils livrent souvent un reportage complet dont ils ont rédigé le texte d'accompagnement et les légendes.

### 1) Qualités

Hommes nouveaux pour fonction nouvelle, car cette nouvelle pratique documentaire demande, selon Stryker, de nombreuses qualités dont la première est l'honnêteté et la précision :

We depend upon our camera for accuracy. The camera, after all, is a precision instrument. The man behind it has to be, too. <...>  
The photoreporter who permits inaccuracies in his work is not a thorough reporter.

/The photographer/ must have integrity and the willingness to stand firmly for his beliefs. Unless he has these attributes he is not likely, ever, to become a "good" photographer.

Good pictures are those that are authentic and convincing.

If the photographer ran into opposition, he soon conquered it by his honesty, his forthrightness, his sympathy <...>.

Be bold, be honest <...>. <48>

A ses yeux en effet, faire de la photographie documentaire, c'est avoir devant ses concitoyens la responsabilité intellectuelle du clerc et devant l'histoire celle, juridique, du témoin. Celui qui fait du documentaire sait qu'il construit pour la postérité le paysage contemporain, en même temps qu'il définit sa propre contemporanéité, c'est-à-dire sa présence dans le monde <49>. Aussi est-il capital que l'honnêteté du photographe soit acquise et que soit perpétuellement réaffirmée l'intégrité du projet par un système certifiant externe, tels que le sérieux et l'impartialité du commanditaire ou de la publication. L'opérateur est en effet souvent le seul témoin de la véracité de son image. Ici plus que jamais, la vérité est discours, et comme le fait remarquer Hine lui-même :

Of course you and I know that this unbounded faith in the integrity of the photograph is often rudely shaken, for, while photographs may not lie, liars may photograph. It becomes

necessary, then, in our revelation of the truth, to see to it that  
the camera we depend upon contracts no bad habits. <50>

La validité des documents est fonction du degré de confiance ("reliability") qu'on peut leur accorder. Cela suppose une inscription dans un système de référence extérieur, un régime de vérité, dont le plus puissant est bien sûr la science, ici la sociologie et l'anthropologie mais aussi l'optique et la chimie toujours présentes. Aussi il importe que soient mises en place des procédures de validation et de vérification. La première d'entre elles, comme dans le roman réaliste, est le vraisemblable. Vient ensuite la légende qui peut apporter d'autres points d'ancrage dans le réel, et enfin le statut de l'instance énonciatrice. Pour mieux cerner les problèmes qui se posent à ce niveau, nous allons examiner les deux seuls cas de contestation patente de la véracité des images de la Section Historique, l'un portant plus spécifiquement sur l'image, l'autre sur les rapports images-légendes <51>. Ces exemples font apparaître la limite où l'image bascule pour ses consommateurs du constat-témoignage à la propagande, car ce "certificat de présence" comme l'appelait Barthes est en fait un énoncé bien fragile dont la valeur, c'est-à-dire la fiabilité, est fondée sur le consensus <52>.

En août 1936, se développe une controverse autour d'une série de cinq photographies,

prises en avril de la même année par Arthur Rothstein dans les "Badlands" du Dakota, près de Fargo <53>. On y voit, sous divers angles, le crâne d'un bovin sur un fond de latérite craquelée. On peut constater, en regardant la série, que le crâne a été légèrement déplacé par le photographe, d'une prise à l'autre, afin d'obtenir un fond différent. Celle qui symbolise le plus fortement la sécheresse (plus tard connue sous le titre The Skull et classée par US Camera Annual 1937 comme l'une des meilleures photographies de l'année) est largement diffusée en juin 1936 avec la légende officielle suivante : "A bleached skull of a steer on this parched overgrazed land in Pennington County, South Dakota gives warning that here is land which the desert threatens to claim." Stryker l'a particulièrement appréciée car elle lui rappelle le travail de Pare Lorentz dans le film The Plow That Broke The Plains <54>. Mais à l'occasion du voyage présidentiel qui doit couronner la mission d'enquête présidée par Rex Tugwell sur la sécheresse dans les Grandes Plaines, le Fargo Forum révèle en première page qu'il s'agit d'un faux, ou tout au moins d'une manipulation. L'accusation porte sur cinq points :

That this picture showed a typical alkali flat land, common not only to North and South Dakota but to be handily found almost any place, any time, regardless of the amount of rainfall.

That the picture showed a skull which must have been bleaching for many a year.

That the skull in question could easily have been planted there or moved about from place to place if a photographer wanted to "dress up" his shot with a bit of the grisly.

That the picture, by no stretch of the imagination, showed a typical "drought scene"; that it was, in fact, only the picture of a bit of waste land which had always been a wasteland, always would be.

That the picture has been circulated by news agencies and had been widely published as a "drought scene" shot, with the skull all that remained of a "drought victim," carrying the implication the animal had died this year. <55>

Ces arguments ne tardent pas à être repris par des journaux de l'Est et d'autres quotidiens à travers le pays, ainsi que par des agences. L'opération a pour but de mener une contre-attaque à l'offensive publicitaire que Roosevelt, en politique habile, a lancé, à la veille des élections de 1936, en direction d'une région républicaine peu enclue à apprécier les apitoiements et la charité démocrates. L'amalgame est rapidement fait entre une image truquée et des programmes truqués, donnant l'occasion d'une invective des responsables régionaux contre l'état fédéral. Ce que l'on reproche à cette photographie, c'est en plus de donner une mauvaise image de la région et d'en démoraliser la population, de ne pas être typique d'une région de sécheresse aux yeux

des habitants, et de montrer un crâne précis qui n'a matériellement pas pu être celui d'un animal mort durant cette dernière sécheresse, et qui d'ailleurs n'est peut-être pas du tout mort à cause de celle-ci. Enfin, cette petite entorse laisse entrevoir d'autres trucages possibles, remettant ainsi en cause l'ensemble de l'édifice. La défense officielle entamée par la Section Historique est très intéressante par son fondement logique et philosophique, bien qu'en privé les certitudes soient moins solides :

Every newspaper or photographic agency usually takes several shots of similar views in order to insure having one or two good photographs. This is good photographic practice and one which the Resettlement Administration will continue.

<...>

As for the skull, the sight of bleached bones or skulls in the Great Plains is not unusual. The Herald Tribune has only to investigate any section of the stricken area to find bones of animals which have died in the past ten years.

"Faking" implies either retouching photography /sic/ or misrepresentation of actual factual data. The Resettlement Administration neither doctors its pictures nor in any way misrepresents data which is used as photographic subject-matter.<55>

Cette réponse s'articule d'abord sur l'affirmation d'une tradition professionnelle et ensuite

sur une éthique de l'image documentaire comme représentative d'une condition, ce que Stryker exprime de sa manière imagée en disant : "What the hell, the point of the picture is that there is a drought. Cattle are dying." <56> L'intérêt de ce débat est que, précisément, nous nous trouvons devant deux régimes de vérité qui prouvent de manière éclatante que, contrairement à l'idée qui a cours, l'image n'est pas universelle, au sens où sa symbolique n'est pas perçue par tous de la même manière. Ce crâne n'est évocateur de sécheresse que pour les citadins, ou les habitants d'autres régions. Pour un homme du Dakota, ce n'est qu'un crâne comme il en existe tant, pris à côté de Fargo, c'est tout. La connotation, source de force pour la photographie documentaire, est totalement bloquée par la dénotation. Bien que ce crâne n'ait pas été retouché, et qu'il s'agisse d'un crâne réel dans un endroit réel, les parties ne peuvent s'entendre sur la vérité de l'image même si personne ne nie la réalité des faits qu'elle est censée symboliser <57>. La recevabilité du témoignage dépend donc d'une authentification de l'acte photographique. Celle-ci passe par des éléments extérieurs à l'acte lui-même : la réputation du photographe, de la publication ou du commanditaire. Ici les bases consensuelles de l'échange sont mises en cause et c'est la question de la capacité de la nation à survivre qui se profile car pour qu'elle survive il faut que la parole circule. La photographie

faite avec honnêteté, c'est-à-dire en englobant la totalité signifiante d'une situation, paraît à Stryker un terrain susceptible de créer ce consensus vital. Nous venons de voir que ce dernier est bien fragile.

En juin 1937 éclate une seconde affaire à propos d'une photographie de Russell Lee connue aujourd'hui sous le titre Tenant Madonna. Au cours de son reportage en Iowa, Lee a abondamment photographié des fermiers ("tenant farmers") auxquels les métayers du Sud n'ont rien à envier. Neufs images sont publiées avec leur légende dans le De Moines Register du 2 mai sous le titre général : "Some Iowa Farm Tenant Conditions as Pictured by the US Resettlement Administration." Le scandale éclate alors à cause d'une des légendes : "A Tenant Madonna. The sad expression on this young mother's face tells the whole tragic story of tenantry - low income, lack of decent housing, lack of proper food, lack of clothing and furniture", car cette "jeune mère" se révèle être une jeune fille de 15 ans, Marie Scott, portant dans les bras non son fils mais son petit frère Max. En fait, la légende rédigée par Lee était bien "Daughters of John Scott, hired man near Ringgold county, Iowa", mais les attachés de presse de la Division de l'Information chargés de la distribution aux publications ont jugé nécessaire d'arranger les légendes factuelles selon un principe qui leur est familier : celui de la généralisation, presque "générisation", de l'abstraction

(plus de lieu ni de nom), et de l'utilisation d'une prose édifiante et de titres choisis à référent "culturel" et artistique (*la Madone*) qui imitent les titres de tableaux. Ici le dérapage fictionnel se produit par rapport à la légende. Celle-ci, bien que déformant une information factuelle au nom d'une exigence "plus haute," à savoir le bien de la nation, ne change pas fondamentalement la réalité symbolique de l'image et l'émotion qui peut s'en dégager, ni ne trahit la réalité factuelle de la situation de ces fermiers. Mais, en la surcodant pour rendre ces photographies plus percutantes et efficaces chez les consommateurs potentiels, citadins pour la plupart, l'intégrité des sujets, ainsi trahis et dépossédés un peu plus, est remise en cause. Ce que fait apparaître l'exigence d'exactitude que l'on nomme honnêteté et qui sous-tend la démarche "scientifique" que Stryker impose, c'est, en dernière analyse, l'affrontement entre une conception de l'individu et la raison d'Etat.

L'honnêteté qui doit être celle du photographe se fonde sur une exigence de vie, une éthique comme le pense Dorothea Lange qui a fait son credo d'une pensée de Francis Bacon affichée sur la porte de son laboratoire : "The contemplation of things as they are without error or confusion, without substitution or imposture is in itself a nobler thing than a whole harvest of invention." Elle est aussi garantie par

l'engagement physique du photographe : "What sweat there is in it is due to the photographers who talked and ate and slept with the roving dispossessed <...>." <58> Enfin il y a, pour Stryker l'homme et ses valeurs fondamentales. C'est pour cela qu'il n'y a pas, pour lui, de contradiction entre le devoir de tout dire et celui de ne jamais montrer quoi que ce soit qui attente à la dignité humaine. C'est en effet sur l'observateur que repose en dernier lieu la responsabilité d'arrêter sa liberté de lecture là où commence la personnalité d'autrui :

To my knowledge there is no picture in there that in any way whatsoever represents an attempt by a photographer to ridicule his subject, to be cute with him, to violate his privacy, or to do something to make a cliché. However they might have differed in skill and insight, our photographers had one thing in common, and that was a deep respect for human beings.

The camera is, inescapably, an intimate instrument. <...> The man who operates it for public dissemination then, must have a deep sense of respect for all human life. I detest and always have detested the sneak snapshot. The photograph should never be used as a modern revival of medieval bearbaiting or a Roman holiday designed to bring amusement to the masses at the expense of deprecating any human being. <...>

Candid photography should not be used as a tool for ridicule or from malicious motives. It is a valuable and useful medium :

let it be not abused. Let us picture man as we would have him picture us, with understanding and sympathy <...>. <59>

Le risque d'intrusion violente de la photographie, qui pénètre partout, qui colonise et homogénéise la sphère privée et expose l'intimité des êtres, est d'ailleurs toujours présent à cause de la diffusion des images. Stryker s'en inquiète dans une remarque d'autant plus importante qu'elle est unique dans toute la correspondance :

Every so often, I am brought to a realization of the ruthlessness of the camera, particularly the way we have been using it : a lot of those people whose pictures you took do not realize how they are going to look in the eyes of smug, smart city people when these pictures are reproduced. Of course, we could turn right around, and put the camera on the smug, smart city people, and make them ridiculous too. <60>

Mais il faut de plus que cette exigence morale, qui impose au photographe de rester dans les limites légitimes du médium, se double d'une intelligence du réel fondée sur les qualités d'observation et de rigueur, en même temps que sur une "sensibilité" prise presque au sens photographique du terme. Car sur les épaules, ou plutôt les yeux du photographe, repose la charge d'ordonner le réel informe en un texte lisible, comme le dira plus tard Robert Frank : "Photography without thought becomes anonymous merchandise." <61>

Voici comment Roy Stryker vers la fin de sa carrière définit un bon photographe :

He should be blessed with ample native intelligence. He must not rest upon this given quality but must seek to become an "educated" man through formal and informal methods.

He should have a lively curiosity and a healthy imagination -- continually sharpened by use and directed toward purposeful photography.

He should have an enthusiasm and a zest for life based on mental and physical well-being -- good health, if you wish to call it that.

He must realize that his is a world of significant rectangles which he lifts from the confusion about him in order that he may simplify and give meaning to life. The significance of his rectangles will depend upon his perception and his integrity. <62>

Il s'agit là d'une définition très large car être photographe c'est s'impliquer tout entier dans l'acte photographique. Le bon photographe est équilibré, plein d'appétit pour la vie et intelligent. Pour Stryker, l'intelligence est le produit de l'éducation que l'on a reçue mais, plus important encore, de celle que l'on se donne, comme il l'explique dans une lettre à Willard Morgan : "I would suggest that a photographer has to start with a lot of this stuff we call intelligence. Being somewhat of an environmentalist I think this can be

acquired, but it presupposes a will to work" <63>. Il doit être à la fois sensible ("they are probably more sensitive than other people. May be this is why they are photographers." <64>) et réceptif à l'environnement :

we must humbly remind ourselves that the camera, no matter how great its technical excellence, can never go beyond the spirit of the man who operates it.

What we need then, if the camera is to fulfill its promise as a recorder of social history, is more men of spirit behind the lens : men of sensitiveness, creative insight, and above all, men of integrity.

He must be a sensitive person -- sensitive to the human beings about him; sensitive to the feel of the land; sensitive to the patterns of man's structures. <65>

Il est enfin indispensable de posséder une connaissance formelle de son sujet : "First and foremost /the documentary photographer/ is a visualizer. He puts into pictures what he knows about, and what he thinks of, the subject before his camera." <66> En effet, on ne peut faire du documentaire honnête que sur ce que l'on connaît bien, et cela commence donc par la découverte des potentialités que recèle l'environnement quotidien :

pictures are where you find them. The grass on the other pasture is no greener. There are pictures in your own backyard and down your own street <...>.

