

CHAPITRE V

L'ARCHIVE

Lorsque Nadar eut fait, en 1856, la première photographie aérienne, il envisagea aussitôt de photographier systématiquement la totalité du territoire de la France, pour constituer un nouveau et irréfutable relevé cadastral du pays.

Michel Tournier

I - PROBLEMATIQUE

DE L'ARCHIVE PHOTOGRAPHIQUE

Nadar ne mit jamais son projet à exécution, mais d'autres, sous une forme ou une autre, le firent à sa place <1>. Dans cette remarque sur Nadar qui fait partie d'un développement consacré à Sander, Michel Tournier montre comment l'un et l'autre étaient animés d'une "ambition exhaustive," pour Nadar celle de dresser le cadastre de la France, et pour Sander celle de faire le "panorama complet de la société allemande". "Cadastre", c'est-à-dire représentation exhaustive, réglée - puisque servant de base à l'impôt foncier - du

territoire constitutif de la nation, et "totalité" : voilà les deux ambitions de la photographie dès ses origines <2>. Il y a dans cette citation un raccourci fulgurant de la problématique du rapport de la photographie à l'"archive", qui est un des lieux les plus importants pour toute étude de la Section Historique, ne serait-ce que parce qu'elle est la contrepartie interne et paradoxale de l'exposition. Pour les commentateurs, la fonction d'exposition semble aller de soi alors que les lieux d'expositions ont disparu dans leur nature éphémère ou leur anonymat. C'est donc, en revanche, la masse de la collection en tant qu'objet, que monument dressé devant tous, qui doit, en tant que lieu spécifique, interroger l'historien. Il faut garder à l'esprit les trois caractères mis en avant par Tournier : l'archive d'abord comme grand livre du territoire (le cadastre), ensuite comme totalisation (l'exhaustivité, limite pathologique du collectionneur), et enfin comme aboutissement du processus photographique.

La terminologie est ici difficile à établir. S'agit-il de collection ou d'archive? Si l'on s'en tient à l'acception stricte du mot, employé au pluriel en français, le mot "archives" s'oppose à "bibliothèque" ou à "collection". Comme l'explique Jean Favler, il existe une différence structurelle entre "la collecte du document spécialement élaboré pour l'histoire" (documents rassemblés, classés par matière ou

utilisations) et "la collecte par l'histoire de documents élaborés par l'administration pour son propre usage" (documents conservés, classés par origine) qui forment un fonds dont l'accroissement est automatique et dont la lecture organique <3>. Le Manuel d'archivistique ne dit pas autre chose :

Un fonds d'archive est <...> l'ensemble des pièces de toute nature que tout corps administratif, toute personne physique ou morale, a automatiquement et organiquement réuni en raison même de ses fonctions ou de son activité. <...> C'est par cette double notion de fonds et de document - le premier, ensemble organiquement constitué, le second, élément de cet ensemble organique - que les archives s'opposent aux domaines voisins de la documentation ou des bibliothèques, dont l'activité repose en majeure partie sur les concepts de sélection et de collection. <...> Critère subjectif ou effet du hasard, une collection ne saurait avoir le caractère organique du fonds d'archive.<4>

Le corpus de photographie de la Section Historique pourrait apparaître comme une collection, statut corroboré par sa conservation à la Bibliothèque du Congrès et non aux Archives Nationales encore qu'il s'agisse là d'un hasard historique. La solution réside peut-être dans l'utilisation au singulier du mot, comme le font certains critiques et historiens. Il y a en effet des points de convergence, externes en tout cas, entre la

pratique d'une bibliothèque centrale en charge du dépôt légal, et celle d'archives nationales. Bien que, pour des raisons méthodologiques, le dépôt légal ne soit appliqué qu'à une oeuvre artistique qui se suffit à elle-même, alors que le document d'archive est une pièce en relation organique avec sa fonction, force est de constater qu'il y a structurellement ambiguïté sur le statut des photographies de la Section Historique. Il s'ensuit donc la possibilité de jouer sur les deux tableaux : documents objectivement unis par leur source commune et documents rassemblés artificiellement comme témoignage de l'histoire du peuple américain ou comme lecture du présent à l'usage des générations futures <5>. Pratiques similaires à celles qui consistent à rassembler ces "archives faites exprès" comme les appelle Pierre Dumayet, pour satisfaire la curiosité de nos descendants mais qui ne font que dessiner les contours de la curiosité d'aujourd'hui <6>. Aussi, l'acception large du mot archive, qu'il ne faut pas confondre avec celle technique du mot pour les archivistes, est-elle légitime car elle témoigne du passage d'une motivation utilitaire de la pratique de conservation (cadastre, titre de propriété, etc.) à une pratique culturelle et symbolique qui crée les "regalia" d'une société profane productrice d'objets. Mais elle permet aussi de rendre compte, sur un mode presque métaphorique, de l'ambition spécifique de grands projets comme celui de la Section Historique, que

porte à son paroxysme la nature même de l'image photographique vue comme "copie répétable à l'infini du réel" <7>. La fonction archivistique est en effet, si l'on peut dire, inscrite en filigrane dans le processus photographique qui permet d'accumuler des répliques miniatures et aisément stockables de divers aspects de la réalité, tant objets que pratiques humaines :

Les photos - ne serait-ce qu'en raison de leur valeur hors-pair comme sources historiques et de leur abondance - sont évidemment à placer au premier rang des documents iconographiques du point de vue des archives. <8>

Les améliorations sans cesse apportées aux premières techniques d'enregistrement et de reproduction seront une recherche permanente de la simplicité et de l'abaissement des coûts de cette re-production du réel. En perdant son unicité, mais en conservant sa valeur de fétiche et de relique ou de simple témoignage, l'image photographique moderne (l'instantané puis le système négatif/positif) est l'instrument par excellence de la mémoire d'un peuple. L'archive est donc au coeur du problème de sa définition. Il ne s'agit pas avec la Section Historique d'une collection fondée sur la rareté et la valeur car la photographie se fonde sur une démarche accumulative, composant des séries ouvertes d'objets reproductibles : le procédé se présente ainsi comme instrument et métaphore de la construction de la mémoire <9>.

L'explosion des potentialités archivistiques du médium va donc de pair avec la simplification des techniques, la popularisation des équipements et surtout le recul à l'infini des limites du photographiable. Ce mouvement est bien sûr délirant car il a pour asymptote l'abolition de la distance entre prise et regard, c'est-à-dire l'abolition de cette frontière qui justement rend possible tant l'art que la pensée, à savoir la distance entre sujet pensant et objet pensé <10>.

II - LE PROJET ARCHIVISTIQUE ET LA NATION AMERICAINE

L'originalité de la pratique photographique de la Section Historique est de s'être constituée dès le départ comme projet archivistique, comme archive "faite exprès," contrairement à d'autres collections photographiques qui ont été élaborées ou rassemblées pour de tout autres usages. Il faut bien se souvenir que l'essentiel des documents américains d'histoire antérieurs à 1867, ne sont ni l'oeuvre de photographes de presse, ni de sociologues <11>. Les plaques et tirages qui survivent et sont pour nous des documents importants, n'ont pas été, à l'origine, conçus comme tels. Ce sont plutôt des marchandises, des "produits" dirait-on aujourd'hui, que d'audacieux entrepreneurs, à la fois passionnés mais aussi prompts à percevoir le profit qu'ils peuvent tirer de ces nouvelles technologies, tentent d'imposer avec un succès variable. C'est donc plus en termes d'artisanat et d'industrie qu'il faut voir le travail des pionniers de la photographie <12>. Car, si l'on trouve de nombreux daguerréotypes d'endroits célèbres, comme les Chutes du Niagara, de vues de villes, de mineurs de la ruée vers l'or ou du commerce sur le Mississippi à St Louis ou sur

la Frontière, il ne s'agit pas, au départ, de "reportages" ou de documents d'archives, mais bien d'objets commerciaux <13>.