Remember there are many interesting things right around you that can be done on weekends. The great trouble with photographers in the past was that they felt necessary to find subjects on which to use their cameras. <67>

Il faut pour cela que le photographe soit stimulé par un désir de découverte, par une curiosité, une passion pour l'inconnu qui est pour lui jubilation, appétit de vivre et amour des gens, soutenu par une énergie qui le pousse toujours plus loin dans sa connaissance :

The most important tool is a will to work - persistence. Willingness to dig in. Some people are photographers by instinct but that doesn't happen to all of us. You have got to be willing to work - you can't sit around and read some books, or do a little dreaming, or join a group - you are going to work like the devil. <...>

The game you are getting onto is hard work. <...> Included in that statement is physical and mental operation. <68>

Une fois sur le terrain, il va lui être demandé, avant même de presser sur le déclencheur de son appareil, de mener une réflexion et une recherche qui dépassent largement le simple aspect visuel des choses, un travail d'analyse de son matériau brut :

one of the first things you must learn is to think <...> unless you are willing to be nothing more than a third-rate button

pusher. <...> /First of all you <...> must be able to analyze your story and think that story out. Accidental photographs are not of consequence.<69>

C'est cette interrogation que Stryker soutient à travers ses "shooting scripts" :

Compare headlines regionally. Take the same topic as a kidnapping or other news item with national interest and note the manner in which it is treated in the different parts of the country.<70>

Dans cette démarche il est non seulement un journaliste mais aussi - le glissement est ici significatif sous la plume de Stryker - un artiste :

I began to realize <...> it was the eye to see the significance around him /the photographer/ - very much what a journalist or a good artist is <...> which mattered most. <...> How sharp was his mental vision as well as what he saw with his eyes?<71>

Il opère ce même rapprochement vingt-cinq ans plus tôt dans son texte "Documentary Photography" en présentant la photographie comme une synthèse du monde de l'art "nouveau" (c'est-à-dire, pour lui, réaliste) et du monde des sciences :

"It is my desire," said Baudelaire, "to represent things as they are, or perhaps, as they would be if I did not exist." With this attitude, to see clearly became a duty. The artist no less

than the scientist had as his purpose the recording of something actual -- perhaps only the existence of a mood or an illusion -- but in any case something which was verifiably a true detail of the real world. The urge to accuracy and verification created the camera.

It was the perfect tool for the hardheaded positivism of the times -- a synthesis of artistic and technical effort.

La vision, qui est chez Stryker à la fois descriptive de la surface des choses mais aussi révélatrice de leur nature interne, n'est pas donnée d'emblée. Il est frappé de constater que beaucoup de photographes et même de peintres n'ont aucune aptitude à voir <72>. C'est donc dans le dialogue permanent avec le "photo editor" et avec soi-même que le photographe élabore une compréhension du monde et, par là, les moyens d'accéder au sens <73>.

## 2) Aventure

L'aventure que constitue pour les photographes le parcours du continent est très importante dans la formation du contact au réel. On ne trouve que relativement peu de détails sur les conditions du voyage dans la correspondance. Tout au plus quelques notes, fort révélatrices pourtant, sur les difficultés à faire réparer le matériel, sur la fatigue et la nécessité de se

ménager des moments de détente dans un emploi du temps surchargé, sur la rareté des douches et des possibilités de laver le linge, sur la chaleur étouffante, sur la difficulté à s'adapter à des régions reculées où tout est plus lent, plus compliqué, même trouver la monnaie d'un billet de dix dollars <74>. Et pourtant, photographier l'Amérique des années 30 est pour les photographes l'équivalent de l'exploration de l'Ouest au XIXème siècle :

The roads are awful and often one must go back and try another way or walk across the field and muck because the car is too low. <...> The wind carries dust as fine as powder <...> and blows so. I keep everything covered and wrapped up, and brush and clean everything several times a day and every nite. By the time I get that done, my film loaded, the car brushed out, my clothes shaken out, my underwear scrubbed, the muck out of my hair and ears and nose and neck and arms and feet - it itches so! - there's not much time left for reading. <75>

Les problèmes ne manquent donc pas, surtout quand on est une femme :

I'll also be glad of a rest from the daily and eternal question whether I'm Emily Post or Margaret Bourke-White, followed by disappointed looks - or what that "thing" around my neck is and how I ever learned to be a photographer, if I'm all alone, not frightened, and if my mother doesn't worry about me, and how I find my way. In general I'm most tired of the strain of

continually adjusting to new people, making conversation, getting acquainted, being polite and diplomatic when necessary. In particular I'm sick of people telling me that the cabin or room costs the same for one as it does for two, of listening to people, or the "call" girl make love in the adjoining room. Or of hearing everyone's bathroom habits, hangovers, and fights thru the ventilator. And even the sight of hotel bedroom furniture, the feel of clean sheets, the nuisance of digging into the bottom of a suitcase, of choosing a restaurant and food to eat. <76>

Au-delà de cette lassitude, l'impression qui domine pourtant est celle de l'incroyable plaisir de la découverte, mot clef de leur expérience, celle que peut leur offrir leur propre pays dont la plupart, sauf peut-être Lange, ignorent pratiquement tout. C'est la surprise devant une réalité qu'ils ne soupçonnaient même pas : "Jesus, what a country! This is not a startling observation, but I continue to be startled and shocked and amazed, no matter what I've expected", ou : "I was amazed at the backwardness of the Kentucky mountain country", ou encore : "This whole revelation of what America was did not exist in my mind because I had a very phony idea of what the United States was like <...>." <77> Tous voient donc dans ces voyages une chance de parfaire leur éducation :

I felt 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. <...> I had always been a city boy and it was all great and new and wonderful to me and Irene, and I would sit down in a country fair <...> and work out shooting scripts after going the first day and they would be the most detailed and for us exciting things that we could imagine. Not only what was displayed at the fair and all the products and so on, but the people and what they wore and how they looked and what kind of tobacco they used and the kids and language, and frequently we would get into things which were fascinating to us such as the accents <...> and the songs and everything having to do with it <...> was a revelation and was fascinating. <78>

Ainsi, à travers l'exotisme (au sens d'exotikos : étranger) du voyage, s'opère la fusion avec le tissu même de l'histoire américaine :

It was all part of what was making the U.S. and what the U.S. had come from and this was the exciting thing for us. <...> Through these travels and the photographs I got to love the U.S. more than I could have in any other way. <79>

Pour Vachon ("My deepest and strongest and fondest memories of working there <...> are all connected with traveling around this country, seeing places that I'd never seen before." <80>) comme pour Rothstein ("Well, to me it was a great educational experience. I was a provincial New Yorker <...>, /it was/ an opportunity to

travel and see what the rest of the U.S. was like." <81> découvrir sa propre nation, c'est être meilleur citoyen, mais ceci est inséparable du passage à l'âge adulte par l'expérience du voyage. Ils sortent du provincialisme de l'adolescence, de l'école, pour enfin entrer de plain-pied dans la réalité de la vie <82>.

Cette fascination et cette empathie pour le monde, cet émerveillement devant sa richesse, devant le surgissement des images qu'il ne reste plus qu'à cueillir, entraînent bien au-delà de l'analyse. Devant la luxuriance du réel, le flot des images qu'apporte le voyage, le risque est grand de voir le médium prendre le pas sur l'analyse, la fascination se jouer de la réflexion, le désir renverser la raison : "I discovered that there was something fascinating about lifting a frame out." <83> Cette jubilation qu'entraîne l'acte photographique - tout à l'opposé de l'attitude sociologique - est bien résumée par Carl Mydans : "Roy's influence is in all of us. When I left the government <...> I simply went on being fascinated by the world around me", ou par Stryker lui-même lorsqu'il raconte la réception des photographies à Washington :

night came and the boys in the laboratories brought three packets. Ahhhh! Lee, Lange and Marion. Let's see what they've got. You go home. Wow! A new experience, didn't have no pain, no fatigue, no heat and no smell. Wonderful. <84>

C'est que Stryker et son équipe, à qui pourrait s'appliquer le précepte de Gisèle Freund : "Ouvrez vos yeux et votre cœur, passionnez-vous pour la destinée de l'homme sur cette terre troublée et faites de votre appareil le témoin de votre temps", ne peuvent jamais défendre jusqu'au bout la froideur clinique <85>. Ils sont toujours habités par cet enthousiasme et cet amour de l'humanité qui les rapprochent du poète et, en fin de compte, les éloignent du scientifique.

### 3) Professionnalisme photographique

La dernière qualité du photographe documentaire, qui conditionne toutes les autres et qui, pour Stryker, va tellement de soi qu'il n'en parle que rarement, est la compétence technique parfaite. Cette dernière exigence l'amène par exemple à se défaire de Theodore Jung qui, malgré un instinct photographique certain, ne sait pas suffisamment maîtriser son outil, et le conduit à imposer à Dorothea Lange, excellente photographe mais bien piètre tireuse, de cesser de traiter elle-même ses clichés. Car le "nouveau photographe", comme on pourrait l'appeler, est un technicien compétent et un professionnel de la communication, salarié d'une organisation et qui occupe une fonction déterminée. C'est un travailleur qui n'est

ni un dilettante, ni un artiste, mais plutôt un artisan réaliste et honnête :

he must be a craftsman : his photographs must be sharp in definition, accurate in tone and must have the compositional value which give an art work the quality of truth. A poor photograph is a poor statement, and truth is supposed - popularly at least - to be eloquent. <86>

Stryker choisit d'ailleurs son personnel sur des critères purement professionnels, contrairement au "Works Progress Administration" qui est un organisme de secours. Maren Strange met en évidence cette professionnalisation dans la Section Historique lorsqu'elle rapproche son fonctionnement de celui des grands magazines illustrés :

In the 1930's, the newly established mass circulation picture magazines worked successfully to establish a public view of corporate photojournalism as a mode of mass communication that was reliable and professional <...> and the ability to gather an audience of millions not only demonstrated the possession of a professional skill that wedded art and science, but also implied the cultural perspicacity to appeal to a common culture and to invoke a shared appreciation. <87>

Pourtant, le problème immédiat est le vide juridique au sein de la fonction publique américaine. Car bien que les photographes soient des contractuels et non des fonctionnaires titulaires, il est extrêmement difficile

de leur trouver un poste dont le salaire corresponde aux compétences requises <88>. Aussi bien les termes utilisés dans la classification ("Photographic Investigator" et "Information Specialist") sont-ils témoins de la nature particulière du travail qui leur est demandé <89>.

Cependant, en plaçant le photographe documentaire dans l'orbite professionnelle des jeunes sociologues et économistes qui se mettent au service de l'Etat et dont le "New Deal" consacre la compétence, Stryker donne au photographe documentaire la légitimité qui lui manque. La mise en place concrète de ces principes le conduit donc à développer des méthodes de travail originales avec son personnel, héritées dans une large mesure de son expérience d'enseignement, et fondées sur un apprentissage constant, ainsi que sur une implication totale et personnelle des deux parties.

## D - La méthode

### 1) Connaissance et virginité

Malgré tout son discours théorique sur la nécessité de bien connaître ce que l'on photographie, dans la pratique, Roy Stryker tire parti du manque de connaissance que ses opérateurs ont de leur sujet, de cette sorte de fraîcheur et de virginité experte de

l'oeil mû par la curiosité et le désir toujours surpris. En effet, petites villes minières des Appalaches, camps de migrants ou métayers du Sud, le monde qu'ils ont à confronter est bien loin de leurs scènes familières, celles-là même que Stryker définit comme le terrain d'élection du photographe. C'est l'"Autre Amérique", étrangère et fascinante.

La connaissance du sujet est donc, au début au moins, livresque et extérieure. Le photographe l'a acquise par ses lectures personnelles guidées par Stryker et parfois, pour les plus consciencieux, par un travail de recherche sur place à partir des ressources documentaires locales (bibliothèques, journaux, etc.) ainsi que l'enquête directe et l'interview <90>. Mais la préparation au reportage sur laquelle Stryker insiste beaucoup, est essentiellement composée des conférences individuelles ou collectives qu'il impose aux photographes avant chaque mission et qu'il relaye ensuite par une correspondance abondante et détaillée. Ces séances sont restées dans le folklore de la Section Historique car elles renforcent l'image de pédagogue de Stryker. Stimuler l'intelligence par le questionnement, c'est en effet rendre plus acéré cet outil qu'est l'oeil, mais aussi impartir ce savoir dont procèdent les photographies <91>. Ces séances s'espacent au fil des années et se font plus informelles, les photographes connaissant mieux leur terrain et surtout l'exigence

scientifique du début disparaissant en raison des contraintes de production imposées par les magazines plus intéressés par le spectacle et l'esthétique que par la rigueur de l'enquête. La plus célèbre des anecdotes, devenue presque légendaire si bien qu'elle occulte la vraie nature du travail habituel de la Section, est certainement celle de Carl Mydans au moment où il part la première fois pour le Sud photographier la culture du coton. Alors qu'il est fin prêt et sur le point de quitter Washington, Stryker lui demande ce qu'il sait de son sujet. Les réponses aux quelques questions qu'il lui pose font apparaître que ses connaissances en la matière sont plus que limitées. Stryker fait alors annuler le départ de son photographe et lui parle, pendant toute la journée et même une bonne partie de la soirée, de tous les aspects culturels, économiques et techniques de cette plante si fondamentale dans le Sud des Etats-Unis. Mydans conclut : "By the end of that evening I was ready to go off and photograph cotton!" <92>

Pourtant, les photographes sont beaucoup plus des artistes que des sociologues de formation. En dépit des recommandations de Stryker et de l'intérêt très réel que certains, tels Russell Lee ou Dorothea Lange, portent aux techniques des Sciences humaines, il semble que, dans leur pratique quotidienne, ils privilégiennent leur œil et la spontanéité de leur approche par rapport à l'étude scientifique : "I could drive to a

town because I liked the sound of the name <...>. /T/here was a real coordination between the roving eye and the steering wheel and the brake" <93>. Même Lange préfère laisser son instinct la guider et n'utilise la recherche que dans un second temps, comme confirmation des intuitions et des hypothèses :

It's a somewhat questionable thing to read ahead of time in a situation <...> because then you're not going under your own power. It is often very interesting to find out later how right your instincts were if you followed all the influences that were brought to bear on you while you were working in a region. <94>

Mais elle déclare d'autre part :

a good deal of the discipline that I needed in order to get hold of such an assignment - some of them had a very broad base - /Paul Taylor/ gave me on those /field/ trips. <...> So I never quite did what some of the photographers on that job <...> did, the haphazard shooting. I learned a good deal from Paul about being a social observer. <95>

Stryker d'ailleurs reconnaît lui-même la validité d'une approche artistique dans le cadre d'un projet personnel, marquant ainsi les limites de la méthode sociologique :

/Ben Shahn/ was after something that I couldn't have told him anything about. He was a selfish /person/, he was going out on a selfish project and sometimes selfish projects, selfish

operations are the finest things that ever happen because he was going out to get himself <...> a wonderful collection of pictures that would make murals. <96>

De plus, comme le fait à juste titre remarquer Watkins, le temps faisant cruellement défaut aux photographes, tout approfondissement, toute connaissance intime du terrain est rendue bien difficile. Cet auteur va cependant un peu trop loin dans cette direction puisqu'il faut tout de même remarquer que, pour ceux des photographes qui sont restés longtemps à la Section Historique et se sont spécialisé dans une région (Lange : le Sud et le Far West, Lee : le Midwest), l'expérience a pallié ce qu'empêchaient les conditions de travail.