De même, il semble que les principaux photographes de la guerre de Sécession dont les collections marquent les générations suivantes, n'aient entrepris leur aventure que pour des motifs largement commerciaux. Il peut sembler hardi de résumer ainsi cette pratique, car il est indéniable qu'au-delà de leurs motivations commerciales et psychologiques (attrait du danger, fascination pour le cataclysme), ils ont aussi le sentiment d'être des témoins de l'histoire et de faire ainsi oeuvre d'historien. Brady ne se définit-il pas comme le "pictorial historian of times" et ne déclare-t-il pas : "I felt I had to go. A spirit in my feet said 'go', and I went." <14> Son organisation se développe d'ailleurs très vite afin de couvrir plus efficacement tous les aspects du conflit, puisqu'il va jusqu'à employer vingt photographes et annonce : "I had men in all parts of the army like a rich newspaper" <15>. Pourtant, il s'agit pour lui, tout comme pour O'Sullivan et Gardner (qui avec son fils Jim fait des "vues de guerre" sur son temps de loisir alors qu'il est employé par l'armée pour effectuer des copies de cartes d'état-major) de diversifier une pratique et de répondre à un besoin de "proximité" pour ceux restés à l'arrière <16>. Brady associe d'ailleurs dans sa

publicité ses travaux de studio, de copie, de photographie industrielle (tableaux, sculpture, bâtiments publics) et les "incidents photographiques de la guerre" (vues et scènes de batailles, portraits de groupes d'officiers et de généraux, études sur la vie dans les camps) dont il dit : "Apart from the great interest appartaining to them, <...> /they/ stand unequalled as works of art. <...> A corps of artists constantly in the field <...> are adding to the collection everyday." <17> Aux Etats-Unis, il faut donc attendre le lendemain de la guerre de Sécession pour que se concrétisent, au-delà des intuitions individuelles et des motivations commerciales immédiates, les tendances archivistiques. C'est dans la fracture symbolique et économique de la guerre de Sécession que naissent une série de pratiques photographiques destinées à explorer le pays et à en ramener des "reproductions complètes" qui "enrichiront les musées" et "deviendront une sorte d'encyclopédie universelle de la nature, des arts et de l'industrie" <18>.

Les vicissitudes que connaît l'immense collection de Brady montrent à quel point le peuple américain ne se rend pas compte de la valeur des archives dans la mémoire de la nation avant le début du XXème siècle, pas plus qu'il ne préserve son patrimoine naturel ou architectural, les bâtiments devant être sans cesse détruits pour être sans cesse reconstruits : les

nouveaux signes effacent les anciens et ne s'y juxtaposent pas comme dans le Vieux Monde. Après avoir essayé sans succès de vendre ses vues boudées par un public qui veut oublier la guerre, Brady doit céder le premier exemplaire de sa collection à son fournisseur de produits chimiques et ne réussit pas à vendre aux enchères son deuxième exemplaire, ni même, malgré une recommandation en 1871 de la Commission des Bibliothèques, à le faire acheter par le Congrès. Ce n'est qu'en 1874 que le ministère de la Guerre s'en rend acquéreur pour une bouchée de pain alors que Brady est ruiné. Comme le dit au Congrès, à qui il demande de racheter à Brady ses droits, James Garfield :

Here is a man who has given 25 years of his life <...> to one great purpose - to preserving national monuments so far as photographic art can do so, with a view of making such a collection as nowhere exists in the world. <...> This man went so far as to send his organization into the field and some of his men were wounded in going near the battlefield to take pictures of the fight that was going on. <19>

Mais les documents ne sont pas mieux traités pour autant et, laissée dans un demi-abandon, la collection s'abîme. Beaucoup de plaques sont perdues ou brisées et ce n'est qu'à partir des années 20 que l'on commence à s'intéresser sérieusement à la préservation de ce qui devient enfin un patrimoine <20>. De même, les

collections des autres photographes de la Frontière sont vendues, dilapidées et disparaissent, avant d'être récupérées et reconstituées par les Sociétés historiques des Etats, au début de ce siècle.

Ces anecdotes sont symboliques du peu d'intérêt que les politiques et les grandes institutions ou organisations ont prêté aux potentialités de la photographie comme élément des archives de la nation, alors que la mémoire du peuple américain est, dans le même temps, entretenue par l'écrit, les reproductions imprimées, les vignettes et tableaux. Par exemple, aucune commande photographique officielle n'est passée dans l'Ouest pendant la période comprise entre la découverte du daguerréotype et la guerre de Sécession, et ce malgré les recommandations de l'"American Photography Association" <21>. Quant à l'armée, si elle engage quelques photographes dont trois officiers, leur travail consiste essentiellement en de la copie, alors que, quelques années plus tard, la Guerre de 1870 en France est largement couverte par la photographie <22>. De même, il est significatif que Brady par exemple ait beaucoup de mal à obtenir l'autorisation de circuler sur le front. La puissance publique, pas plus dans ce conflit que dans la guerre Mexico-américaine, ne prend l'initiative de valoriser la mémoire photographique. Ainsi aux Etats-Unis, avant 1865, l'initiative individuelle prime sur la commande d'Etat alors que le

processus est exactement inversé dans la France expansionniste et centralisatrice du Second Empire. La première des nombreuses commandes d'Etat en France entre 1851 et 1860 est à ce titre exemplaire : elle a pour but d'établir un inventaire du patrimoine historique mais est destinée uniquement à l'archive et non à la diffusion. La Mission Héliographique de 1851 doit photographier, pour le compte de la Commission des Monuments Historiques, les façades d'édifices en voie de disparition, clichés conservés mais jamais tirés. Les photographes français déclarent alors que la photographie "enregistre tour à tour les faits mémorables de notre vie collective" et que le portraitiste qui :

devient l'intermédiaire indispensable entre les grandes figures qui appartiennent à l'histoire et la postérité qui voudra connaître leurs traits comme elle connaît leurs noms /fait/ <...> une oeuvre d'un grand intérêt dans le présent et un monument pour l'avenir. <23>

Ces déclarations, venues d'un autre continent, montrent à quel point cette machine de "vérité historique" et de compilation du réel n'est pas perçue alors en Amérique comme un instrument indispensable de médiation entre les masses et la réalité car elle dissocie l'expérience de la proximité physique, principe que va développer la société capitaliste dans tous les domaines. Peut-on voir dans cette différence entre Vieux

et Nouveau Monde deux attitudes antinomiques dans les rapports de l'Etat à la société civile, avec d'un côté une tradition centralisatrice et autoritaire et de l'autre, une société fortement entreprenante qui obéit aux lois du marché et où, dans les années qui précèdent la guerre de Sécession, selon le mot de Daniel Webster, "l'intelligence et l'industrie ne demandent qu'à avoir le champ libre et que les règles du jeu soient respectées"? <24> Faut-il alors comprendre le changement, le passage à des couvertures plus systématiques comme des manifestations de l'émergence d'une puissante oligarchie financière et industrielle? Il est peut-être hasardeux de tirer une telle conclusion au vu de ces quelques éléments, mais il faut cependant noter que, vers 1890 alors que se termine la Frontière (au moins officiellement), s'opèrent parallèlement des changements dans l'école historique américaine avec, entre autres, la théorie de Turner, fondée précisément sur l'empilement des traces.

Les premiers reportages organisés à des fins de constitution d'archives le sont dans le cadre des expéditions vers l'Ouest et portent sur l'ethnographie des Indiens et sur le territoire, c'est-à-dire à la fois sur un espace à exploiter, et sur des peuples non plus vivants, mais déjà objets de musée <25>.

Dans la longue lignée formatrice de la Section Historique, il faut citer Eugène Atget et August

Sander. Le premier, à travers une pratique commerciale destinée aux peintres et aux inventaires architecturaux, veut inventorier et "posséder" le vieux Paris, un Paris vidé de ses habitants. Le second, de 1910 aux années 30, fait un portrait de la société allemande en Rhénanie. Ces photographes, quelles que soient les modalités spécifiques de leur entreprise, ont avant tout conscience que leur sujet est le temps, plus peut-être que la société. Mais tous deux, et Stryker avec eux, sont pris dans les contradictions d'une transformation qui, d'un côté, dans une perspective positiviste et spencérienne, entraîne la société vers le mieux et, de l'autre, est rongée par la conscience qu'elle est un pas de plus vers la décadence. Oscillation particulièrement critique dans la jeune société américaine qui se construit sur un présent voulu et pensé comme sans cesse en mouvement et sur la nécessité d'une histoire écrite qui en constitue l'ancrage symbolique. Oscillation entre la conscience d'avoir atteint l'état parfait de la démocratie dès l'origine, et l'agitation permanente des modes de production qui reconstruit en permanence les anciens modes :

Ce bouleversement continu de la production, cette agitation et cette insécurité perpétuelles distinguent l'époque bourgeoise de toutes les précédentes. Tous les rapports sociaux, figés et couverts de rouille, avec leur cortège de conceptions et d'idées antiques et vénérables, se dissolvent; ceux qui les remplacent

vieillissent avant d'avoir pu s'ossifier. Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée, tout ce qui était est profané. <26>

Ce déchirement temporel, cette fracture fondamentale, sont au coeur de la démarche de Stryker à la Section Historique, et s'enracinent profondément dans la problématique historique américaine. Comme l'a montré Pierre Nora, vers le dernier quart du XIXème siècle, au moment où se met en place l'histoire professionnelle, on assiste à la naissance d'une conception de l'histoire continue, non cyclique :

De 1876 à 1904, les grandes célébrations de Centenaires se succèdent; discours, manuels et publications officielles offrent aux grandes vagues d'immigrants au passé brutalement interrompu, l'attrait d'un passé continu, nécessaire et sans faille, un enchaînement majestueux de causes et d'effets naturels marqué d'une éternelle nouveauté, un passé dont la vertu essentielle, depuis les premiers pionniers et les Pères Fondateurs, était d'apporter la promesse et l'explication de la supériorité de leurs descendants. C'est là le contraire de ce qu'au plus profond de notre sentiment du temps l'histoire est pour nous. Le temps de l'Europe est celui des continuités rompues, nous vivons une durée qui plonge "dans la nuit des temps", intimement marquée par la notion de cycle. Le temps américain, qu'il soit habité par une productivité divine, naturelle, ou mécanique, est à sens unique. Il peut connaître

des arrêts ou des accélérations, il ignore les naissances et les renaissances, les grandeurs et les décadences. La succession des empires et des dynasties, la numérotation des régimes et des républiques lui sont étrangères. L'Amérique ne se recommence pas. <...> Ce qui nous prouve que le progrès n'est qu'un sentiment second qui meuble une dimension à sens unique, c'est qu'avec la notion de progrès est venue cohabiter la crainte d'un retournement possible, le vertige d'une catastrophe tout aussi linéaire, l'inquiétude d'un point de rebroussement du sens de l'Histoire. <27>

Nous sommes ici au coeur de la problématique de l'archive. La perception américaine de l'histoire se fait essentiellement sur le mode d'une succession d'images qui composent toute l'hagiographie d'un culte laïc de la république, mais qui sont plus des produits de consommation destinés à être "goûtés, savourés, digérés" que des objets de connaissance <28>. D'où le succès des romans historiques qui témoigne d'une prise de conscience de l'histoire sous la forme du récit fictionnel, dans la littérature puis au cinéma. Mais un des éléments les plus importants de la période des années 1920-1930, c'est la tentative de retrouver un passé utilisable ("a usable past"), pour répondre aux exigences du présent. Les manifestations de ce phénomène sont nombreuses. Redécouverte des photographies de Brady, publication en 1911 de la monumentale Photographic History of the Civil War en dix volumes, intérêt porté à

l'histoire de la photographie américaine - Robert Taft entame par exemple son ouvrage en 1932 - restauration de Williamsburg, et développement de philosophies intégrant la spécificité de l'environnement américain, telles que le pragmatisme <29>. Enfin, c'est à cette époque que la mémoire nationale trouve un lieu et un sanctuaire dans des Archives Nationales. Ce n'est qu'en 1926 que le Congrès, sous la pression de l'"American Historical Association", vote les premiers crédits pour l'édification d'un bâtiment néo-classique, à mi-chemin entre le temple grec et le cénotaphe, dont la construction n'est effectivement commencée qu'en 1934, l'ouverture ayant lieu en novembre 1935. Comme le dit une des citations sur une des bornes qui flanquent l'entrée : "What is past is prologue."

Dans le même ordre d'idée, apparaît une série de projets, semblables dans l'esprit à celui qui anime les promoteurs de la Section Historique, qui tous ont pour but de constituer un "corpus américain". On citera le Dictionary of American Biography (1928-1936) et le History of American Life (1928-1944) sous l'égide des Archives Nationales, la mise en valeur du patrimoine par le "Works Progress Administration" avec le State Guide Series et le Music Project (compilation de chansons et musiques populaires) mais surtout le Index of American Design qui constitue une sorte d'inventaire de l'héritage spécifiquement américain dans les arts et traditions

populaires. Cet ouvrage veut opérer une rupture, une discontinuité entre Europe et Asie d'un côté, et Amérique de l'autre, en renforçant et illustrant les liens intra-américains profonds :

The Index is rediscovering a rich native design heritage which we had all but forgotten in our frantic and fashionable search for aesthetic fragments of European and Asiatic civilizations. The Index is a record of objects which reveal a native and spontaneous culture. <30>

Il s'agit, comme le dit aussi Dos Passos, de retrouver la base solide des générations précédentes, sur laquelle les ancêtres se sont appuyés : "We need to know what kind of firm ground other men, belonging to generations before us have found to stand on", et ceci passe par la définition d'une "américanité" dans les arts et lettres <31>. Face aux mutations rapides et violentes qui ne cessent de transformer la nature de la société américaine de 1900 à 1939, la technologie et le développement inquiètent plus qu'ils ne rassurent. Le plus parfait héros de cette époque déstabilisée est d'ailleurs Jay Gatsby. C'est tout le drame d'une génération qui se noue à travers le personnage de Fitzgerald. C'est précisément cette "vallée de cendres", ces zones rurales d'où partent les photographes de la Section Historique, qu'il importe de cartographier pour atteindre les vastes champs de la République, zones suburbaines modèles ou régions rurales

revisitées par la planification, tandis que le photographe, Janus bifrons, regarde vers l'avenir et ne cesse d'être ramené vers le passé : "and we beat on, boats against the current borne back ceaselessly into the past." <32>

L'archive a pour fonction d'essayer de redonner du sens à une histoire dont on essaie de conjurer le déclin dans une période charnière où le mouvement ascendant semble précisément s'inverser et où apparaît le terrible revers de la médaille. Il faut trouver le sens de l'histoire dans la contemplation fascinante de l'image-miroir, dans les dédales de l'accumulation patiente de documents dans ce grand livre de compte, sorte de "office of records" et signe de l'élection divine.

Ruptures et changements sont aussi au centre de deux projets archivistiques très proches de la Section Historique, Middletown et Changing New York <33>. Le projet Middletown tente, dans une perspective comparativiste, à partir d'une période de référence passée, de prendre la mesure du changement dans une petite ville typique, et essaie de voir ce qui a été gagné mais aussi ce qui a été perdu. Stryker préconise dans son script sur les petites villes de rephotographier les mêmes sujets tous les dix ans. Il est intéressant de remarquer que la méthode de Middletown, alliant statistiques et interviews, semble réserver aux données

chiffrées ce qui est de l'ordre du plus, du mieux, du progrès, et aux interviews le moins et la perte, comme si la conscience du temps ne pouvait être vécue qu'en termes de déperdition et de nostalgie <34>. Quant au projet de Berenice Abbott pour le WPA, Changing New York, où l'on retrouve presque mot pour mot les grandes lignes du projet de la Section Historique, il est au contraire célébration de l'explosion spatio-temporelle surtout lisible dans la poussée architecturale, symbolique, à travers l'évolution de tout le paysage du mouvement perpétuel, de la grande métropole américaine :

To photograph New York City means to seek to catch in the sensitive photographic emulsion the spirit of the metropolis, while remaining true to its essential fact, the hurrying tempo, its congested streets, the past jostling the present. The concern is not with the architectural rendering of detail, the buildings of 1935 overshadowing all else, but with a synthesis which shows the skyscraper in relation to the less colossal edifices which preceded it. <...> There is real need in America, for those who have a real love of America, to preserve such records of the evolution of our cities, which symbolize the growth of the nation, as yet uncrystallized and unformed. <35>

Les photographes sont donc invités à rechercher, tels des archéologues, les "land-marks" de l'Amérique sur les sites les plus évidemment marqués par le temps.