Ainsi, la manière dont Stryker aborde la relation avec les photographes dépasse de loin son enthousiasme légendaire et son savoir encyclopédique qu'il rêve de faire partager à tous ceux qui passent à proximité <97>. C'est aussi une manière d'aborder le réel protéiforme. Louise Rosskam se souvient de la divergence radicale de méthode entre Stryker et son mari, Ed Rosskam qui, en tant qu'assistant, a eu, lui aussi, à préparer les photographes à leur mission :

Edwin was able to give everybody a different point of view of how to approach <...> an assignment: "You're going to a certain area and that is where the holes in the files are <...> and this is the economic pattern and so on, and by the time they got

through talking to him <...> or reading his scripts, they knew basically how to think about it, but Roy was entirely different. <...> He starts rambling along about Vermont and really it didn't sound as if it had anything to do with what you wanted to do at all. He starts talking about <...> farm houses and how people built the little extension on the house for the old people, about pickled vine, the sky and about how to get to Vermont and about how, when he knew Vermont 20 years ago, and by the time you got through listening to his ramble along you begin to get some sort of information in your mind of what was up there.

(Ed Rosskam :) Roy was able to get people feeling about things; Roy <...> is not a very coherent talker. He rambles, as Louise says, all over the place, but comes away with a feel. <98>

Stryker construit par une parole, dont la logique externe n'est pas toujours apparente, un univers complet qui, petit à petit, comme un peintre monte les couleurs d'un tableau, s'élabore, enveloppe le photographe, le fait entrer dans sa mission. Ce chant de l'Amérique se construit dans la jouissance du verbe de l'homme orchestre, figure whitmanesque qui endosse toutes les vestes, mime tous les rôles, vit de plain-pied dans sa vision du continent, et engendre, depuis son bureau de Washington, une Amérique rêvée :

He <...> would talk and talk in great details about what we would find up there and what we must look for, and there's a

certain drugstore on such and such a corner which has a certain thing on the window which you must be sure to find. <...> And he almost always would end up by saying : 'But of course if you don't find any of those things you do what you want to anyway.' <99>

Pourtant Stryker personnalise autant que possible sa manière de traiter chaque photographe. Il n'est par exemple jamais réellement directif avec Evans qui ne l'écouterait pas, ou avec Shahn qui le considère comme un maître d'école un peu trop inquisiteur, ou encore avec Lange car il sait qu'elle a une connaissance approfondie des problèmes <100>. Une des clefs des rapports de Stryker avec son personnel réside dans cette tension entre tutelle et contrainte, autonomie et indépendance plus ou moins forte selon la personnalité du photographe et sa capacité à se fondre dans le moule idéologique que souhaite le patron.

## 2) Contrainte et liberté

Lorsque les historiens disent que la Section Historique est une "créature" de Stryker, cela est surtout vrai de la manière dont il assure l'animation de l'équipe dans cette position de catalyseur qui lui

paraît tout aussi fondamentale que sa fonction administrative :

When you take a man on, you assume a lot of responsibility. You have to work with him, you have to think about him, and I know that comes hard when you fellows /photo editors/ have a lot of other jobs to do. <...> I spend lunch hours with them and after hours, and invite them home, and get them out of bed, phone them. <101>

Derrière cette attitude, on sent poindre l'entraîneur de pur-sang qui va choisir un jeune homme prometteur, c'est-à-dire d'enthousiasme et de motivation, puis l'élever lui-même en le façonnant à l'image de son idéal :

The thing that you are probably going to come to is look around and find a young chap <...> who has some interest in photography. He doesn't have to be one of the high-priced boys from New York or Chicago. In fact I believe I'd rather not have that kind of photographer.

Look around and find a young chap with some imagination, who is inquisitive, who is sensitive <...>.

The advantage there is that you are going to bring up that cub the way you would like to have him, but a lot is going to depend upon you. You are going to have to supply the inspiration, you are going to have to supply the direction. <102>

Cette déclaration montre bien que Stryker en vient à concevoir sa position comme celle de découvreur et de "motivateur", plus que comme celle de professeur de photographie. D'abord parce qu'il se sait, au début, relativement incomptént sur le plan technique et esthétique et ensuite parce qu'en dernier ressort, c'est au photographe de décider :

Don't be a detective or a movie director with your photographer.

Don't trail around with him, giving advice on composition and camera angles. If he's good he knows more about either than you. If he doesn't, he should find some other type of work. <103>

Sa pratique à la Section Historique est pourtant un peu différente de cette situation idéale telle qu'il la présente après quinze ans de métier, et certains de ses employés sont loin d'être les jeunes photographes malléables dont il parle.

Il utilise, pour diriger son équipe, les célèbres "shooting scripts" destinés à l'ensemble des photographes ou à l'un d'eux en particulier, et dont beaucoup d'historiens ont voulu faire la caractéristique de sa manière de travailler. Leur existence, ainsi que le titre que leur donne Stryker, ont accrédité l'idée qu'il s'agit là d'une manifestation patente de la toute puissance et de l'omniprésence du directeur - producteur - réalisateur. La réalité semble différente.

En fait, si leur rédaction, assurée aussi par ses assistants, est intéressante par ce qu'elle révèle de la manière de voir et de segmenter le réel de l'équipe de direction, ces scripts sont une sorte de prolongement des conférences et des discussions informelles, un aide-mémoire destiné à accompagner l'opérateur tout au long de son activité, à lui rappeler les directions à explorer, les thèmes intéressants, les lieux à visiter ou à lui signaler les manques de la collection. Ils constituent donc une sorte de base commune à tous les photographes par rapport à des référents visuels, et s'apparentent à des définitions du domaine du photographiable <104>. D'ailleurs il n'est pas rare que le titre en soit : "Suggestions for pictures on...", suivi de listes en style télégraphique comme autant de pistes possibles de travail. Les scripts peuvent aussi prendre la forme de documents de synthèse sur une question ou une région sans indications photographiques précises et spécifiques. Enfin les bureaux régionaux adressent eux des mémorandums détaillés comportant autre des listes d'images précises dont ils ont besoin pour leur publicité, des propositions d'itinéraires détaillant l'intérêt et les caractéristiques des différents lieux que le photographe devrait visiter, des informations générales sur la région. Tous ces documents s'ajoutent, dans la besace du photographe, aux livres, dépliants, revues, publications du ministère de l'Agriculture et

cartes qui font partie de son équipement au même titre que ses appareils, les bouts de ficelle et le carton pour les envois de film, ou les cartes préimbrées pour la correspondance <105>.

De plus, il semble que l'importance que Stryker accorde à ces scripts, soit en fait moins grande que ce qu'y voient les commentateurs : "They weren't really meant to be followed precisely and they were really not shooting scripts in the sense of the word. <...> They were outlines of ideas <...> they are only guides to an area <...>." <106> Plus fondamentalement, ils sont peut-être aussi la matérialisation verbale de photographies virtuelles issues d'un rêve diurne, d'une "condensation" poétique, dont on sait l'importance phantasmatique chez ceux qui pratiquent, ou aspirent à pratiquer, la photographie, comme nous le dit Guy Gauthier dans un chapitre fort justement intitulé "Voir ce qu'on croit" :

La scène entrevue et qui a capté l'attention par son caractère insolite, son érotisme, les rapports sociaux qu'elle implique ou, plus sûrement, par sa parenté avec une photo célèbre, relève plus du désir que de l'analyse d'une situation. Les éléments qui, idéalement, la composeraient, ont rarement coexisté <...> dans le temps et dans l'espace. L'aspirant photographe associe dans son image rêvée des faits qui ont eu lieu à plusieurs secondes d'intervalle, fourre dans son cadre fantasmé des objets que le plus grand angle ne pourrait faire

coexister, et donne en plus un petit coup de pouce à la réalité <...>.

"La condensation, écrit Metz, est au nombre des mécanismes-passarelles <...> qui assurent le passage d'un "texte" à un autre, <...> du latent au manifeste : qui, bien sûr, déforment le premier, mais par là fabriquent (forment) le second." Quand le photographe, alors même, quelquefois, qu'il n'a pas d'appareil, car c'est souvent à ce moment-là, comme par hasard, qu'il est frappé par la fulgurance de ce qu'il prend pour des fragments de réel - fourre dans son cadre absent des éléments disparates et quelquefois inventés, nul doute qu'il condense. Peut-on suggérer que, déformant le latent par détournement des choses, il fabrique du manifeste qui deviendra, la chance et l'entraînement aidant, une photographie? <107>

Dans une note manuscrite dont il accompagne l'envoi d'une compilation de scripts aux archives de l'Université de Louisville, Stryker suggère même, sans qu'il soit en aucune manière possible de vérifier ses affirmations, que certains ne sont pour lui que des moyens d'objectiver sa pensée et de planifier son travail, des brouillons en quelque sorte : "These 'shooting scripts' mostly went out to photographers. Some never went out. I guess some of this was a way of thinking and planning." C'est une manière de travailler qu'il affectionne. Lui qui vit au milieu des images couvre des pages de notes et de mémos, tentant ainsi de mettre en forme une pensée bouillonnante

et désordonnée : "I have a bad habit of writing memos to myself. I love to put things down, write page after page and take it home." <108>

A côté des scripts, plus ou moins structurés suivant les moments et les phases du travail, la correspondance entre le photographe et le bureau de Washington constitue un vaste champ, moins taxinomique et plus discursif, de conseils et de directions. Ces lettres nous révèlent aussi la manière spécifique dont Stryker travaille avec chaque photographe. Alors que les indications de forme disparaissent très vite dans ses lettres à Lee, on en trouve encore beaucoup dans celles à Rothstein qu'il traite presque comme un débutant jusque dans les années 40, peut-être parce qu'il a été son professeur à Columbia :

Re : ghost towns : Size up each ghost town. Try to find out why it started to exist. Be sure you know this, as it is important in setting the spirit in the rest of your pictures. Your pictures of a lumber ghost town and a coal ghost town should, if my guess is correct, be quite different. Try to get this feeling of what the little town wanted to be in your pictures (I know you will laugh when you read this, but keep it in mind just the same). <109>

Les scripts, synthèses de lectures nombreuses et variées ainsi que d'innombrables conversations avec des gens de tous horizons plus que

d'une expérience personnelle du terrain, prouvent paradoxalement sa connaissance vaste et précise de l'Amérique. Ils développent une méthode malfutique au début au moins sous forme de deux types de questions, survivances de son style oral : la vraie question d'une part et de l'autre la question socratique qui oriente le photographe et lui permet d'approfondir sa réflexion. Mais à partir de 1938, l'essentiel des indications consiste en des répertoires de lieux et de scènes à photographier sans plus de précisions : il nous faut un bar, un jardin, un champ de maïs, du labourage, des machines agricoles en vente. Pourtant il arrive quelquefois que soient données des indications de cadrage, des détails plus précis :

Try to combine an interior and exterior view through an open door or an empty window space. A shot of barn or other buildings in state of near ruins from house interior.

Look for shots where several /single-tractor combines/ are at work in the same field <...>.

Work for different types of shots of harvesting.

- a) Long shots of units on top of hill, lots of sky behind.
- b) Photographer on top of hill looking down on unit coming at camera; passing below camera.
- c) Close ups - unit on ridge on top of hill, lots of sky (and I hope lots of clouds).
- d) Close ups of units coming through grain.

- e) Shoot tractor driver in seat from top of combine.
- f) A few details around combine and tractor <...> good angle shot of crawlers in dirt.

Cow Town : Try to get a good picture of a group of men wearing boots, emphasize the feet in the picture. Also do the same as above for hats and other unique garb.

The cattle ranch : a general view of the ranch house, barns, outbuildings and corrals. Detail photographs of above. Select details that give a detailed but complete story <...>

Mountain vistas (where is that red filter you promised to use occasionally?)

may I suggest some of the things that come to my mind. First, you will want, of course, to get some 5x7 shots showing the look of the country <...> inside and out. <...> Make a few photographic notes of the type of construction. These should be close ups. If it is log, you should show whether or not there is anything unique in the way the logs have been put up. The interiors should show the furniture (or lack of furniture), and interior finish, plaster, wallpaper, newspapers, and so forth. Get pictures of people in and out of their homes. <...> /I/t might even be interesting to show this area and the people at different seasons of the year. <110>

Enfin on y trouve aussi quelques remarques sur les effets

précis recherchés, mais bien plus rarement qu'on ne l'a dit :

Pictures emphasizing the feeling of geographical spaciousness and desolateness : e.g. Lange's mail boxes. R.R. tracks. <...> The lone filling station with a big truck standing nearby.

Cotton : Warehouse - cotton bales on docks (get low angle shot which will give the feeling of great quantity.)

Keep in mind that the purpose is to show that the residents /of Community Homesteads/ are leading normal, settled lives. <...> Try to show /their/ new activities against a perfectly normal community background. Stress any incidents that show the residents as responsible, hard working, family loving, settled people.

These pictures should give some sense of corn as a lush crop. It should be the pictorial type of thing, telling of the good life that is built around this good land.

Remember that the windmill is also a symbol of the struggling for water. One in ruins is also a symbol. <...> Look for very dramatic shots of fences. <111>

Il faut enfin remarquer qu'on ne trouve pratiquement aucune indication de ce type avant 1939, ce qui montre une évolution dans la gestion des photographes. Au début, Stryker n'étant pas très sûr de ses propres compétences photographiques a tendance à ne

pas donner d'indications formelles. De plus, tout est alors à faire au niveau de la collection. Plus tard, une fois créé le fonds minimum, il faut remplir les "vides" et donc suggérer des images plus précises qu'il se sent alors aussi plus à même de décrire précisément. Enfin, les magazines devenant un des débouchés les plus importants, certains clichés s'imposent afin de répondre à la demande des rédacteurs :

No doubt, in the early days, Roy didn't have to be very specific when he gave an assignment to a photographer. He simply told Arthur Rothstein to head west and bring back what then still remained of the life of the cowboy, or he told Ben Shahn to go through Ohio and bring back what he found. Everything that came out of those trips was a revelation, and the file was hungry for it. But by the time I /Ed Rosskam/ joined the outfit /1939/, the broad objectives were pretty well covered; what was needed by then was, to put it bluntly, a rectification of partiality as expressed in the photographers' preferences.<112>

Apparaît alors une image plus codée, plus stéréotypée, où se superposent les clichés et vignettes d'une Amérique en train de disparaître, et la trace de l'histoire sur le paysage.

En fait, malgré toutes ces instructions, une fois le photographe adopté dans l'équipe, c'est avant tout la confiance qui prévaut, comme on a confiance en un

enfant ou un disciple bien éduqué dont on sait qu'il ne décevra pas. Lorsque Stryker s'est assuré que ses objectifs et ceux du photographe concordent, la forme va de soi :

they were seeing these things by this time with a pattern that was already formed, not that the pictures looked like this or that, but it fitted into "this is America" for some reason or other I liked it. <113>

"L'esprit maison" est alors bien ancré en eux, et leur "libre arbitre" peut s'épanouir :

He's the man on the ground in the end, and we used his judgement because all the photographers I got to know, I could trust their judgement.