Ainsi ce que l'on recherche, c'est la possibilité, à travers les images, de reconstruire le présent dans un siècle d'ici : "An American Exodus is/ a record which will make the reconstructing of the current exodus to the West much easier for the social historian a century or so hence." <36> L'archive apparaît dès lors non seulement comme le lieu de la recherche des origines mais aussi comme celui, essentiel, de la construction du "passé pour demain". Derrière l'enjeu politique lié à une diffusion immédiate, que nous avons déjà étudié et qui est le plus visible pour les commentateurs, se cache un autre enjeu plus important car plus étroitement lié à l'existence même de la nation. Lorsque Stryker envoie ses photographes prendre des clichés des rues des petites villes, des activités de loisir des populations semi-rurales ou urbaines, ce n'est pas pour en faire un usage immédiat. Ben Shahn l'a d'ailleurs peut-être mieux compris que Stryker lui-même qui regrette amèrement la destruction volontaire d'une série de ses négatifs qui montraient simplement des listes de prix et qui auraient été, vingt ans plus tard, des documents d'une grande valeur : rien de mieux que les chiffres pour mesurer le chemin parcouru et faire percevoir le temps. La démarche de Stryker s'inscrit pleinement dans une synthèse entre les écoles historiques progressiste et nationaliste d'une part, et d'autre part la vision profondément normative qui fait déjà dire à un prêtre du XVII^{ème} siècle : "It

is our great duty to be the Lord's rememberancers and recorders" et qui pousse historiens et chroniqueurs puritains à se lancer dans l'exploration de toutes les facettes du monde et de la société par "crainte de laisser échapper un aspect de la création divine" <37>. Comme ces historiens américains, Stryker est à la recherche du signe qui est la trace de la main de Dieu omniprésente, et il se situe ainsi à l'opposé de démarches photographiques et fictionnelles modernes - on ne peut s'empêcher de penser à Pynchon - où le sens est en crise :

Les grands historiens américains sont des justiciers, les garants que l'histoire est à la recherche non de "ce qui s'est passé," mais le plus court chemin d'un point fixe à un autre, d'une promesse à sa réalisation qui dépend des hommes, de chaque homme, et d'eux-mêmes. <38>

Mais inversement, c'est dans la conscience du temps qui passe que s'enracine une nostalgie de l'espace médiant de la petite ville, dont nous parlerons au chapitre VI, et qui réclame donc que soient fixées les traces de l'histoire :

The "little red railroad station" has played an important part in the life of the American small town. I think it might be possible to prevail upon some historically minded person like Mr. Daniel Willard, President of the B&O, to pay the expenses of a qualified photographer to travel over the railroad and take such

pictures. This is urgent, as important parts of the story are fast disappearing. <39>

Ceci est possible grâce à un moyen qui peut conjurer la nature éphémère du temps :

Not only are /pictures/ time savers but often they furnish lasting and more accurate impressions than may be gained from the printed page.

Pictures make for accuracy. The camera alone enables us to reproduce with great exactness the image of men, places, buildings, landscapes. And the moving picture by carrying a succession of images gives to the past a new form of immortality. <40>

Le personnage que se construit Roy Stryker, est-il celui de l'archiviste-chroniqueur qui compose un album de famille à l'échelle du continent? <41> On peut en effet se demander jusqu'à quel point cette possibilité d'enregistrement de ce qui est déjà en voie de disparition n'en accélère pas la "muséification", la réification, et en fin de compte le transfert en art.

III - L'OBJET

Après avoir abordé les problèmes historiques de la constitution de l'archive, nous allons maintenant tenter d'en cerner la puissance en tant qu'objet, ses déterminations mais aussi et surtout ses effets.

Lorsque Stryker, dans son entretien avec Richard Doud, justifie le succès de son produit par son originalité et sa nouveauté, il met en avant moins les photographies elles-mêmes que l'existence de cette collection :

We were dealing with a product that was unusual. Not many people had it. They came after it. So a lot of people came into our place looking for pictures. <...> We had a product that was going because it was fresh. It was an exciting period, they knew we had it and they wanted it. <42>

Le produit réellement nouveau, c'est ce corpus photographique autonome, unité dont la gestion et la sauvegarde sont un problème incessant, mais qui constitue aussi, en tant que monument, la trace de la pérennité de la Section Historique, et son legs à l'histoire.

A - Au coeur de la machine documentaire

Comme nous l'avons déjà dit au chapitre I, la collection est le centre de la Section Historique, le double envahissant de la diffusion, source de tous les phantasmes des photographes, de Stryker, et aujourd'hui des chercheurs. Par sa taille d'abord et son unité méthodologique ensuite qui en font l'objet insaisissable de tous les désirs. Quel que soit le nombre de négatifs non tirés, et dont l'hypothétique destruction à la perforeuse ne manque pas d'agiter les esprits, les quatre-vingts-sept mille tirages catalogués à la "Prints and Photographs Division" de la Bibliothèque du Congrès forment déjà un bel objet capable à lui seul à donner le vertige comme tout projet globalisant peut le faire. On est en effet à la fois intimidé par ce véritable monument, ces quatre longues rangées de tiroirs coulissants superposés, et mal à l'aise devant cette grande muraille, comme on l'est devant tous les restes d'empire ou de cités englouties, vestiges d'absolu et donc d'éternité ressaisis par le temps <43>. Bien plus que devant des tiroirs inertes remplis de photographies qui se seraient figés en ce 15 mars 1946 où elles furent transférées à la Bibliothèque du Congrès, on se trouve devant un véritable mythe vivant.

La pratique archivistique est au centre de la pratique documentaire qui procède par accumulation de détails en un ensemble qui seul fait sens <44>. L'idée continue d'habiter bon nombre de projets documentaires, de "Documerica" à la Mission photographique de la DATAR, comme elle habite Dorothea Lange qui, dans les années 60, souhaite fonder à partir de ses archives personnelles une archive centrale, un centre de documentation pour les générations d'aujourd'hui <45>.

La collection de la FSA est un héritage de signes, d'un legs sur lequel peut se construire la continuité historique, à commencer par la transmission d'une mémoire interne, fondation d'un style <46>. Les photographes de la Section Historique se plongent dans la collection lors de leurs passages à Washington, et y trouvent naturellement un guide précieux pour leur travail futur - surtout lorsqu'ils regardent des images aussi fortes que celles de Walker Evans <47>. L'influence de l'archive sur la prise de vue ne fera d'ailleurs qu'augmenter avec l'accroissement de la collection.

Pour Stryker donc, la raison de vivre mais aussi le guide méthodologique, l'aune à laquelle tout se mesure, ne sont pas, en dernière analyse, les contraintes éphémères de la diffusion, mais l'archive, garante.

fondamentale car image du temps lui-même. C'est ce qu'expriment plusieurs photographes :

It is not the uses or publication of the various pictures that is important, but the actual existence of the pictures in an organized file. <...> My whole feeling was to get and hoard and preserve all of this scene. <...> I am pretty sure that Stryker had a strong feeling that /the file/ was the important thing that he was getting put together, and that was the important thing.

We were <...> interested in building a file which would show just about everything there was.

/the pictures/ were not taken with the idea that the picture was going to be printed. They were taken as historical record. The emphasis was on quality of the photography as a means of getting across information and at the same time preserving a certain amount of artistic interpretation, using the fine arts aspect of the photographic medium to explain and show what life was like in that particular part of the country. <...> The picture was the end <...> once that picture got in the files, that was the end. The idea was to get the pictures in the files. <48>

Si Lee est le photographe préféré de Stryker et s'il est souvent cité comme l'archétype du photographe de la Section Historique, c'est à cause de sa conviction qu'il est capital de travailler pour l'archive, avant la distribution immédiate. Nul doute que pour Stryker et les

photographes l'oeuvre soit bien la collection unissant sous un nom unique et une propriété collective la multiplicité des expériences - chaque photographe étant seul dans son fragment d'Etats-Unis. Mais cette unicité de l'oeuvre exclut toute hiérarchisation. Tous les éléments sont indispensables et aucun ne peut vraiment exister pleinement en dehors de la totalité comme le dit Romana Javitz, la bibliothécaire responsable de la collection à la Bibliothèque Publique de New York :

you never felt it was a picture deal and that you always want to see the rest <...> you want to see more. <...> The subject content is so overwhelmingly important in this type of documentation that no amount of little blue-ribbons saying that this is better than that can give you any feeling of "well, I don't want to look at the rest". <49>

Plus qu'un objet, c'est un être unique, comme l'écrit justement Richard Doud :

Even before 1942 "the file" dominated the Historical Section. Individual photographs, individual series were important to be sure. But the file was the master of the situation. What were the weaknesses in the file, the strength in them, what were the gaps in the file, fill them. The file was a living and growing organism but a driving master of those who had created it. <50>