Have confidence in your photographer. Brief him thoroughly on the objectives of an assignment and then give him the time and opportunity to carry it out in his own way <...>. <114>

Un des domaines où s'exerce cette liberté contrôlée est, à côté des images proprement dites, la gestion du temps du photographe et de son itinéraire. Dans ce cas aussi, à partir du moment où la période probatoire est franchie avec succès, Stryker laisse au photographe une assez grande latitude quant au temps qu'il souhaite consacrer à un sujet, dans les limites,

bien entendu de la planification globale, et de ce que lui, Stryker, estime "raisonnable" :

By all means, go ahead and cover the tenant situation in Iowa thoroughly. We are leaving it to you though as to what the word "thorough" is to include in the way of time. You could probably put in two or three months' work and yet not have completed the job. I presume that three weeks ought to give you time to do a reasonable job for our present purposes. <115>

C'est sans conteste Russell Lee qui jouit de la plus grande liberté, comme l'exprime bien cette lettre d'Ed Locke qui assure alors l'intérim de Roy Stryker pendant l'été :

As to your itinerary, I should say that the results of your work so far justify your having a completely free hand in the field. Roy and I have always believed in as little direction as possible from Washington. Do not rush yourself, and never feel that we are getting impatient. If there is an emergency we will let you know soon enough.

I suggest that you use your own judgement about where to work during the next couple of weeks. <116>

Stryker lui porte une telle estime qu'il prend pour

s'adresser à lui un luxe de précautions tout à fait inhabituel chez lui :

Do you feel it would rush you too much if you tried to get out as far as Montana this fall?. <...> I suppose that you could consider seriously working down through South Dakota, continuing your drought /pictures/ and then pick up the autumn pictures on tenancy. <...> If this would cause you to hurry a lot to get into Montana we could postpone that until spring. <...> Please let me have your candid opinion about this matter. After all, I don't want you to think that we are hurrying you too much. <117>

Il est toujours un peu plus directif avec Rothstein, Post, Collier, Delano et Vachon, recrutés plus tard, dont il connaît la tendance à passer parfois sur des commandes extérieures plus de temps et de pellicule qu'il ne le juge nécessaire. De même, comme nous l'avons remarqué pour les scripts, la structuration grandissante de la collection et la demande croissante des magazines imposent alors des contraintes nouvelles sur les emplois du temps. Pourtant son adage reste toujours qu'en cas de conflit avec les chefs de projets locaux : "The photographer, of course, has got to use his own head as the arbiter." <118> C'est au photographe de faire montre d'imagination, de créativité et d'initiative :

Many things conceived in the original outline are not photographable. Angles are found which must be included. A

good investigator-photographer makes these adjustments through the minimum confusion and time. In short the photographer is given an assignment and through independent investigation he is expected to bring back a report with his camera. This often requires great tact and resourcefulness in the handling of people and situations <...>. <119>

Une fois sur le terrain, le photographe lui-même doit faire à Stryker des propositions de développements possibles, communiquer ses découvertes susceptibles d'enrichir la collection, et préciser son itinéraire, voire passer à l'action sans attendre le feu vert lorsque cela ne nécessite pas de frais supplémentaires <120>. Enfin, sa spécialisation et sa connaissance d'une région conduisent parfois le photographe à élaborer des scripts pour les autres photographes, en fonction des images qu'il a lui-même faites dans cette région. Il s'agit donc d'un partenariat, car Stryker sait bien que c'est sur le terrain, au hasard des chemins, que le photographe peut débusquer des choses intéressantes. Il faut donc laisser aller sa sensibilité, attendre l'aventure au coin de la rue ou aller au-devant d'elle, comme Vachon qui, un soir d'octobre, découvre dans un bar typique de North Platte, Nebraska, une chanteuse-pianiste haute en couleur, ancienne prostituée d'Omaha, tout droit sortie des légendes de l'Ouest, et qu'il photographie, quitte à se réveiller le lendemain matin avec une "gueule de bois"...

Le dernier mot sera celui de Carl Mydans en forme d'hommage à la Section Historique, tout au moins à celle des débuts. Celui-ci, plein de plaisir gourmand et d'émerveillement incrédule, adresse peut-être le plus beau compliment qu'on puisse faire à Stryker :

Our feeling of freedom as photographers in those days was about equal to the feeling we would have if one /sic/ was on a holiday somewhere, traveling around with his cameras and photographing what one thought interesting, that made good pictures. We were as free as that. We could photograph anything we wanted. <121>

### 3) Réflexion et retour

Nous l'avons vu, la pratique de la Section Historique se veut très nettement intellectuelle : "No photographer is entitled even to take a camera on what might be called a serious job without understanding the physiography of the area in which he is to work and the relation to the surrounding areas <...>." <122> Réfléchir à partir d'hypothèses de travail, se forger une conviction, puis confronter les hypothèses au monde, telle est la démarche idéale que définit Stryker pour les photographes. Mais tout cela prend du temps, comme prennent du temps les recherches du scientifique ou le labeur de l'artisan. Contrairement au type de photographie, rapide et superficielle, que pratiquent les

photographes de presse, "on ne peut pas faire de la bonne photographie à la va-vite" car la première règle du travail soigné c'est "de laisser le photographe du temps pour s'arrêter, regarder et écouter" <123>. La réalité est un peu différente. Tout ce travail de réflexion conduit bien sûr à des productions d'images, mais aussi, à côté des indispensables légendes, à de longues lettres (elle font couramment jusqu'à dix pages), fort détaillées qui sont l'occasion de fournir un complément textuel aux photographies. Ainsi, les lettres de Dorothea Lange, Russell Lee et Marion Post, et beaucoup plus rarement celles d'Arthur Rothstein, sont-elles de véritables reportages dans lesquels le photographe fait un rapport sur la situation locale et fournit à Stryker une information à jour, rarement accessible de Washington. Stryker tient beaucoup à cette correspondance qui nourrit sa religion du fait, mais qui surtout lui donne le sentiment d'être lui-même sur le terrain <124>. Nombre de ces lettres offrent des points de vue tout à fait passionnants, témoignages directs sur la vie au jour le jour dans les comtés ruraux les plus touchés par les crises naturelles et économiques. Mélant anecdotes, citations, statistiques, coupures de journaux locaux, elles révèlent des talents méconnus chez les photographes, présentent un état moral, physique et sanitaire de la nation, et parfois même, bien que fort rarement, communiquent un scoop, comme celui de l'arrivée

des premiers réfugiés des inondations en Arkansas en 1937 ou d'une expulsion d'un camp de migrants ou de fermiers par la police <125>.

Dans cet exercice, Russell Lee excelle. Au cours de son voyage en Iowa en 1936, il compare les conditions de vie des gens rencontrés, explique la structure particulière de la paysannerie de cet état et le système de métayage qui y est pratiqué, et fournit même une carte des comtés frappés par la sécheresse <126>. Occasionnellement, devant une situation très critique, les lettres deviennent des S.O.S. lancés à Washington, prévenant de troubles graves et demandant une action immédiate, lettres d'autant plus intéressantes qu'elles nous font pénétrer dans un monde dont les historiens de la période rendent fort peu compte :

In Crawford county as well as Woodbury county, I have heard some threats of uprising. <...> This drought section of Iowa should be watched very carefully as something more serious may develop <...>.

In the opinion of these local men there is danger of an uprising among the farmers here unless immediate aid is forthcoming <...>.

Rioting or an uprising incidentally is expected in Western North Dakota.

Unless something is done to correct this overcropping, this land will be submarginal in a few more years. <127>

Le hasard fait arriver Rothstein, un jour de janvier 1939, près de Herrin, Illinois. Des fermiers se sont associés pour résister à leur expulsion par les propriétaires qui se liguent alors pour les chasser manu militari et les forcer à être relogés dans des camps <128>. L'information, relayée par Rothstein puis Stryker, parvient au bureau de la FSA, et il semble qu'une action particulière soit alors entreprise pour tenter de sauver ces fermiers endettés. Cet incident constitue pourtant l'un des très rares exemples vérifiables d'une action directe des photographes - et des photographies - sur la situation des gens photographiés dont il est possible de se demander s'ils ne sont pas restés à jamais étrangers à tout ce qui s'est fait sur eux à la Section Historique <129>.

Ces lettres font aussi percevoir l'intérêt persistant de leurs auteurs pour les résultats des efforts de l'agence, ainsi que leur enthousiasme pour leur travail et leur engagement personnel dans leur mission photographique/sociologique et humanitaire, chacun ayant à cœur de fournir une présentation aussi précise, juste et convaincante que possible de son terrain. Il est d'ailleurs significatif que seuls Evans et Shahn qui poursuivent des projets formels personnels n'ont pas ce genre de correspondance avec Stryker. Au

contraire, tant Lee que Rothstein ou Lange pour ne citer que les piliers de la première période, ne cessent de s'inquiéter, dans le même mouvement, du sort des gens qu'ils photographient et de la qualité esthétique de leurs images.

Mais toutes les lettres ne sont pas, comme celles de Lee, "nice" et "newsy" pour reprendre les propres mots de Stryker <130>. Celles de Marion Post, toujours très longues, sont beaucoup plus narratives, plus centrées sur son activité que sur une situation extérieure : elle y analyse ses rapports avec la population, raconte en détail sa vie quotidienne, et n'hésite pas, à partir d'anecdotes très savoureuses, à avancer de nombreux commentaires personnels, parfois assez vifs, sur les gens ou les situations qu'elle peut rencontrer. Quant à Lange, elle s'adresse directement à Stryker dans ses nombreuses lettres, l'interpelle et y conduit le dialogue qu'elle ne peut avoir de vive voix. Puis, au fil des années, les missives deviennent plus courtes et plus concises. Stryker va droit au but et ne se lance plus, comme au début, dans de longues explications géo-sociologiques. Il ne critique plus les photographies avec autant de minutie, se contente d'une appréciation technique et esthétique générale, et donne surtout ses instructions. Les lettres des photographes ne dépassent plus guère alors deux ou trois pages à partir d'avril-mai 1939 et deviennent presque une simple

correspondance d'affaires, utilitaire et sans fioritures : on y traite des questions pratiques (déplacements, fournitures, commandes), on se transmet des adresses et parfois des astuces techniques <131>. Cette évolution semble être due à trois facteurs. Le premier est la lassitude des photographes pour qui la correspondance est un élément important mais extrêmement lourd et "chronophage". La longueur des missives tend en effet à décroître avec l'augmentation de production de la fin des années 30. En outre, les sujets se répètent ou deviennent moins spectaculaires, moins exceptionnels, et le travail se recentre sur les "manques" dans la collection et se déplace vers une approche plus générale de la vie américaine. Ceci contribue donc à rendre les longs discours d'accompagnement moins utiles. Il est d'ailleurs significatif que ce soient les problèmes sociaux aigus liés à la mise en place de l'économie de guerre qui relancent une correspondance fournie. Il est aussi probable qu'une partie des fonctions assurées au début par les lettres ait été reprise par un système de légendes plus sophistiqué, ainsi que par les "Gossip Sheets", sorte de petit journal interne informant les membres de l'équipe de ce que faisaient les autres <132>. Dernière hypothèse enfin, les missions sont alors plus courtes, et une grande partie du débat peut avoir lieu de vive voix.

La correspondance reste pourtant essentielle en ce qu'elle permet un contrôle des photographes sur leurs travaux, problème que connaissent bien les reporters-photographes qui travaillent loin de leur base et passent plusieurs semaines ou même plusieurs mois avant de voir les résultats de leurs prises de vue. Le courrier est donc nécessaire pour corriger l'approche et éventuellement signaler les problèmes mécaniques des appareils qui se dérèglent assez fréquemment à cette époque. Ainsi une grande partie des lettres de Stryker porte sur une analyse du grain, de la mise au point, de l'éclairage et de l'exposition, remarques d'autant plus importantes pour le photographe qu'à partir de 1938 les négatifs ne sont plus développés sur place. Avec le temps, il semble aussi que même les échanges directs se réduisent, ce qui fait dire à Jack Delano, embauché en mai 1940 :

I think one of the weaknesses of the project was that the photographers very seldom saw each other or very seldom got together to talk or to exchange opinions or ideas. We were always out in the field and when one came back another was out and we very seldom found any group together in Washington. We only came into communication with Roy, not with each other. <133>

Au contraire, Ben Shahn et Carl Mydans, membres de la Section Historique à l'origine, peuvent relater leurs

longues discussions avec Stryker, Evans et les autres photographes : "We talked a great deal. We did two things in those years in the FSA. We made pictures and we talked." <134> C'est au cours de ces séances que se forme le style de la Section Historique, à travers la discussion, la confrontation des images et la réflexion, aussi importantes pour le photographe que la prise de vue et le voyage. Petit à petit pourtant, le style étant fixé et le temps manquant, l'atmosphère d'école, de séminaire s'estompe au profit de relations de production plus typiques d'une agence de presse. Si l'on peut parler d'un style et d'une "école FSA", ils sont à chercher dans ces rapports d'"encadrement" (au sens noble de mise en valeur par un cadre) et d'animation.

## II - MILITER

Après avoir abordé le problème de la volonté scientifique, il faut maintenant analyser la question qui revient en filigrane dans tous les discours sur la photographie documentaire et sur celle de la Section Historique en particulier, à savoir sa nature propagandiste.

### A - Propagande?

Depuis que "la question du pouvoir est ouvertement posée, /que/ sa figure n'est plus dissoute dans la représentation mythique ou religieuse du monde" le problème de la propagande est à l'ordre du jour <135>. La propagande se mélange donc à l'éducation dans un continuum qui, pour dangereux qu'il soit, n'en est pas moins le lieu même sur lequel est fondée la pérennité des sociétés <136>. De même, tout discours peut être vu comme propagandiste, même le moins militant en apparence, la description par exemple : "la description est souvent texte persuasif, conatif ou du moins moment d'une suite dialectique où quelqu'un cherche à prouver ou

à transmettre quelque chose à quelqu'un d'autre." <137> Mais si nous essayons de resserrer la définition à celle d'un mouvement cohérent et orchestrée, le travail en soi des photographes de la Section Historique, et plus largement du "New Deal", ne répond pas aux critères d'organisation de la propagande politique <138>. Nous disons bien "en soi" car s'il est possible de déterminer, comme nous le faisons, un certain nombre de lignes de force de la vision du monde qui se dégage de la collection, ne serait-ce qu'au niveau le plus évident de la sélection des thèmes mais aussi à celui, sous-jacent, de la rhétorique, il n'y a pas d'entreprise totalement cohérente et monolithique d'enrégimentement par le "New Deal".

### 1) Les thèmes

La question des thèmes photographiés par la Section a été maintes fois abordée. Nous avons nous-même déjà traité le problème de la couverture géographique et nous analyserons ultérieurement une des lignes majeures de son évolution, à savoir le passage de la vie des campagnes à celle des petites villes, lieu fondateur et vital de la société américaine. Lorsqu'on consulte la liste des thèmes couverts par la Section Historique, force est de constater leur variété, qui va bien au-delà de la zone d'intérêt propre de la Section. Mais cet inventaire n'est pas très significatif car il ne

nous donne aucune indication quantitative. Ce sont les "manques" dans la collection, ses zones d'ombre, qui fascinent toujours le plus les critiques. Nous nous limiterons ici à quelques constatations qui peuvent révéler l'incidence, sur le choix des thèmes, du double objectif de Stryker, à savoir d'une part produire des images susceptibles d'être diffusées et d'autre part construire une archive du monde agricole et de la vie américaine.

Tout d'abord, la tonalité générale de la collection jusqu'en 1939 au moins, est sans aucun doute essentiellement celle de la ruine, de la misère et de l'immobilité car en sont absents des secteurs entiers de l'agriculture :

it hardly ever rained in our file, and there was damned little about snow and winter. Also the USA - as reflected in our file - was a country bereft of rural upper middle-class or prosperous farms, or government programs of any significance. <139>

Ceci est d'autant plus significatif qu'il s'agit là d'un choix idéologique plus national que local. Les régions, en effet, soucieuses de valoriser leur image et leurs efforts au sein des projets, réclament des images plus positives : "No misery. Progress." <140> Les photographes, parfaitement conscients de l'enjeu et de leurs responsabilités pratiquent parfois l'autocensure et s'abstiennent de photographier la situation réelle des

programmes de la FSA, comme la mauvaise qualité de certains bâtiments par exemple, et les problèmes sérieux de tous ordres qui semblent s'être posés dans les différents communautés et camps organisés par l'agence :

I haven't taken any pictures of Hibben's rammed-earth houses because of the conditions they are in. Water has seeped thru the walls and discolored the finish. Some of them are half streaked and cracked. The local office is very much upset and afraid of publicity. <141>

L'approche partielle, qui consiste à noircir la vie des paysans avant l'intervention de l'agence et à évacuer les échecs notoires de ses grands projets, est parfaitement justifiée d'abord par le but à atteindre, c'est-à-dire émouvoir le public pour susciter chez lui compassion et soutien, et ensuite par la volonté de rendre, par contraste, les efforts de la RA/FSA encore plus méritoires <142>. Dans ces conditions, on comprend que les images de l'opulence et de la vie dorée de la côte de Floride faites par Marion Post en janvier 1939 aient été, comme des secrets honteux, enfouies dans la collection et n'aient jamais été ni réutilisées dans des publications ou des anthologies, ni mentionnées dans la correspondance.

Avec la montée des périls et l'entrée en guerre de l'Europe qui mobilise dès 1939 toutes les énergies pour la défense nationale, c'est bien entendu

l'abondance et la qualité de vie aux Etats-Unis qui sont valorisées à travers tout un symbolisme visuel aussi simple qu'efficace, exaltation qui sert aussi les intérêts politiques internes de Stryker :

Please watch for "Autumn" pictures, as calls are beginning to come in for them, and we are short. These should be rather the symbol of autumn, particularly in the Northeast - cornfields, pumpkins, raking leaves, roadside stands with fruits of the land. Emphasize the idea of abundance - the "horn of plenty" and pour your maple syrup over it - you know -, mix well with white clouds, and put on a sky-blue platter.

When you get into Ariz/ona/ and N/ew/ M/exico/, just <...> try a few Westons by Russell Lee. You have no idea how important these highly pictorial syrupy pictures are going to be, especially when someone comes in here who isn't particularly sold on our photography, and is in a position to go out and do a lot of talking. <...> /S/o you had better get that red filter out. However, you'd damn well better not go too far, and spoil the picture. <...> /W/e are going to have to run into a lot of Congressmen and maybe a few Senators, to work out any kind of long-term proposition. If we have some glorification pictures - not overdone, but still glorification -, it may be most useful. <143>

Ce sont aussi des images de "vrais Américains", dépositaires de l'esprit de frontière :

here /in Pie Town/ are Oklahoma and Texas people who have made good given a chance - real Americans - pioneer spirit still lives - etc.

They travel with flat pocket books, but they carry with them their grandfather's possessions, the courage of the early frontier.<144>

Pourtant, si les différents groupes sociaux, les différentes activités économiques, tant agricoles qu'industrielles, sont assez bien couverts, il est surprenant de constater le peu d'importance accordée aux groupes ethniques, surtout avant septembre 1940 : presque aucune photographie de Mexicains-Américains, de Philippins ou d'Indiens, mais surtout peu d'images de Noirs, même lorsque ceux-ci sont clients de la FSA, lacune que regrette parfois la Direction de l'Information <145>. L'impression que donne donc la collection est celle d'une Amérique blanche qui ignore le problème racial, en particulier dans le Sud où cette question constitue pourtant un des traits majeurs de la société <146>. Lorsque les Noirs sont sujets de l'image, il est rare que leur spécificité, leur négritude, soit reliée à leur situation économique et à leur statut social. Ils y sont vus selon les mêmes termes que les Blancs, et ce même si les photographes et Stryker sont

en profond désaccord avec la manière dont ils sont traités dans le Sud. En fait, la ségrégation n'est le plus souvent visible que par déduction, au niveau de la substance de l'expression : Blancs et Noirs ne figurent jamais ensemble dans l'image, sauf dans des rapports d'autorité. Cette contradiction s'explique par les conditions de production et de diffusion. En effet, la question raciale n'est jamais évoquée directement par les agences du "New Deal" car le soutien des Démocrates du Sud qui détiennent des postes clefs dans les commissions du Congrès sont indispensables pour le vote des crédits et de la législation. Des images trop clairement polémiques pourraient aliéner leur appui et restent, de toute façon, inutilisables sur le terrain où elles déclenchaient la colère des pauvres Blancs et auraient donc l'effet contraire de celui escompté. C'est ce qui fait écrire à Stryker ces quelques lignes tout à fait exceptionnelles chez lui, qui éclairent quant au contraintes réelles pesant sur le travail photographique :

The Indian pictures are fine, but I doubt if we ought to get too far involved. There are so many other things to be done. You know I just don't get too excited about the Indians. I know it is their country and we took it away from them - to hell with it! If the Indian girl will pay for the work, that is something else. You do the other thing first. <147>

Dans le domaine social, si les photographes couvrent abondamment les cérémonies diverses de la vie, telles que pique-niques, carnavals et foires, fort peu d'images rendent compte de l'activité syndicale et politique, pourtant très importante, ou des mouvements de grève. En gommant l'aspect conflictuel des relations entre employeurs et employés, ils contribuent à instaurer l'image d'une société qui résoud l'intégralité de ses conflits à travers la structure d'aide et de secours mise en place par les agences du "New Deal". Il est donc assez naturel de trouver dans la classification de la collection sous le titre général de "Labor Organization" soit des images de chômeurs, soit d'ouvriers au travail ("Unemployed - Relief Grants - Work Relief - Employment - Going to and Leaving Work - Workers being paid"), le reste de la Section étant consacré aux structures politiques et aux organisations d'entraide privées et publiques <148>. Quant à ces "marges" de la vie sociale que constituent les prisons et les camps de travail, elles sont presque totalement absentes. On ne trouve au total qu'une vingtaine d'images sur un camp de travail dans le Greene county en mai 1941 faites par Jack Delano qui montrent bien les conditions de vie déplorables dans ces établissements, ainsi que quelques vues d'Arthur Rothstein en Géorgie en 1935 , et de rares vues extérieures de prisons dont San Marcos, Texas, 1941, de Russell Lee <149>. A l'exception d'une image de shérif

(On duty during strike, Morgantown, West Virginia, 1935  
de Ben Shahn <150>) et de quelques images de gardes privés et de policiers procédant à des expulsions, la police est fort peu présente <151>.

La prostitution, classée avec l'alcoolisme sous la rubrique "dissipation and crime", représente une vingtaine d'images en tout, dont une dizaine de photographies de Rothstein <152>. L'alcoolisme enfin n'apparaît que dans des images de fermiers un peu ivres après une fête, ou dans quelques légendes comme : "A Spanish trapper's wife holding a gallon of red wine. Wine is drunk in great quantities." <153> Nous sommes donc là bien loin d'une étude sociologique sérieuse de problèmes qui étaient, eux, bien réels.

Mais quelle que soit la laideur des choses, il s'agit encore de spectacle et celui-ci s'arrête précisément au seuil de ses effets sur l'homme. Il est significatif que la Section Historique, dont l'"érosion humaine" est une des métaphores favorites, ne présente aucune image de la dureté du travail, et bien peu de la fatigue des hommes <154>. De même, comme l'a montré Maurice Berger dans une exposition consacrée à la distortion de la vérité par les photographes de la FSA, la maladie physique ou mentale et la mortalité infantile font partie des interdits de la représentation pour l'équipe de la Section Historique. Tout se passe comme si le traumatisme qu'engendrent certaines images dépassait

ce qu'il est possible de montrer au spectateur moyen et appelait donc la manipulation, entre autres par le recadrage pour en atténuer la violence <155>. Dans la volonté délibérée de dépasser l'horreur du moment par la propagation d'un certain espoir, la plupart des images tente de s'inscrire dans la norme, l'acceptable et le tolérable <156>. Pas de photos-choc ici, car celles-ci, au lieu d'engendrer du discours, sous la forme d'une réponse verbale, d'une réflexion ou d'une action, produisent plus que du silence, un état quasi hypnotique proche de l'aphasie, c'est-à-dire tout le contraire de ce que la Section Historique souhaite réussir. En effet, sous le coup du traumatisme visuel, se brise la puissance unificatrice du regard, et dès lors, dans cette remise en cause du spectateur et de son moi, s'abîme la communication <157>.

## 2) Information et publicité

Nous l'avons dit, la société américaine ne possède pas la cohésion étatique nécessaire au développement d'une propagande politique moderne orchestrée, mais elle est structurée autour de quelques valeurs fortes à l'aune desquelles tout le réel est évalué, tant loué que critiqué <158>. Dans le cas qui nous occupe, il faut donc plutôt parler de publicité ou d'information gouvernementale, à savoir d'un discours

codé, certes idéologique, mais qui s'affronte à d'autres discours dans une société pluraliste. C'est ce que Stott définit comme la base du documentaire social :

Social documentary encourages social improvement. Its mildest goal is the "public education" Walter Lippmann sought. Usually its purpose is not so altruistic and indefinite; it has an axe to grind. It works through the emotions of the members of its audience to shape their attitude toward certain public facts. <...>

In such documentary, as Grieson conceded, "there is hardly any avoiding /the/ accusation of propaganda." There is not because social documentary deals with conditions that can be changed by human initiative. <159>

Mais peut-être est-ce alors de la propagande si, comme le conclut Jean-Marie Domenach, "la propagande est une manifestation naturelle des sociétés qui croient en elles, en leur vocation, en leur avenir." <160> En fait, ce que certains photographes entendent par propagande, ce sont simplement les "figures imposées", les tâches obligatoires, les "project pictures" par opposition à l'autre type de photographie, libre exercice et pratique honnête d'esprits libéraux : "We didn't do too much of the propaganda thing. We weren't asked to, too much." <161> C'est là une des seules réponses que l'on peut apporter aux discussions oiseuses sur ce thème fort débattu et fort peu productif.

Les hommes de la FSA voient leur mission comme un travail d'information qui est du devoir de l'Etat dans une société démocratique <162>. Ils partagent tous, sans exception mais à des degrés divers, une conscience sociale, une volonté de participer à l'amélioration des conditions de vie de leurs concitoyens. Pour eux, il n'y a pas de doute : quel que soit le nom qu'on puisse lui donner, ce qui prime, c'est l'engagement au service d'une idée et de la vérité, à savoir une idée de l'homme. Ils ont le sentiment d'avoir fait l'histoire :

a conviction not only that something could be accomplished toward bettering the life of people, but that it was being accomplished, and that they were, in some part, doing it. <...>  
 /I/t was the beginning of the recognition and governmental assumption of responsibility for the welfare of the individual, and I think that it was its most important contributions, and we were the photographic end of it. I think it was part of a much larger movement and the beginning of it.

Sometimes the people in the years when I worked for the FSA would say : "Why are you taking this picture?" and the answer was an easy one : "These are being made for the United States Government." We had no authority under the United States Government for any intrusion and we were warned that if we made pictures under circumstances that were considered unfortunate we might even get sued. But there were never to my

knowledge any protest about what we were doing. There was the thought that if we are being photographed in these terrible conditions especially by the US government the goal is to make the conditions better. <163>

Pour eux, la démocratie s'ancre dans le savoir et la raison - conception Jeffersonienne s'il en est - l'ignorance produisant les errements du totalitarisme. Mais inversement, seule la démocratie peut permettre à la raison et au savoir de circuler librement : une relation dialectique s'établit donc entre l'attitude documentaire et l'organisation sociale démocratique ; et le photographe documentaire digne de ce nom est un des acteurs de cette croisade, croisade pour l'Amérique, fille d'Athènes et mère de la démocratie moderne <164>. Car il s'agit bien de la croisade pour une foi, comme le disent Dorothea Lange et Grace Tugwell :

Everything is propaganda for what you believe in, actually, isn't it? <...> I don't see that it could be otherwise. The harder and the more deeply you believe in anything, the more in a sense you're a propagandist. Conviction, propaganda, faith. I don't know, I never have been able to come to the conclusion that that's a bad word

exactly what we were trying to do was propaganda <...> tell the story so that we could get more cooperation and help. <165>

On aura reconnu là certains traits majeurs de la pensée du philosophe John Dewey qui a marqué un demi-siècle de pensée américaine. C'est en effet dans son "pragmatisme" et ses théories de l'éducation qu'on trouve bien des éléments qui sous-tendent l'action de Stryker et de son mentor, Tugwell, même si leur méthode ne saurait être associée que très métaphoriquement à l'expérialisme, modèle pour Dewey de toute pensée démocratique. L'influence est plus générale et porte plutôt sur le sens des relations dans la société civile.

Lorsque Stryker déclare :

the telephone, the talking machine, and the gasoline-powered automobile <...> and the camera <...> were truly the inventions of a democracy - tools for communications among masses of mankind. They owned their development to a democratic society, but at the same time repaid the debt by insuring the continuation of democracy, keeping men constantly in touch with each other's ideas, desires, and achievements <...>

It is through the exchange of information and ideas that <...> the world and man will progress <166>

Il fait, certes, une lecture positiviste de l'histoire, mais il exprime aussi l'idée de Dewey selon laquelle l'expérience partagée est au cœur de la démocratie :

La démocratie comparée à tous les autres modes de vie, est le seul qui croit sincèrement au processus de l'expérience comme

fin et comme moyen et comme ce qui est capable d'engendrer la science, qui est la seule autorité sur laquelle on puisse s'appuyer pour diriger l'expérience future et qui libère les émotions, les besoins et les désirs de façon à appeler à l'être des choses qui n'ont pas existé dans le passé. Car tout mode de vie qui échoue dans sa démocratie limite les contacts, les échanges, les communications, les interactions par lesquelles l'expérience se raffermit en même temps qu'elle s'élargit et s'enrichit. Cette tâche de libération et d'enrichissement est une tâche qui doit être menée jour après jour. Puisque c'est une tâche qui ne peut avoir de fin tant que l'expérience ne parvient pas à une fin, la tâche de la démocratie est à jamais celle de la création d'une expérience plus libre plus humaine à laquelle tous participent et tous contribuent. <167>

C'est cette expérience qui permet de faire face au changement et d'affronter le totalitarisme et la mort de la raison <168>.