Ainsi tous les litiges sur la propriété des images entre Stryker et ceux des photographes qui

poursuivent un travail personnel en dehors de la Section Historique, toutes les accusations de vols de négatifs ou de tirages personnels formulées à mots couverts contre Lange, Evans et Shahn, qui conduisent à certaines ruptures, ne peuvent être instruits sur des bases rationnelles et légales de droit de propriété et de véracité des accusations, mais doivent être vus comme un problème d'intégrité corporelle et d'identification de Stryker à ce corps <51>. Ce problème transparait dans le script d'une étrange et éclairante discussion entre Edwin Rosskam et Paul Vanderbilt qui a probablement lieu après le transfert de la collection à la Bibliothèque du Congrès <52>. Les deux hommes débattent de la possibilité d'ajouter de nouvelles photographies au noyau de base de la FSA/OWI pour en faire une vraie collection documentaire sur les Etats-Unis, le tout après une question, qui paraît inquiète, de Rosskam : "You know, a lot of photographers want to get their prints into this file <...> want to be associated for posterity with the FSA file." Pendant toute la conversation, Rosskam va tenter de se faire clairement exposer par Vanderbilt la politique que compte adopter la Bibliothèque du Congrès face à cet état de choses, dans le but de s'assurer que l'archive en tant qu'oeuvre sera protégée dans son intégrité. Il place d'abord clairement le débat sur le plan de la contamination : "But <...> /other photographers/ could feel some glory attached to being

connected with this file as a source." Puis, lorsque Vanderbilt explique que, dans certains cas précis, il accepterait de prêter aux photographes leurs propres négatifs, Roskam à nouveau s'inquiète au nom de l'intégrité physique de la collection. Enfin, lorsque Vanderbilt lui assure que le nom "FSA" ne pourra être appliqué qu'aux seuls photographes ayant effectivement travaillé sous la direction de Stryker même si des images pourront être rajoutées pour élargir et compléter la collection, sa seule interrogation, répétée presque de manière incantatoire, est : "You aren't going to file a lot of junk in with the FSA pictures, are you?" Il déplace donc le débat sur le terrain de la valeur, une nouvelle façon de poser l'archive comme oeuvre et la Bibliothèque du Congrès comme musée.

Enfin, le documentaire ayant toujours besoin de justifications extérieures, on peut dire que l'archive garantit l'honnêteté et l'impartialité du travail en se démarquant des images publiées sur lesquelles pèse toujours un soupçon. Cela se traduit par toute une stratégie de discours chez les photographes qui se voient comme les serviteurs d'une histoire-vérité qui se déploie dans l'archive, espace de liberté, que ne peut connaître le photographe de presse, serviteur d'une histoire-idéologie :

The whole approach of the magazine /was/ <...> opposed to that of the Farm Security file /in/ that they had to have <...> an

angle. The magazine was not interested in photographing things for the sake of photographing them and having them as being part of the file <...>. <53>

De même Theo Jung oppose collection et censure :

We didn't really draw the line for any moral reasons or <...> for reasons of censorship. We probably knew they wouldn't get published but at least they had a place in the file and any subject matter also that might be considered taboo might perhaps be included. <54>

Jean Lee oppose, elle, la "publication" à la "collection" qu'elle décrit comme une matière première, un vaste réseau de pureté, non dévoyé par le discours de l'article ("story"), non "fictionnalisé" par le journaliste, et porteur de toutes les libertés et de tous les possibles :

You never really tried to break /the report/ down to build a story. It was still raw material there in the files for someone else to edit from and make a layout. <...> And we threw practically nothing away in the editing, unless it was just something obviously impossible. <...> But usually things were kept that were technically bad, things were kept that did not seem to fit into anything that you were photographing at the particular time. But since it was file material you could keep all of it. You can't if you're doing stories. <55>

L'archive est donc un lieu où se matérialise aussi l'enjeu d'une intégrité physique et

organique, et toute tentative d'arracher les pousses du présent du sol de l'histoire ne peut qu'être assimilée par Stryker au démembrement du corps et à la mort :

The preoccupation with the issues of the moment may now lead to the forcible separation of material dealing with today from the material of the years before. Such dismemberment would be fatal for this is a live, an active record. <56>

B - Classification et gestion

Le discours critique sur la FSA essaie d'imposer l'idée d'une collection monolithique. On parle en effet de "la collection ("the file"), comme s'il s'agissait d'une entité qui existerait en dehors de son classement, d'où la métaphore souvent employée de matière première. Romana Javitz, par exemple, entretient la fiction de cette "pré-forme" que serait l'archive en expliquant que pour le conservateur celle-ci n'est même pas objet de regard, donc de lecture et d'interprétation, mais simple stockage dans lequel ne peut entrer l'idée de fiction :

/archivists/ don't even look at the pictures. <...> If they come to them in groups they're very happy to keep them together as a group because each picture affects the next picture. <...> The /function/ I represent as a librarian is perhaps the richest in

its role because of the way we handle the picture is the least narrow, the least prejudiced and the least editorial. <57>

Or, comme nous le dit Michel de Certeau, "constituer la collection, c'est exiler des objets de la pratique pour les constituer en objets de savoir." <58> Produire la collection, c'est déjà faire oeuvre, et la collection n'est pas plus le réel que chacune des photographies qui la compose prise séparément. D'abord n'est inclus qu'un tiers des images, et celles-ci sont faites selon des principes qui sont en eux-mêmes une lecture du monde. Car il ne s'agit pas simplement de conserver ce qui a été produit mais de produire à travers le classement une intelligibilité du réel, de découper celui-ci par une grille linguistique, liée non à la nature des images mais à leur fonction. Ici, l'organisation dépend donc non pas du fonds (comme c'est le cas dans les véritables archives) mais bien de la destination <59>. Car "le classement de l'image est lui-même une théorie de l'image" et il est certain que c'est dans "l'édification de la structure classificatoire" qui consiste à appliquer des concepts structurants qui limitent le "résidu", l'inévitable inclassable, qu'émerge le sens de la collection <60>.

1) Gestion

La gestion de la collection occupe dès 1938-1939 trois personnes et des stagiaires de la "National Youth Administration". C'est une entreprise gigantesque dont le fonctionnement est réglé par un partage et une hiérarchisation des tâches, toutes choses indispensables à la bonne marche de ce qui devient très vite une véritable usine à images <61>. La collection-archive étant d'un côté constamment enrichie par les envois des photographes et de l'autre exploitée par les utilisateurs, le problème de la classification devient fondamental car il importe d'en rendre la consultation possible de manière efficace. Stryker sent donc la nécessité vitale d'un nouveau système, malgré le manque de moyens financiers :

When Vanderbilt was down with us last year /1940/ he was very much interested in our photographic file. <...> As you know the file is increasing in size very rapidly. We find it difficult to locate the pictures quickly and effectively. If we have trouble, I wonder what the poor outsider finds. Anyway, something drastic is going to have to be done. I hesitate to make any major changes without council from a competent person like Vanderbilt. Unfortunately our budget is not large and at the moment I am not sure that I have any budget. Do you think it would be possible to get Mr. Vanderbilt to come down here for a

short period of time on a consulting basis at a nominal fee? <62>

Etant donné la production - entre 7000 et 10 000 images par an - un tel travail devient titanesque et lorsque Paul Vanderbilt est invité à repenser le système de classification vers 1942, le retard accumulé dans le catalogage est de l'ordre de 10 000 photographies sur 130 000, soit un an de production <63>. Ceci compromet sérieusement l'utilisation et la diffusion des images les plus importantes, c'est-à-dire les plus récentes. Il faut prévoir une nouvelle structuration de l'objet car sa croissance organique elle-même est menacée par l'impossibilité de procéder à son enrichissement de manière structurée :

We can only realize a fraction of our potential efficiency with the material as it is now. There is no good reason to add new material to an unsatisfactory system. It is worthwhile to spend time and money on the essential machinery so as to get efficient production when the assembly line is ready to go into action. <64>

Il s'agit de rationaliser ce grand corps qui a surgi spontanément de l'accumulation des reportages et dont seuls les familiers ont la clef. La nouvelle classification par thèmes qui remplace l'ancienne par région géographique, et à l'intérieur de chaque région par reportage, doit permettre à l'archive de survivre à

ses gardiens et ses créateurs, et ce, quoi qu'il arrive :
 "In the war years anything could happen and we did not want it destroyed. Roy was concerned that it be in as good a shape as possible for whatever happened to it." <65> Sous sa première organisation, la collection dépend en effet totalement des employés chargés de l'exploiter :

It was run because /Mary Reader and John Vachon/ lived with it. They knew it <...> so thoroughly but it was unorganized. Paul gave that extra something to it and thus it could be moved on and still carry an organization which you could understand, that you could really feel. <66>

John Vachon, embauché comme commis au moment où la collection commence à prendre des dimensions importantes, est devenu, en tant que chargé de la première classification, aussi important que les photographes eux-mêmes. Ainsi, malgré ses qualités de photographe, ce n'est que lorsqu'il manque cruellement de photographes que Stryker consent à faire de lui un opérateur à plein temps, en 1941. Cette transformation du mode de classification est donc vécue par les premiers gardiens de l'archive comme une violence, une fracture et il n'est donc pas étonnant que les premiers contacts de Paul Vanderbilt, cet "étranger" au sanctuaire chargé de l'effectuer, avec les membres de la Section soient plutôt hostiles <67>. La réorganisation rencontre une

vive résistance car elle touche à des rapports de pouvoir et à des problèmes de cohérence essentiels. On trouve d'ailleurs dans la bouche de Vachon des images de déstructuration : "I had the feeling that my beautiful instrument was totally destroyed <...>." <68>

Cette reclassification enfin décidée en 1943 prend quelque six mois à être réalisée. Vanderbilt a alors réussi, malgré son caractère certainement assez difficile, à se faire accepter par le personnel en restant à l'écoute des hommes de terrain sans perdre de vue son cap général <69>. De plus, à cette époque, un certain nombre d'anciens ont déjà quitté la Section Historique et ne peuvent donc plus opposer de résistance. Les conditions sont réunies pour désolidariser la collection de ses gardiens/index vivants, l'orienter vers la production :

In the first place, this file is a means to an end, and not an end in itself. From out of the file are to come pictures to be used in publications, exhibitions, etc. available to thousands or millions of people, in order to start or support fires in their minds. The end effect is to be gained by looking not at the file itself, but at productions made with the aid of the file. This file is a reference tool to be used in the making of books and other persuasive devices, and as such may be less interesting, have less impact than the finished product, even as a dictionary or other reference book is less interesting than a forceful, colorful book to read. This file is like a stock room of parts, not

the assembled useful machine; like a menu, not a well-balanced meal. The astounding juxtapositions, the sensitive and subtle details, the significant backgrounds, must find their outlet through publication and not in mere filing. <...> Our technique must therefore be one which facilitates selection by staff, editors, representatives, etc. <...> and not be limited to combinations determined by the photographer or made by random searching. <70>

2) Organisation et réorganisation

Vanderbilt lorsqu'il s'attaque à cette réorganisation trouve une collection organisée très simplement par Etat et, à l'intérieur, par reportage, plus des "groupes divers" tels que "small town scenes," "general rural scenes" qui prennent avec le temps de plus en plus d'importance. Ce système unique, car aucun système référence croisée n'a été mis en place, privilégie la cohérence de la démarche individuelle et la "créativité" du photographe. Elle calque aussi la préoccupation géographique en utilisant comme élément structurant une unité référentielle extérieure à l'image. Le changement fait ainsi éclater l'unité du reportage, c'est-à-dire un ensemble logique et organique, pour ne laisser que des illustrations. En fait ces groupements d'origine représentent ce qui peut se rapprocher le plus, dans une oeuvre collective, d'une oeuvre individuelle. Ils permettent aujourd'hui encore, puisqu'ils ont été

conservés sur microfilms, de comparer utilement la manière de traiter un même sujet par deux photographes, et les effets d'une rephotographie à plusieurs mois de distance. Ils sont aussi la transcription visuelle la plus directe des scripts de Stryker. Les parcourir, c'est découvrir un travail photographique habité par deux fictions : celle des scripts qui forment une sorte de guide du regard de l'opérateur, et celle des réarrangements internes de séquences auxquels ont procédé les photographes avant le microfilmage et qui constituent en eux-mêmes une présentation narrative du reportage <71>. C'est cela que détruit la nouvelle organisation tout entière tournée vers l'illustration. Elle est métamorphose douloureuse, pour les artisans de la première collection, d'un objet de contemplation, de fascination et de plaisir qui retrace au plus près l'aventure personnelle de chaque photographe, en un outil fonctionnel et efficace mais qui gomme la personnalité du photographe : "Much of the present fascination of the file would be sacrificed to gain the analysis necessary to our ends." <72> Ces mutations constituent la grande rupture du début des années 40 à la Section Historique et leur mise en oeuvre coïncide avec le passage de la collection sous la responsabilité de l'OWI et à un changement de fonction. En effet "on ne peut envisager de changer l'utilisation des Archives sans que leur forme change. A des questions différentes, la même institution

technique interdit de fournir des réponses neuves." <73> Comme l'annonce Vanderbilt dans son rapport préliminaire : "the factors which it is possible to anticipate in planning for the file's future use are <...> War emergency and consequent minimizing of some pre-war functions." <74> Cette refonte du schéma directeur clôt une phase de croissance spontanée fondée sur un classement par lieux et par auteurs qui suffit à un bureau de relations publiques d'une agence gouvernementale. Elle ouvre l'ère d'un classement plus englobant, presque cosmologique, qu'exigent les nouvelles proportions que prend la collection : "Alright, if this is the photographic survey of America along sociological and economic lines, how should the resulting edited job be made to reflect just that." <75>

Paul Vanderbilt suggère que soient créés deux niveaux d'organisation : d'un côté la partie active constituée des reportages tels qu'ils ont été conçus et dont le contenu, encore frais dans la mémoire du personnel d'exploitation, est directement accessible sans classement complexe, et de l'autre le stock où les images sont classées par thèmes après qu'elles ont été microfilmées et indexées dans un fichier auteur <76>. La classification nouvelle va transformer une problématique historique en une définition de l'Amérique : "What America and its democracy looks /sic/ like in a photograph." <77> Il s'agit plus largement d'offrir une

genèse de l'aventure humaine dans une organisation cosmique ou biblique : d'abord les éléments, puis l'homme, puis son développement matériel et social, et enfin la régression humaine sous toutes ses formes <78>. Image de la création du monde et de son devenir, l'ensemble est aussi la fable de l'humanité qui joue ici sa propre pièce comme l'écrit Vanderbilt <79>. On commence donc par planter le décor de l'aventure humaine ("The land, the background of civilization, cities and towns as background") puis introduire les personnages ("people - as such - without emphasis <...> on their activity") <80>. Ce sont d'abord les foules et les groupes de plus en plus petits considérés en dehors d'une activité productive particulière <81>. On y trouve aussi les détails dont la fonction est de mieux décrire les scènes, comme le feraient des indications scéniques. Viennent ensuite la maison, la sédentarité, puis le déplacement, et ce qui constitue l'essentiel, le travail, base économique de la vie, tout au long de la chaîne de transformation, des matières premières à la distribution. Puis ce sont les groupes que les hommes forment afin de mieux se défendre et survivre lorsque l'ordre social est menacé ("organized society - for security, justice, regulation and assistance"), et cela va des clubs, définis comme un rassemblement de gens unis pour la défense et la promotion de leur bien commun, à l'Etat, en passant par les syndicats et même la protection des

animaux! Vient enfin - et l'importance de cette section est bien sûr due à la conjoncture - la guerre vue comme le résultat de la détérioration des rapports entre les groupes, mais aussi comme une organisation technologique, une industrie constituant elle-même un microcosme de l'activité humaine décrite dans la structure générale.

Pourtant, les plus intéressantes, par les questions qu'elles posent, sont certainement les six dernières catégories que Vanderbilt n'a pas intégré dans la section "travail". Il sépare en effet nettement le travail comme base économique productive, définitoire de l'homme, des activités intellectuelles, artistiques ou de loisirs ainsi que du soin du corps et des âmes, sans parler de la délinquance et des délits - mais la collection est très limitée dans ce domaine. Épopée d'aujourd'hui, geste de l'Amérique du XXème siècle, l'archive offre bien une lecture qui définit l'homme exclusivement par son activité productive, son appartenance à une collectivité sociale et son rapport à un territoire comme scène de son existence. Produit de l'investissement du désir, l'archive-collection déroule sa prose d'objets-photos en apparence fonctionnels (servir les besoins d'un ministère) pour devenir poésie du monde <82>.

Le reproche le plus évident que l'on peut formuler à l'encontre de ce type de classification porte sur l'analyse de contenu que nécessitent de telles

catégories. Si le système adopté est satisfaisant pour tout ce qui a trait à une description étroitement documentaire des activités et métiers et pour l'énumération des détails et des architectures, il est en revanche beaucoup plus discutable pour tous les plans moyens de paysage urbain ou rural et plus généralement pour toutes les images qui ne possèdent pas de thème majeur unique. Beaucoup de photographies ainsi analysées sommairement sur le plan du contenu peuvent fonctionner dans plusieurs catégories, et nous avons pu personnellement constater que nombre d'affectations sont assez arbitraires et que les références croisées sont difficiles à effectuer. Enfin, bien sûr, aucun accès à partir d'une analyse connotative, beaucoup plus difficile à établir, n'est possible, mais c'est là une démarche qui, si elle fait aujourd'hui l'objet d'investigations, n'était pas la préoccupation majeure des classificateurs.