Dans la manière dont Stryker envisage la photographie, on retrouve aussi la conception deweyenne de l'art comme manifestation de la solidarité humaine, idée très largement répandue à l'époque. Dewey voit l'art comme une pratique tournée vers l'utilité sociale. Comme l'explique Holger Calhill qui fait des rapprochements très osés entre le "New Deal" et le Moyen-Age :

Art is not a matter of rare occasional masterpieces. The emphasis on masterpiece is a collector's idea and is related to a

whole series of commercial magnifications which have very little to do with the needs of society as creator or as participants in the experience of art <...>.

It /the New Deal/ has made the artist more responsive to the inspiration of the country, and through this the artist is bringing every aspect of American life into the currency of Art. The direct response of the artist to his environment is a thing to be encouraged, it seems to me, for it is the artist, as John Dewey says, who keeps alive our ability to experience the common world in its fullness. <169>

La photographie comme art du banal et produit de consommation courante participe pleinement au mouvement qui, dans les années 30, tente de réconcilier art et réalité sociale <170>. Pourtant, certains, comme Rosskam, critiquent violemment l'esthétisation de la pauvreté qui résulte de ce travail et qu'il qualifie de "snobbery from the bottom up" <171>. Il voit un danger réel à photographier "decay, depression, dirt for their own sake", ajoutant perfidement que les photographes recherchent, pour eux-mêmes, le plaisir et le pittoresque dans des lieux bien différents. Les analystes marxistes et marxo-freudiens ont beaucoup critiqué la photographie documentaire, en tant qu'agent du réformisme philanthropique, précisément parce qu'elle leur paraît accorder un faux statut aux sujets des images ("subject

matter"), car le sujet (psychologique) ne peut se construire que de l'intérieur :

The celebration of abstract humanity becomes, in any given political situation, the celebration of the dignity of the passive victim. This is the final outcome of the appropriation of the photographic image for liberal political ends; the oppressed are granted a bogus Subjecthood when such status can be secured only from within, on their own terms. <172>

En effet, ces représentations réalistes de la misère, dans une société capitaliste, a bien pour fonction d'évacuer, comme nous le verrons au chapitre suivant, ce que le réel peut avoir de violent dans une consommation douce de la pauvreté par ceux qui y sont étrangers. Comment donc photographier la laideur sans pour autant la valoriser, c'est-à-dire l'institutionnaliser? "Picturesqueness is somebody else's poverty." <173> Ce sont là des accusations classiques qui rejoignent le dilemme du voyeur. La bourgeoisie peut-elle parler pour la classe que, de fait, elle contribue à exploiter? Tout ceci n'est qu'un avatar du débat sur art et engagement dont nous pensons qu'il ne mène à rien. Toute expression est codée et la communication efficace est fondée sur la maîtrise de codes qui ne sont pas neutres mais qu'il importe de subvertir de l'intérieur comme nous l'enseigne l'histoire de l'art. Il suffira de citer le contre-exemple des travaux photographiques du

WPA, faits par des hommes et des femmes ne maîtrisant qu'imparfairement le médium, ou ceux des "worker-photographers" en Angleterre et en Allemagne pour se rendre compte qu'une pratique qui peut avoir son intérêt sur le plan de l'auto-expression peut aussi être inopérante sur le plan de la communication. Il suffit enfin de rappeler que les périodes les plus militantes ne sont pas nécessairement les plus fécondes sur le plan artistique.

La distance culturelle et sociale est effectivement grande entre les photographes de la Section et leurs sujets. Tous sont issus de la classe moyenne, certains même de la bourgeoisie, tels Russell Lee et Walker Evans, et tous ont fait des études supérieures. Si la dépression change le cours de la vie d'Arthur Rothstein qui se destine à la médecine ou de John Vachon qui entre comme employé de bureau à la FSA car il faut bien trouver un emploi, et si elle rend le quotidien d'aspirants artistes tels qu'Evans et Shahn plus difficile, on ne peut pas dire qu'elle touche physiquement aucun d'entre eux, comme c'est le cas pour les sujets de leur clichés <174>.

A cette distance culturelle s'ajoute l'éducation artistique que la plupart des photographes ont reçue. Jack Delano étudie le dessin, la peinture et la musique à l'école des Beaux-Arts de Philadelphie, John Collier pratique le dessin et la peinture murale pour le

compte du WPA. Lange épouse un peintre après avoir été portraitiste chez un des plus grands photographes de New York, puis de San Francisco. Russell Lee, après des études d'ingénieur découvre la peinture grâce à sa première épouse, elle-même peintre. Le couple voyage ensuite en Europe, puis fréquente les cercles de la côte ouest où ils rencontrent Diego Rivera et Arnold Bench, puis ceux de la côte est où Russell tente de commencer une carrière de peintre. Ed Rosskam, lui aussi ancien élève de l'école des Beaux-arts de Philadelphie, obtient quelques succès en tant que peintre aux Etats-Unis et en Europe où il séjourne dans les années 20 au sein de la communauté artistique expatriée. Quant à Shahn et Evans, ce sont des artistes professionnels.

En fait, il faut distinguer trois types d'équilibre entre les pôles artistique et militant. L'un, qu'incarnent Walker Evans et Ben Shahn, est celui du travail orienté vers le projet personnel; l'autre est représenté par ceux qui, comme Rothstein et Vachon deviennent photographes professionnels par hasard et dont on peut dire qu'ils sont, dans une certaine mesure, de purs produits de Stryker; enfin une troisième catégorie dont l'exemple type serait Lange est constitué de ceux qui militent activement au service d'une idée avec pour arme l'appareil photographique. On y retrouve Marion Post, Carl Mydans, Russell Lee, Jack Delano et Theodore Jung. Ces derniers affirment leurs préoccupations

sociales et politiques au sens large avant même d'entrer à la Section Historique, mais toujours à partir de projets esthétiques et visuels, et en réaction à la vie protégée qui a été la leur jusque-là. On peut donc dire, sans exagérer, que ce sont des enfants de leur époque. Dorothea Lange, par exemple, qui photographie la bonne société de San Francisco et que rien ne prépare à une telle carrière, voit la dépression arriver littéralement sous les fenêtres de son studio de Montgomery Street. D'abord sensible à l'aspect visuel des choses, et en réaction à son mariage qui est en train de sombrer, elle se donne pour projet photographique personnel, l'exploration de la vie de la rue, et ce n'est que petit à petit que naît chez elle une "conscience sociale," en même temps que la découverte du documentaire <175>. Carl Mydans, lui, étudie le journalisme à l'université de Boston, puis travaille comme reporter à New York, et de par son activité professionnelle prend conscience de l'hostilité de l'environnement socio-économique <176>. Russell Lee est d'abord sensibilisé aux problèmes sociaux et politiques à travers une œuvre picturale, les caricatures de Daumier. Il commence en 1935 à photographier ce qui l'entoure : les ventes aux enchères des biens d'agriculteurs ruinés, puis les mines sauvages ("bootleg coal mines") et enfin les rues de New York. Marion Post de son côté, après des études à l'université de New York puis à la "New School for Social Research",

complète son éducation à Vienne où elle commence à s'intéresser aux problèmes politiques de l'époque sans pour autant, nous dit-elle, s'engager <177>. A son retour, elle enseigne dans une école privée à Croton-on-Hudson et écrit des articles sur la mode au Philadelphia Evening Bulletin puis cherche une activité qui lui permette d'être plus en contact avec les dures réalités sociales de l'époque. Quant à Jack Delano, après ses études artistiques, il fait aussi un reportage sur les mines sauvages pour le "Federal Arts Project" qui le conduit à monter une exposition et à réaliser deux livres de photographies. Pour Theodore Jung, qui reste très peu de temps à la Section Historique en tant que photographe, et Gordon Parks qui n'y est jamais que boursier du "Rosenwald Fund", la sensibilité aux problèmes sociaux est plus directement liée à une expérience personnelle. Jung est chômeur au début des années 30, et Parks s'intéresse à la situation de ses frères de couleur et participe à l'exposition au "Chicago Arts Center", sa ville natale, sur le thème : "The Plight of Poor People. Negro and White in the South Side of Chicago". Enfin l'assistant de Stryker, Rosskam, a déjà fait preuve d'un intérêt marqué pour l'anthropologie dans son activité journalistique. Mais, au-delà de cette diversité

d'origine, leur seule vraie conviction politique est une sorte d'attitude humaniste et libérale :

we all had a respect for human beings and we were hoping that it came out in our pictures, we were saying something decent about the dignity of mankind, the dignity of human beings and it didn't matter who they were and all the congressmen and newspapers might get riled up about dirty little children with bare feet <...>. We felt that when we looked at the kids they were wonderful human beings of great dignity and this we hoped would be reflected in all the pictures we did <...>.

I think they all did have a social consciousness definitely, perhaps more than some people have but I think they were all interested in the plight of human beings and the progress of the New Deal <...>. <178>

Progressistes en même temps qu'attachés à des valeurs archaïques, au sens premier du terme et sans connotation péjorative, gens de gauche modérés compatissant à la misère humaine, anti-racistes et préoccupés d'écologie, et convaincus, comme l'a dit Tugwell, que ces gens pourront s'en sortir avec de l'aide, ils conservent de leur passage à la Section Historique un souvenir merveilleux car cet engagement :

en insérant /leur/ vie dans une trame qui s'était déjà constitué sans /eux/, <...> apporte comme une chance nouvelle à ceux auxquels il/s/ prête/nt leur/ concours, et <...> donne à /leur/

propre existence une ampleur qu'elle n'aurait pu avoir sans cette sorte de chiasme des destinées." <179>

Dans ces conditions exceptionnelles de fluidité du monde, ils trouvent pour eux-mêmes une nouvelle liberté, le sentiment de maîtriser le destin, un réservoir de possibles et une innocence qu'avaient connus les premiers colons américains :

there was an exhilaration in Washington, a feeling that things were being corrected, that there were no problems so big they wouldn't yield to the application of good sense and hard work. <...> There was a unifying source of inspiration, a great intelligence at work. It was called the New Deal and we were proud to be on it. And with it all there was the willingness to strike out and do new things. You could do them, too, without fearing that somebody would take your job away or that you might be hauled before some Congressional committee and be made to confess your sins. <180>

Fascination pour l'Homme, amour de l'humanité, ce sont bien là les modalités particulières de l'implication des photographes humanistes <181>.

## B - Solutions plastiques

### 1) Construire l'image

Le problème de la photographie documentaire par rapport à la photographie artistique, est que précisément elle vise à la communication directe d'un message informatif ou militant, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, visant à induire des comportements. Pour ce faire, il importe que soit maîtrisée une rhétorique visuelle propre à déclencher chez le spectateur des réactions en particulier verbales aussi bien contrôlées que possible. La difficulté vient ici de ce qu'on ne peut pas parler en photographie de langage, au sens étroitement linguistique, car il n'existe pas réellement de paradigme d'éléments combinables selon des règles strictes. On ne peut mettre en évidence que quelques principes toujours instables.

Le second problème tient à ce que la photographie trouve son origine dans une coupe singulière de temps et d'espace qui ne révèle que rarement le sens global d'une situation. Le sens en effet ne peut se réduire à une simple "monstration" comme le prouve la différence de traitement de l'érosion par la "Soil

Conservation Agency" et la Section Historique. Dans une lettre du 17 janvier 1936, Stryker demande à Lange de réaliser un certain nombre de clichés sur les projets de l'agence pour la protection des sols afin de remplacer les images inadéquates fournies par la "Soil Conservation Agency". Dans cette inadéquation des images, les compétences techniques des photographes ne sont pas du tout en jeu. C'est bien plutôt la manière d'aborder la réalité. Stryker est convaincu dès 1935 par ses photographes qu'aussi belle que puisse être pour le géographe une photographie de sol raviné, elle ne peut faire comprendre aux autres Américains la signification et les implications de la catastrophe écologique <182>. Il faut proposer au spectateur des métaphores visuelles simples et claires qui produisent des images discursives, c'est-à-dire procéder par une rhétorique à un véritable travail de réorganisation du matériau brut : "The mass of social and vital data can be nothing more or less than indiscriminate accumulation of details which have to be submitted to a process of selection and organization before there is meaning." <183> On ne peut donc se contenter de braquer sa caméra sur le monde. Comme le dit Bertolt Brecht dans une expression restée célèbre et que Stryker aurait pu reprendre à son compte, montrer les usines Krupp n'énonce rien quant à la réalité de celles-ci <184>.

L'image doit aller vers le spectateur, le captiver et le séduire dans une présentation aussi simple, univoque et fonctionnelle que possible :

A picture is good when it presents an idea simply, clearly and interestingly. All the elements in the picture should be there for a purpose. The obvious unessential items in the picture should be, if possible, excluded. <185>

Enfin, on doit la saturer de sens et s'assurer, en l'accompagnant d'une légende, que celui-ci passe bien vers le destinataire : "Make the picture tell the major part of the story. <...> A caption is in a preponderant part of the cases a necessity."

En d'autres termes, il n'y a de sens que construit et distillé par le photographe. Pour cela, le photographe va devoir développer son imagination :

If you are going to succeed as an intelligent photographer you will need lots of imagination <...> What you are doing with your camera is trying to communicate something you have seen and felt. The better you see it and the more intensely you feel it, the better the comment you are going to make. <186>

Cette imagination permet d'aller plus loin que le réel :

A documentary photograph is not a factual photograph per se. It is a photograph which carries the full meaning and significance of the episode or the circumstance or the situation that can

only be revealed - because you can't really recapture it - by this /artistic/ quality.

general shots should be sought only in the degree that opportunities are presented for unusual pictorial effects or shots which will symbolize the place of the Public Health Service as a guardian against the entrance of disease from abroad. That matter of symbolism is one which we have not completely solved in any of the set that Arthur brought back from New York. <...> We want these pictures to be such that they will be accurate enough for the instruction of neophytes, yet artistic enough to use. <187>

Dewey affirme d'ailleurs : "Artists have always been the real purveyors of news for it is not the outward happening in itself which is new but the kindling of it by emotion, perception, appreciation" <188>. Le document est donc double dans sa nature, les deux faces pouvant être tantôt séparées, tantôt liées : une face apporte une information vérifiable qui s'apparente au compte rendu scientifique, et l'autre parle d'une subjectivité, de l'intimité d'un être ou d'une situation et offre au consommateur par une fiction, une vision intérieure que la surface des choses est incapable de transmettre <189>.