C - La collection du monde

Il est une autre raison, plus idéologique et phantasmatique que fonctionnelle, au changement de classification, c'est la volonté d'ériger une "collection du monde". Cette idée est au centre de tout le projet de la Section Historique depuis ses débuts. Il s'agit de permettre, à travers un nouvel arrangement,

l'interconnection, le rassemblement, la fusion du fonds de la Section Historique avec d'autres fonds documentaires classés très différemment et, dans la perspective d'une "documentation totale", de faire de l'archive de la Section Historique : "the great government corpus of photographic documents on the American people, a potential historical tool of unparalleled importance" <83>. Plus largement, celle-ci deviendrait le musée d'aujourd'hui, lieu privilégié de l'échange et base de l'édification culturelle de la nation <84>. Il nous semble que dans cette volonté d'inventaire, de totalité, il y a une démarche qui correspond à un désir réel de découverte et de connaissance, mais aussi de rapine et de spoliation qui relèvent de pulsions archaïques, ici sublimées dans la collection de copies photographiques du monde <85>. Il s'agit bien de l'assouvissement d'une "curiosité" dont le dictionnaire de Trévoux (1771) nous rappelle qu'elle est tout à la fois l'attention ("curiosus"), le désir ("cupidus") et le savoir ("studiosus"), et qu'elle oscille donc toujours entre le désir fétichiste, qui bloque, et le désir de savoir, qui ouvre <86>. On y retrouve aussi cette ferveur nominaliste et entomologiste attisée par les découvertes du XVII^{ème} siècle et déjà présente dans la tradition littéraire puritaine sous la forme littéraire du catalogue. Des auteurs tels que William Wood dans New Englands Prospect (1634) ou Samuel

Sewall dans Phaenomena (1697) procèdent par l'énumération et le catalogue à la célébration de tous les aspects de la création divine, perpétuelle source d'étonnement par l'inventaire de l'héritage accordé aux Elus sur la terre d'Amérique <87>. Au XIXème siècle, c'est Whitman qui reprend cette forme pour en faire celle de l'explosion américaine, et c'est elle encore que l'on retrouve sous la plume de Stryker dont certains scripts composent sous forme de longues listes, le portrait d'une Amérique possible. Les légendes elles-mêmes ajoutent à ce tableau de chasse, ou cet herbier, où le réalisme presque tautologique des mots accomplit une sorte de surdescription du dénoté proche de l'incantation et qui rejoint finalement l'abstraction poétique : "Flowers on a table in a hotel lobby", "window display of hardware store", "horse-collars", "ice melting at the doorstep of the bank", "timetable at the Santa Fe railroad station". Dans cette "pointe extrême du concret", ce "nominalisme triomphant qui se suffit à lui-même" s'épanouit en un art du catalogue qui est "manipulation de la propriété" où hommes et objets sont à égalité sous ce pouvoir énumératif <88>. Ainsi se dévoile derrière l'humanisme, la réification comme processus et enjeu de vérité. Celui-ci est aussi ambigu que celui d'Atget qui a pour ambition de "créer une collection de tout ce qui était artistique ou pittoresque dans Paris et ses environs" et qui peut déclarer : "Je peux dire que je possède

aujourd'hui le vieux Paris" <89>. Car c'est bien là l'enjeu de la collection comme le dit Baudrillard :

La possession <...> c'est toujours celle de l'objet abstrait de ses fonctions et devenu relatif au sujet. A ce niveau, tous les objets possédés participent de la même abstraction et renvoient les uns aux autres dans la mesure où ils ne renvoient qu'au sujet. Ils se constituent alors en système grâce auquel le sujet tente de reconstituer un monde, une totalité privée. <90>

1) Totalisation

Les objets photographiques n'ont donc pas de valeur en soi en tant que représentation d'un certain réel. C'est leur appartenance à une série, ici l'archive, qui leur confère une valeur. Ainsi, toutes les images sont importantes aux yeux de Stryker, même si, et il est le premier à le reconnaître, quatre-vingts pour cent d'entre elles n'ont aucune valeur esthétique intrinsèque qui les fasse, individuellement, sortir, saillir ("stand out", "single out") de la série. Vanderbilt pose bien ce problème de la valeur que seule donne la totalité :

/The photographers/ were not talking about half a dozen pictures or even fifty pictures for an editor to pick from. <...> They did thousands and thousands of pictures which no editor would pay the slightest attention to at that time because they

didn't show anything in particular. <...> They began to get something which was not very important picture by picture but the totality of it was recognized by any sensitive person who has done any reading of American literature or any living <...> as being the genuine fabric of life. They began to see something of the same kind that people realized in reading Dickens, in reading Balzac, in reading John O'Hara and for that matter in reading the daily paper. They entered a new phase of what constitutes photographic coverage. <91>

On peut d'ailleurs en voir les premières traces dans la volonté centralisatrice de Stryker telle qu'elle est décrite au chapitre I. Un peu plus tard, il entame avec Archibald Mac Leish, alors Conservateur en chef de la Bibliothèque du Congrès, des pourparlers pour rassembler des collections éparses ayant trait à l'histoire américaine sous l'égide de la Bibliothèque du Congrès. Après leur première rencontre du 24 novembre 1939, Stryker adresse un mémo à Mac Leish le 14 décembre. Ce dernier lui répond :

Your very swell memorandum has produced a reaction from the Chief of the Division of Fine Arts which leaves me with the feeling that the thing to do is to proceed to appoint a committee to consider the problems connected with the setting up of such a center in the Library of Congress and to make a proposal in terms of space, men and money. <92>

Il lui demande aussi de faire partie de cette commission qui deviendra le "National Archives and Library of Congress Joint Committee on Photographic Resources", ce que Stryker s'empresse d'accepter. Ce dernier souhaite qu'autour des collections iconographiques de la Bibliothèque du Congrès qui en constitueraient la base, soient rassemblées, par décret présidentiel, les négatifs, épreuves positives et matériaux visuels annexes provenant de la collection de la FSA ("covering nearly every conceivable subject in every State of the Union"), ainsi que celles d'autres agences fédérales ("Bureau of Reclamation", "Extension Service", "Soil Conservation Service", "Indian Bureau", "Bureau of Mines"). D'autre part est envisagé un système d'échange de copies de négatifs avec les Sociétés Historiques des Etats, les collections des villes (dont en particulier la très riche New York Tenement File). Stryker espère enfin racheter ou obtenir gracieusement les archives des grandes industries et entreprises (chemins de fer, "Caterpillar Tractor Company", "John Deere", "International Harvester Company"), des journaux et de collections privées telles que la "Lewis Hine Collection" et la "Huffman Collection" à Miles City (Montana). Mais - et l'on touche ici au pathologique dans la volonté de totaliser le réel - il souhaite aussi rassembler dans la collection "les albums de famille et les nombreuses photographies rangées dans les tiroirs" <93>. Enfin pour assurer non seulement la

couverture du passé, mais aussi permettre à cette archive d'être en perpétuelle évolution, il suggère que la Bibliothèque du Congrès emploie aussi des photographes pour continuer à photographier le présent :

a staff of permanent and part-time photographers to obtain contemporary photographic material on especially determined topics, such as, transportation, industrial processes, country life and methods of farming in various sections of the country, photographic studies of various special racial groups in the United States such as the Spanish American, the Indian, the Scandinavians of the cut-over States, dispossessed agriculture labor, American small towns, life of the mountaineers in the Appalachians, studies of agricultural commodities such as wheat and cotton, rural and urban architecture, coal mining. <94>

Tout ceci pourrait être financé, pense-t-il, par des subventions et des dons, soit de fondations (Rockefeller, Carnegie, Guggenheim) soit de sociétés de produits photographiques comme Eastman Kodak et Du Pont. Pourtant, la collection n'est pas transférée à la Bibliothèque du Congrès sous la forme "active" que souhaitent Stryker et Vanderbilt :

I tried and theoretically succeeded in persuading the library to use Stryker's file as a basis for a whole national and retrospective development adding <...> earlier photographs according to the same pattern and continuing the project on into

the future. I sold this idea, however, only theoretically and nothing ever came out of it. It was incorporated in the library as a unit and so far as I know nothing was ever added to it. <95>

Elle n'est jamais devenue ce qui aurait été l'ambition suprême de Stryker et que Vanderbilt a tenté de mettre en pratique dans son système de classement :

The FSA collection should be the forever evolving picture of humanity in time. Women, men and children, the things they do and the things that happen to them. <...> But the /great pictures/ are only a few of the things. There are other people, other places, seen differently, unlimited.