Le photographe se place précisément à l'articulation entre ces deux modes. Il part en effet de la constatation, de l'approche raisonnée et

intellectuelle, pour la représenter, presque la mettre en scène sous un aspect qui va toucher l'émotion et le sentiment. Il transforme donc le document historique accessible à l'intellect en un document humain qui parle aux sens, il fait d'une information une source d'affect, et ses images résolvent avec bonheur, comme le firent les artistes du FAP ou de la "Cornbelt Academy" à la même époque, le "paradoxe d'être utilitariste/s/ dans la pratique tout en restant mythique/s/ dans /leurs/ fondements" <190>. Il va donc être le médiateur et l'interprète d'une réalité vaste, proliférante et continue à travers des mises en forme : "If I had to move somebody in order to make /the photo/ better composed, I don't think that, in any way, detracts from the documentary value of the photograph <...>." <191>

## 2) Stratégies d'accès au réel

Nous allons, dans un premier temps, aborder les stratégies et protocoles d'accès au réel que met en place la photographie sociologique, ou plus exactement sociographique. Celle-ci fragmente la totalité d'une scène complexe en détails signifiants ("little significant rectangles of <...> life") reliés les uns aux autres par un sens en creux qu'il appartient au spectateur, guidé par du texte ou une mise en page, de reconstruire : "/The photographer/ must develop the

ability to stand back and see the total and then have the ability to break down the total into related segments." <192>. Ces détails vont construire le tout, ces anecdotes "typiques", vont devenir symboliques, ces petits événements "significatifs", vont former l'histoire : "These pictures should give some sense of corn as a lush crop. It should be the pictorial type of thing, telling of the good life that is built around a good land" <193>. Mais faire de belles images symboliques ou donner de l'information ("Close-up of corn knives and husking pegs. Check up on all types of equipment used in corn planting, cultivating and harvest. Action pictures <...> of the harvest of the corn <...>") ne suffit pas; encore faut-il montrer comment ça marche :

When you get a chance, take a few more shots of sod houses, but please take them from a documentary standpoint. The pictures you have taken are very excellent but do not show sufficiently well the texture and methods of construction.

It might be advisable to spend a little more time on farm buildings taking them with a view camera, striving for details. Pictures should also keep in mind /sic/ the function of the particular structure. Note particularly barns, or buildings, corrals, gates. <194>

Le typique, le significatif, cet élément qui résume et symbolise, sont capital dans le type de documentaire pratiqué par la Section Historique : ce sont

ces symboles de la vie idéale, ces symboles "en phase" avec l'époque auxquels aspire Dewey <195>.

Ainsi les scripts parlent toujours de grands thèmes et proposent des titres dont la structure grammaticale est le générique : "The Migrants", "The Small Town", "The Highway", "The Automobile", "The Farmer Goes to Town", etc. <196> Lorsque le typique se dérobe, on ne peut plus photographier, ou bien la machine tourne à vide :

/John Collier complained/ that it was almost impossible to get pictures of "typical" workers because "typical" workers ("strong and grim") did not exist at Pratt and Whitney <...> "many are kids or nice looking old men with white hair, but we shall see". <197>

Alors, dans cette recherche où le réel résiste dans son expression, il faut parfois faire appel à une certaine fiction ou à une reconstruction a posteriori : "The County supervisor. <...> For this story an outstanding county supervisor should be selected <...> in a county with significant problems <...> (Probably several will need to be chosen)." <198> Anne Baldassari a donc raison lorsqu'elle évoque Max Weber pour dire qu'afin de saisir le sens des situations il importe de dépasser "la méthode naturaliste de la pure extériorité, afin de produire des figures significatives", et quand elle rapproche la

recherche du typique de la définition de l'"idéal-type"  
par le sociologue :

On obtient un idéal-type en accentuant unilatéralement un ou plusieurs points de vue, et en enchaînant une multitude de phénomènes isolés, diffus et discrets, que l'on trouve tantôt en grand nombre, tantôt en petit nombre, par endroit pas du tout, qu'on ordonne selon les précédents points de vue choisis unilatéralement, pour former un tableau de la pensée homogène. <199>

Plus largement, il importe de faire le tour de la situation, de ne pas se limiter à la commande précise mais de la résituer dans l'ensemble du contexte formé par tous ces éléments visuellement impossibles à montrer mais qui doivent tendre au maximum le sens de l'image. Il convient en d'autres termes de viser dans l'ici et le maintenant une sorte de point nodal qui résumerait, l'espace d'un instant, tous les brins épars de ce qui fait la vie, mais selon un plan bien établi et homogène, à partir de formes plus ou moins complexes qui relèvent à la fois de la culture à laquelle appartient le photographe et du projet qui l'anime. Une des approches possibles de l'essence des situations est l'accumulation des détails :

First you will want of course to get some 5x7 shots showing the look of the country - stumps, brush, trees <...> houses - inside and out; barns, outbuildings, and fences. Make a few

photographic notes on the type of construction. These should be close-ups. If it is log, you should show if there is anything unique in the way the logs have been put up. The interiors should show the furniture (or lack of furniture) and the interior finish, plaster, wallpaper, newspaper and so forth. Get pictures of people in and out of their homes. <...> We should like pictures of stores. Try to show the type of things they have for sale on their shelves - groceries, patent medicines. <200>

Une situation complexe est donc détaillée en sous-situations descriptives et explicatives :

Roy was the one who made me aware of the fact that there is a great deal of significance in small details.

I became concerned with details in a place. I'd go into a bedroom and there might be something on a dresser that would interest me. It might be on a bedside table. Sometimes there would be mementos of their travels; sometimes photographs; sometimes objects of art. It could be a religious symbol or a portrait of their parents. The things people kept around them could tell you an awful lot about the antecedents of these people. <201>

Enfin toutes les implications significatives de la situation sont abordées :

An old woman for example, an old negro woman who had been awarded <...> some sort of prize in the county fair <...> because she had produced so many hundreds and hundreds of cans of rutabaga or whatever it might be was not just an ordinary

woman. She was a woman perhaps who was the daughter of an ex-slave who lived in this county and this county had a history and this county had an economy and everything around this woman, everything that produced that woman with her 300 cans was important and essential, included the kind of clothes she wore, included the kinds of pictures that hung on the walls in her house included /sic/ the kind of church she went to, included the kind of school her children went to. <...> Once you begin to examine her and her connection with FSA in this way, then it becomes a portrait of America in that sense. <202>

Mais la grande difficulté et l'ambiguïté fondamentale de l'entreprise viennent d'abord de ce que les concepts comme la démocratie que tente de véhiculer la Section Historique dans ses images, ne peuvent se photographier directement :

The thing of interest in Coffee county is a change in the type of government - it's a concept, and concepts apparently don't photograph. What you will have to do is to find the pictorial symbols of this interesting experiment. <203>

Quelques années plus tard, Stryker va même jusqu'à recommander l'abstention sur certains sujets qui ne se prêtent pas à la photographie <204>.

Seconde cause des problèmes d'expression du message, l'instabilité fondamentale de la rhétorique photographique et sa relative pauvreté qui obligent sans cesse à contrôler la lecture par des légendes. Celles-ci

constituent un véritable enjeu du sens car leur disparition ou leur modification peut changer l'image elle-même. Ces insuffisances de la rhétorique contraintent aussi à recourir toujours aux mêmes stéréotypes qui, parce qu'ils s'ancrent profondément à la fois dans la culture et dans les grands archétypes, sont les plus stables mais manquent singulièrement de finesse et de possibilités.

C'est en partie à cause de cette difficulté, et aussi sous l'influence des magazines illustrés, que la Section Historique commence à traiter des "picture stories" qui permettent de saisir la complexité du réel par un découpage avant la prise de vue puis au moment de la mise en page. Grâce à Lange, puis à Mydans et Lee, et enfin au sociologue Lynd avec qui Stryker produit le premier script thématique, la démarche en terme de série s'impose progressivement, appuyée par une philosophie de la vérité et de l'efficacité en matière de communication : "Truth is composed of many particulars." <205> Celle-ci est liée à l'enchaînement, aux réseaux qui tentent d'épuiser le réel en du dicible et du totalement explicable, c'est-à-dire du vrai <206>. C'est ainsi qu'à côté de la méthode classique de l'arrosage ("shotgun method"), qui répond aux besoins des pages illustrées des journaux, se développe un travail

plus serré et plus en profondeur, autour de personnages choisis pour leur caractère typique :

I feel that from the standpoint of getting good rotogravure releases, we should have a few cases fully photographed. The individual case method lends itself much more to rotogravure use. In this method it is necessary that we spend more time on a given family, photographing all phases of their life and activities. The other method is one you more or less pursued in this first job in Iowa. This might be called the "shot-gun method", getting a lot of pictures from a great many cases. This latter method lends itself very much to report work. If we give them enough cases, they cannot charge that we have hunted around until we got this bad condition. <207>

Travailler ainsi autour d'une famille produit une unité de lieu, donc un lien extradiégétique qui préexiste à la photographie, et crée une puissante condition d'effet de réel qui renforce la transmission des messages bien plus efficacement que la simple accumulation.

### 3) Rhétorique de l'image

Nous allons maintenant aborder, en résumé, les éléments proprement formels qu'il est possible de mettre en évidence dans les images, tant au niveau du contenu que de l'expression, pour reprendre la dichotomie hjemslévienne. S'il existe un ensemble cohérent de traits

du contenu et de l'expression, élaborés plus ou moins consciemment mais de manière empirique, ceux-ci sont naturellement valorisés par le temps qui efface les images plus faibles au profit de celles comportant des traits rhétoriques forts, donc propres à transcender le topique et l'événementiel. La plupart des caractères sont directement puisés dans le stock formel de la tradition documentaire, les autres dans celui, plus large, de l'iconographie occidentale. Si l'on peut en revanche parler d'un style spécifique "Section Historique" ou "FSA", c'est à cause d'une sorte de contamination stylistique entre photographes, à l'intérieur même de l'agence. L'influence de Walker Evans et de Dorothea Lange est à cet égard décisive sur la formation des autres photographes qui découvrent dans la collection les images de leurs prédecesseurs et s'efforcent de les imiter. On peut distinguer chez eux deux grands traits stylistiques : sur le plan de la substance de l'expression, le cadrage frontal, et sur celui de la substance du contenu, le symbolisme.

Au niveau de la forme de l'expression, les images doivent être aussi claires que possible : "I have a bias for pictures that are clear and sharp" dit Stryker, car la qualité du signifiant dénote la qualité du signifié <208>. Le travail à la chambre grand format (5x7 inch puis 4x5 inch) assure clarté et netteté des détails, et Stryker va donc insister pour que les

photographes continuent à utiliser celle-ci plutôt que le 35 mm qui, quoique plus léger et plus pratique, livre des images moins définies et moins riches en gris <209>. Dans un même souci de clarté, ils choisissent toujours un éclairage qui assure (sauf chez Ben Shahn) une bonne distribution tonale, ainsi qu'une densité du négatif et un contraste satisfaisants. Ils utilisent donc le flash en intérieur et même en extérieur avec des techniques d'"open flash" qui, bien que faisant perdre en naturel et en spontanéité, permettent de renforcer les parties faiblement éclairées et de ne laisser dans l'image ni zone d'ombre, ni "mystère". En outre, le flash renforce encore la dureté de certaines photographies en détaillant avec une minutie entomologique la crasse, la destruction et la misère. La technique de flash unique ou flashes multiples se développe rapidement dans le reportage à l'époque grâce à la mise au point de lampes explosives sûres et maniables. Les combinaisons possibles deviennent alors plus sophistiquées : les points de lumière se multiplient, et plus tard, Delano incorpore même des lampes flash dans les éclairages naturels afin d'en conserver la qualité particulière tout en ayant une puissance suffisante pour les émulsions de l'époque. Stryker demande en effet à ses photographes de coller au plus près au naturel de la scène :

see what will happen if you move your flash back some distance from the camera. <...> At the first opportunity, observe a room

lighted by kerosene lamp. Then strive to simulate that effect as closely as possible. I suspect that you could even err a little on the side of brightness at times. <...> Your flash shots gave a completely unnatural illumination which as you remember made the picture appear a little bit ridiculous - here was a man obviously struggling to read by this poor light - and yet the room was almost as brilliant as day-light. Please go on with the experimentation, as I think you are on the track of something. <210>

Le flash transforme donc la vérité des éclairages au profit de la clarté de la forme de l'expression signifiant la clarté du regard du photographe au mépris de la "réalité" d'un sujet, agressé par une lumière pénétrant contre nature et qui viole les intimités, perturbe les équilibres du milieu observé, et dont Ben Shahn dit :

I thought it was immoral. <...> You know, you're coming to a sharecropper's cabin and it's dark. But a flash destroys that darkness. It is true that a flash would actually illuminate the comic papers that they used to paste on their walls. But this wasn't the impact it had on me. It was that darkness, the glistening of the eye, the glistening of a brass ornament on top of a big bed, glass, mirrors that didn't catch light. I wanted very much to hold on to this you see. Now that's a matter of personal judgement about this thing whether you divulge

everything or whether things are kept mysterious as they are viewed. <211>

De même la profondeur de champ, toujours très grande en raison même des techniques de prise de vue employées permet aussi à l'environnement de venir pleinement renforcer la lecture des sujets centraux <212>. Le cadrage, souvent serré mais pas trop (plan américain), utilise les principes les plus classiques de composition, sauf chez Shahn dont l'esthétique est trop particulière pour pouvoir être généralisée ici, et a pour principale fonction de centrer la lecture sur les personnages et de grossir les liens qui existent entre l'environnement et les hommes. Car "le décor n'est jamais secondaire ou neutre. Il est lié au personnel humain par des redondances" <213>. De même, l'angle de prise de vue est souvent à hauteur d'homme, le plus "naturel" possible, bien que les photographes ne dédaignent pas utiliser la contre-plongée pour les personnages afin de donner à ces hommes et femmes, blessés par le sort, la stature de héros en faisant justement d'eux des statues de grands hommes. Quant au cadre, il n'est pas simplement une limite mécanique qui sépare le champ du hors champ mais une limite sémiotique, elle-même indice, "qui montre du doigt, indique, signalise certaines parties de l'empreinte, donc certains indices particuliers" <214>. C'est un cadre-index comme le définit Henri Vanlier. Il enserre les éléments de

l'image et les balise, en fait une totalité signifiante lourdement codée et lourdement connotée car il transforme une simple consécution d'éléments dans un espace donné en ensemble rhétorique qui dit la conséquence et clôt les images sur elles-mêmes <215>. En suturant la signification de tout côté, les photographes de la Section Historique tentent de faire entrer en force les photographies dans le moule de la communication univoque d'un message, et ce presque contre la photographie qui :

s'intéresse à l'événement, à l'occurrence, et non à leur mise en ordre (leur mise au pas) dans le récit. La photo, idéalement, n'achève rien, ne rédime rien; le "déchaînement du maintenant" n'y est pas domestiqué par la "récurrence du avant/après"; elle reste, en puissance, présence et éclat du pur événement <...>.

En puissance seulement, car tout concourt à suturer cet inachèvement <...> en l'enserrant dans des trames signifiantes codées : effets esthétiques divers (travail du cadrage, de la composition, de l'éclairage) légendes, effets de fascination, fétichisme, voyeurisme. <...> Tension entre la photo "unaire" (passée au crible des codes de la représentation), et ce que R. Barthes appelle une photo "indialectique", c'est-à-dire une photo "ouverte", dont le dispositif est tel qu'elle ne peut pas facilement être réduite à l'unité, à l'anecdote (une photo qu'on pourrait donc aussi bien appeler "dialectique" <...>). <216>

Souvent d'ailleurs, l'œil du photographe de la Section Historique est attiré par les rythmes

visuels bien plus que par la signification des objets photographiés, et il cède souvent à une tentation de l'esthétique pure, comme Evans pour qui une "scène de rue" ("street scene") est avant tout un arrangement particulier de voitures garées en épi ou des hauts fourneaux se découvant sur le ciel. On trouve la même chose chez Mydans qui photographie l'enchaînement des porches des maisons à Manville (New Jersey) en 1936 comme autant de carrés circonscrits dont toute valeur documentaire est absente, ou chez Delano qui, pour des motifs purement esthétiques, fait poser - de façon très artificielle - une jeune noire et sa famille dans une enfilade de portes et de couloirs <217>.

La substance de l'expression, elle, fait apparaître une volonté de gommer les effets spectaculaires en recherchant au maximum le cadrage frontal qui renvoie aux codes de la photographie de famille. Plus peut-être que le signe d'une perte de la liberté à disposer d'eux-mêmes qu'y voit Jean Arrouye, il semble que cette orthogonalité, dans le cas des portraits, soit une attitude de respect, comme l'analyse Pierre Bourdieu à propos des paysans face à la photographie :

Les photographies présentent communément les personnages de face, au centre de l'image, debout et en pied, c'est-à-dire à distance respectueuse, immobiles et dans une attitude

digne. <...> Prendre la pose, c'est se respecter et demander le respect.

Le personnage adresse au spectateur un acte de révérence, de courtoisie conventionnellement réglé, et lui demande d'obéir aux mêmes normes. Il fait front et demande à être regardé de front et à distance, cette exigence de la déférence réciproque constituant l'essence de la frontalité.

Bref, devant un regard qui fixe et immobilise les apparences, adopter le maintien le plus cérémonial, c'est réduire le risque de la maladresse et de la gaucherie et donner à autrui une image de soi apprêtée, c'est-à-dire définie d'avance. À la façon du respect de l'étiquette, la frontalité est un moyen d'effectuer soi-même sa propre objectivation : donner de soi une image réglée, c'est une manière d'imposer les règles de sa propre perception. <218>

Mais ce cachet d'authenticité qu'offre la frontalité en faisant semblant de laisser le monde pénétrer dans l'image, n'est qu'apparent car dans le même temps elle le marque, le plus efficacement possible, d'un cadre qui ordonne le monde et l'enserre dans l'ordre de la représentation. Elle fait en effet de tout un tableau en paraissant donner aux choses et aux gens une vie propre dont elle autoriserait l'expression. C'est donc le plus achevé des cadrages qui impose le regard en l'occultant dans le même temps.

Quant à la forme du contenu, elle construit, dans les photographies de la Section Historique, un style

"expressionniste" comme le définit Abraham Moles dans son exposé sur les diverses stratégies de quête du remarquable :

L'expressionnisme est une des méthodes de construction d'un thème. Il est ressenti intuitivement par l'opérateur comme appartenant à un style esthétique mais la recherche de l'expression est un des objets du document photographique. On peut définir l'expressionnisme comme un effort conscient pour qu'une photographie exprime le réel mieux que le réel lui-même. C'est donc <...> un hyper-réalisme, mais, généralement, on l'utilisera non pas au sens où ce terme est employé dans l'art contemporain, mais plutôt au sens d'une expressivité et d'une référence à un réel stéréotypable. Nous dirons qu'une photographie est expressionniste quand :

1. la prégnance de la forme réelle qu'elle propose est plus grande que la prégnance de l'original;
2. la polysémie de l'image est réduite au profit d'une signification particulière exprimée. Ceci sera confirmé expérimentalement par les sujets-spectateurs qui regardent, qui observent cette photographie et traduisent en mots leurs impressions. L'image est d'autant plus monosémique que ces expressions convergent mieux vers une signification unique (c'est la définition) et que les termes employés pour "en parler" seront les mêmes.

On peut voir dans cet aspect monosémique <...>, dans la congruence de l'expression et de la vision pour des sujets

disparates, la définition même de ce que l'on appellerait une photographie scientifique et, pour le sujet qui nous occupe, de la photographie sociologique. <219>

Cet effet est en partie produit par l'abondance des détails : visages ou attitudes, rides, pieds et mains, objets souvent abîmés. C'est à travers eux que l'image acquiert cette "expressivité" et donc, pour le spectateur, ce potentiel narratif. Les visages en effet se donnent à lire comme autant de métonymies de la ruine et du formidable espoir qui couve sous elle, ainsi que le résume très bien un critique dans son commentaire sur une exposition de photographies de la Section Historique :

It is noticeable that in many /of the photographs/ the faces are haggard and their expressions are those of a harried people. But these faces and bodies still show beauty and strength. Beauty in the delicate lines of a woman's face or a child's body that even the greatest depression has not been able to conquer. Strength in the eyes and in the bearing of the man bespeaks hope and a grim determination to overcome their difficulties <...>. <220>

Le spectateur est pris au piège de tous ces regards : il se trouve en position de voyeur de la souffrance et de la douleur et ne peut que se laisser prendre par l'essence de la compassion fictionnelle que procure l'image photographique. Celle-ci en effet ne peut pas être com-passion puisqu'elle est fondée sur la

dissociation des temps et des espaces, à savoir la beauté tragique. Car tout ici est scène ("Finally the new photography is dramatic") c'est-à-dire distance <221>. C'est une sorte de délectation morbide qui s'offre au spectateur lorsqu'il contemple ces "visages tragiques et beaux" comme si ce n'était précisément que dans le pathos que pouvait résider toute beauté <222>. Les deux dernières images de l'anthologie de Stryker, In This Proud Land, sont à cet égard significatives. Photographies d'un homme et d'une femme, le visage marqué par l'inquiétude mais qui, malgré la condition précaire que nous révèlent les légendes (Migratory woman living in cotton camp et Former sharecropper) ont conservé leur dignité, signifiée par le port altier de leur tête et la propreté de leur vêtement et de leur coiffure. Tous deux se détachent allégoriquement sur l'obscurité de leur environnement immédiat. L'homme serre les dents. Tous deux regardent ailleurs, vers un hors champ situé à gauche, ce qui dans une symbolique traditionnelle, est la direction du passé <223>. C'est ce passé dont ils sont le produit; c'est aussi, métaphoriquement, tout ce qui précède dans l'ouvrage; et enfin c'est, presque par jeu de mots, ce mélange dont ils sont issus : la femme grecque (donc de l'Europe du Sud) est aujourd'hui à Exeter (pôle anglo-saxon), petite ville de Californie (signifié "Amérique"), tandis que l'homme au type anglo-saxon ou nordique vit à New Madrid (Madrid : pôle

latin, New : américain). D'une certaine manière, ils closent et suturent dans cette combinaison un monde pétri d'histoire, sans cesse refermé sur ce passé que l'on recherche. Il n'y a plus d'après, car tout a été dit.

L'utilisation des détails est déterminante au niveau de la principale figure de rhétorique utilisée, la métonymie et sa forme particulière, la synecdoque. Les métonymies de l'érosion, par exemple, souvent présentes chez Lange, sont particulièrement visibles sur les bâtiments, les voitures, les affiches de cinéma qui se décollent, les arbres arrachés ou déracinés, le blé moribond, et les ronces qui envahissent cette plantation revenue à l'état sauvage car elle n'est plus habitée que par un couple de vieux Noirs après la disparition de son propriétaire naturel, le Blanc <224>. Les intérieurs sont sans nul doute un autre lieu privilégié de la mise en scène idéologique des objets. On se souvient qu'Evans montre des intérieurs de métayers qui, malgré la pauvreté des objets et leur rareté, sont des merveilles d'équilibre esthétique. Le référent est alors oublié au profit de ce message d'ordre et d'espoir dans la misère la plus absolue qui connote la pureté et la santé fondamentale de ces gens, leur force et leur dignité, et offre un modèle de vie simple et ordonnée comme possibilité de dépasser la crise <225>. Au-delà du chaos qui domine chez les plus pauvres d'entre les pauvres, cette "matière première" photographique d'objets les plus

hétéroclites qui se télescopent, se superposent, s'entrechoquent visuellement devient comme prétexte à des compositions esthétiques, c'est-à-dire à l'expression du regard tout puissant du photographe dans un ordre visuel supérieur. S'il est alors une forme qui triomphe, ce n'est pas celle du contenu mais bien celle de l'expression <226>.

Reste enfin la substance du contenu, peut-être la partie la plus évidente et la plus commentée de ces photographies. Nous nous contenterons donc de rappeler les principales références culturelles et iconiques utilisées dans les images bien analysées par Jean Arrouye <227>.

Tout d'abord, la bonne photographie, selon Stryker, est celle qui serre au plus près une ambiance en même temps qu'elle transmet de l'information. Il faut donc qu'à travers la substance du contenu les photographes fassent passer l'atmosphère et le tempo d'un lieu comme le suggère un "shooting script" sur le Mississippi de 1937 <228>.

C'est ensuite le symbolisme qui cherche à organiser les éléments de l'image autour des théories clefs de la FSA, à travers les archétypes de la culture occidentale. Ce symbolisme se retrouve souvent à cause de la culture visuelle, plus que sociologique ou politique, des photographes : d'abord figures du malheur et de la pauvreté, puis celles de la reprise et de l'espoir en la

capacité de l'Amérique à triompher de la crise et ultérieurement du fascisme et du nazisme, enfin sanctification des valeurs éternelles de la république. Parmi les grandes figures, on citera tout d'abord l'utilisation de l'enfance, à travers des visages souvent graves et désespérés, qui comptent parmi les plus beaux de la collection, comme symbole par excellence de l'innocence de toutes les victimes dans un monde injuste qui les dépasse. Cela constitue un moyen de sensibiliser le spectateur à la nécessité d'aider aussi les adultes <229>. La famille est un thème visuel de prédilection pour les photographes de la Section Historique, et on trouve une grande quantité d'images traitant des rapports familiaux (enfants avec adultes, familles réunies, etc.). Souvent photographiées devant leur maison, les familles, en dépit de leur apparence parfois peu reluisante, représentent le centre indéracinable de la vie américaine, cet "être-ensemble" qui fait pièce au désespoir et à la mort. On trouve aussi un certain nombre de "mères et enfants" qui sont autant de rappels des thèmes iconologiques de la Vierge et l'Enfant et du fait que le Christ est né pauvre parmi les pauvres. Ces images constituent autant d'affirmations de la grandeur divine de toute créature quelle que puisse être son apparente déchéance. On trouve enfin des Madones qui nous disent explicitement que c'est sur ce Golgotha d'aujourd'hui qu'est mis à mort le fils de

Dieu <230>. On signalera à ce propos qu'il y a aussi un nombre important d'images de pères et d'enfants, tout aussi touchantes, mais rarement voire jamais montrées car n'ayant pas la même "résonance culturelle" que celles des mères <231>. Plus prosaïques et ironiques car ils constituent une sorte de parodie du triomphe de l'Amérique, on notera les "déjeuners sur l'herbe" envahis par les mouches tels Girl of a migrant family camped near Spiro, Oklahoma, June 1939, et plusieurs couples de fermiers plus ou moins parodiques d'American Gothic de Grant Wood <232>. Au niveau des lieux "mythiques", la cabane en rondins et la grange qui représentent des "archétypes sentimentaux du paysage américain" ne constituent en aucun cas des éléments de pittoresque mais bien des révélateurs, des "souvenirs-témoins de l'homme" qui permettent au spectateur d'entrer dans des "cosmos de culture" <233>. Enfin, le même phénomène se produit pour les "situations", fêtes et célébrations diverses, moments forts de la vie qui scandent l'appartenance à la communauté. La plus éloquente des photographies reste celle de Christmas Dinner, Smithfield, Iowa, 1936 de Russell Lee où l'on voit, dans le coin-cuisine d'une misérable cabane, quatre enfants manger quelques morceaux de pommes de terre dans une assiette. Cette image choc, retournement d'un symbole lisible immédiatement par tous, bien que la référence explicite se trouve dans la légende, à la fois résume la situation de toute une

partie de la paysannerie américaine à l'époque et livre un message de la plus extrême clarté. Ainsi, l'ensemble de ces connotations culturelles permet aussi de renforcer la lisibilité et l'efficacité des photographies <234>.

Les procédés dont nous avons tenté de faire la synthèse ont pour fonction de rendre les images expressives, donc narratives et actives. Mais il arrive alors qu'elles échappent aux guides et excèdent de par leur polysémie galopante le propos obvie, et que certains détails de l'image l'entraînent dans une subversion totale du message. C'est le cas de FSA Clients At Home, Hidalgo County, Texas, 1939 de Russell Lee <235>. Il s'agit de clients de la FSA chez eux. Il est probable qu'à l'origine l'intention de cette image était simplement de signifier, comme dans bien d'autres du même type, les bienfaits des prêts accordés par l'agence permettant à un couple comme celui-ci d'être paisiblement installé à la veillée, chez lui dans un intérieur propre et même pourvu d'un poste de radio dont la possession marque encore, à l'époque, une certaine aisance. Pourtant cette image qui pourrait chanter les louanges de la pure félicité familiale dérape. En effet, si le décor matériel paraît tout à fait sans histoire, les humains qui l'habitent - ou l'occupent tant la cohabitation semble irréelle - choquent par contraste.

Un des premiers indices ironiques "décalant" la lecture est la tapisserie "kitsch"

représentant une scène du XVIIème siècle qui forme un écho à la scène principale. Opposition entre une scène picturale aristocratique, raffinée et vaguement décadente qu'imite une scène pesamment bourgeoise au premier plan. Il suffit d'observer les parallèles : les rideaux, le tapis, l'orchestre / la radio. Car, une fois encore, c'est bien d'une scène qu'il s'agit : symétrique, éclairée par les feux de la rampe avec la découverte à droite. Le spectacle va débuter.

Le deuxième écho ironique est en même temps un commentaire cruel du médium photographique lui-même sur le temps. Il est fourni par les deux portraits photographiques qui trônent sur le poste de radio. Il s'agit vraisemblablement des mêmes personnages que ceux de la scène du premier plan, une vingtaine d'années plus tôt. La symétrie des sexes est conservée de la "photo dans la photo" à la "scène", et les personnages de la photo "regardent" de haut et de loin "ce qu'ils sont devenus."

C'est alors que s'impose ce que tout le monde a vu depuis le début, cette sorte de "punctum" qui, plus que ce qui me "point", est ce qui fracture ma représentation et m'empêche à tout jamais de lire cette image de la même manière : le trou dans la chaussette de l'homme, si visible au premier plan, et le bonnet ou le filet sur la tête de la femme. Tout s'effondre. Ce qui aurait pu être un gentil stéréotype ("papa lit et maman

coud") vire à la caricature féroce. Regardez les souliers. Ils sont sales, vieux, râpés. Regardez l'homme : il n'est pas rasé. La femme déborde du fauteuil, il s'y noie. Bref, ces clients de la FSA ne sont pas des clients "modèles" et dignes dans la douleur, heureux de se raccrocher à cette planche de salut gouvernementale, stoïques dans la simplicité. Ils sont ridicules, pitoyables même, et le fait de les montrer nous pose des questions, fracture la belle unité qui s'était dégagée du corpus : on retrouve Frank et Arbus dans ces deux images.

C'est enfin pour tenter de montrer les concurrences entre des pratiques parfois contradictoires, et souvent simultanées voire confondues qui ont formé le corpus tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, que nous allons successivement aborder la publication des images, l'élaboration de la collection et enfin son absorption par le champ artistique.