I was building here an outline intended for a fast expansion and follow-up of the Farm Security file. It was not a way of putting these pictures in order <...> /but/ suppose it were to be extended over the whole world for instance, the universal file of our time. At least it provides for that. <96>

Pris dans la dynamique de sa propre démesure, ce projet colossal connaît le sort de tous les projets analogues, en l'absence de réels moyens de traitement et d'exploitation de l'information : il est abandonné. Mais la cause de cet échec n'est pas simplement technique. Le projet est victime de la néguentropie que démontre le théorème de Brillouin pour la physique et que Michel Serres généralise à la

connaissance historique : toute information, toute connaissance a un coût et obtenir une mesure précise, absolue et exacte coûterait une quantité infinie d'information, donc une dépense infinie, créant une dette que seule l'infinité du temps saurait débiter. "L'enfer de la perfection" est "un discours interminable" comme le serait une collection qui se voudrait l'image exacte du monde <97>.

A défaut, Stryker tente de négocier un simple transfert de l'archive "figée" à la Bibliothèque du Congrès grâce à l'appui d'Archibald Mac Leish et de Luther Evans, tous deux passionnés par les photographies <98>. Mais l'opposition est vive au sein de l'OWI et notamment de la part de Tom Sears, ancien de l'"Associated Press" et chef de la section photographique au bureau new-yorkais de l'OWI :

I don't know how general our opposition is at the moment, but I do know we can expect trouble from two people. Tom Sears who is in charge of the Picture Division in the New York office, is specifically in charge of handling visual materials. We feel certain that he would like to come down and pick out parts of the best materials in the file and move it up to New York. Furthermore we feel certain that eventually he will want to break up the whole outfit. <...> Tom is an old AP man and pretty thoroughly sold on the idea that Government should have nothing that will interfere with operations of the agencies. <99>

Il s'adresse donc directement à Jonathan Daniels, son contact à la Maison Blanche :

It is possible to preserve the record intact and still make it available to the OWI and other war agencies for current use. This can be accomplished by transferring the custody of the file to the Library of Congress with instructions to place it on loan to the OWI for the duration. This transfer would not mean additional expense to the Library, would preserve the whole record and would not hinder proper use by the Office of War Information. <100>

Daniels, aux dires de Lee, produit alors dans les deux heures une lettre signée du Président officialisant le transfert <101>. Celui-ci est effectif le 14 janvier 1944, et bien que le transfert physique n'intervienne pas avant le 15 mars 1946, la collection, maintenant propriété de la Bibliothèque du Congrès, est sauvée.

2) Le collectionneur

A l'origine de toute collection il y a un sujet, le collectionneur. Roy Stryker, en semi-autodidacte, est fasciné voire obsédé par les bibliothèques, les ouvrages de référence, les carnets de notes, les compilations d'information et de documents. Il est lui-même collectionneur de photographies, de vieux négatifs achetés dans les ventes et qui composent ce qu'il appelle sa "collection privée d'Americana", de

cartes postales aussi et d'une multitude de petits objets, panneaux, affiches et signes divers <102>. Il "collectionne" aussi d'une autre manière les rencontres avec les gens dans son besoin frénétique de contacts, comme en témoigne son comportement, ouvert à tout et à tous sans limites. Lui aussi, comme a pu l'être Atget, est pris par ce désir sans fin de posséder exactement son propre territoire :

I remember Roy was not only a collector of photographs but he collected all kinds of things included people and <...> this collector's attitude and this idea that everything is useful and you've got to have it and if you don't need it then you'll need it later or somebody is going to need it, this was something that he was always impressing on us too. <103>

C'est le caractère insatiable du thésaurisateur qui trouve dans les images le moyen le plus simple d'effectuer cet inventaire ("don't leave anything out") où tout compte jusqu'au plus petit détail dans la trame du tissu de l'histoire :

We've got to have pictures of all kinds of privvies : two-storey privvies, one-storey privvies, brick ones, big ones, all kinds <...>.

/He was interested/ in every phase of the way people live. <...>

/W/e've got to have pictures of all kinds of shoes and every

imaginable kind of clothes that people wear in various parts of the country. <104>

Car cette histoire a une matérialité, un grain, une surface. Elle est peinture ou étoffe patiemment élaborée par la quête et le regard, loin du lieu de capture, dans le secret du cabinet de l'entomologiste :

Gradually, over a period of exposure to Roy, you begin to want to collect those images too, even though you couldn't possibly see why and then when you got all the pictures back, when you saw the quality, the texture of some unpainted farm house in West Virginia, you knew all this began to form a picture and suddenly you saw that, gee, it was worthwhile. <105>

Aucune trace n'est négligeable, même les palimpsestes, traces épigonales, graffiti d'enfants sur un bureau de poste. Il faut tout photographier et tout de suite, comme il le dit à Lee : "I know that you and I share an urge alike, that is a desire to photograph the whole United States at once." <106>

Mais ce qui influence Stryker de la manière la plus décisive, ce sont certainement les catalogues de ventes par correspondance, ceux de Sears and Roebuck en particulier <107>. Le catalogue, c'est à la fois un inventaire visuel de tout un pan de l'histoire sociale américaine et une source iconographique de premier choix. Très largement distribués, ils ont été pour nombre de ruraux la seconde Bible, le livre de

lecture, de géographie et l'encyclopédie. En bref, c'est le compendium de la nation que Stryker rêve d'amasser, l'objet symbolique des Etats-Unis en ce qu'il est à la fois véhicule d'une certaine "culture" et instrument d'expansion commerciale, et qu'il révolutionne l'espace de l'échange au même titre que la photographie <108>.

Cette conception de l'archive, série ouverte, qui réunit le monde sous une forme pratique, transportable, et parfaitement gérable dans l'économie du symbolique, est aussi vieille que la photographie elle-même et s'est d'abord manifestée dans la fabrication d'albums, encouragée en France par exemple par la Société Française de Photographie qui veut promouvoir :

l'étude de moyens grâce auxquels il serait possible de fonder l'oeuvre d'un album archéologique, historique, géographique, artistique, pittoresque, agricole, industriel, géologique et botanique de notre France. <...> Les épreuves, en effet, s'égareront dans des cartons et il faudrait les réunir dans des volumes reliés. <109>

Comme le montre André Rouillé, cette idée procède de la vision libérale dans laquelle le savoir est "une somme de connaissances communicables sous forme d'informations classées par ordre alphabétique, c'est-à-dire sans structuration interne obligatoire, par simple juxtaposition." <110> La compilation en album ou

collection autorise en effet la maîtrise du monde en unifliant et en figeant un réel qui paraît instable et hétérogène et permet enfin une "thésaurisation symbolique des biens au travers de leur image" <111>. Comme le dit aussi un auteur en Grande Bretagne à la même époque, il faudrait des archives photographiques qui contiendraient : "a record as complete as it can be made <...> of the present state of the world <...> /and the pictures/ will be most valuable documents a century hence." <112>

Stryker voit le système de thésaurisation comme la base d'un processus de redistribution de l'image vers le peuple (comme le prévoit explicitement le projet de transfert de la collection à la Bibliothèque du Congrès) par l'intermédiaire des artistes, des éducateurs et surtout des historiens qui sont, aux Etats-Unis, des directeurs de conscience et des interprètes du sentiment national : l'archive peut et doit constituer l'élément structurant de la société et de la démocratie américaines de demain <113>.

IV - LA FIN D'UN REVE

L'histoire du devenir de l'archive est étroitement liée aux transformations que subit la Section Historique dans les dernières années de son existence. Si jusqu'en 1942, malgré des pressions croissantes, Stryker arrive à maintenir les grands objectifs archivistiques, en se cachant derrière la rhétorique, le transfert de la Section Historique à l'"Office of War Information" installe définitivement l'opération, et son archive, dans une fonction exclusivement utilitaire <114>. C'est ainsi que triomphe la diffusion sur l'archive comme en témoigne la définition du nouvel emploi de Stryker d'où disparaissent les termes d'accumulation, de compilation ou de préservation <115>. Enfin, se met en place en 1940, une direction "externe" de plus en plus contraignante, qui ôte toute liberté d'action aux photographes <116>. Il ne subsiste plus, avec le transfert à l'OWI qu'une structure exclusivement technique de prises de vue commandées qui ne produira plus rien d'original :

We had been under assignment on transfer budget doing OWI overseas work before we were even transferred. There was no work we could do for Farm Security. We were not going to be allowed to do this broad coverage of the American scene and there was no justification for it. <...> OWI used us, drew heavily

upon our file for that kind of material. That was the stuff we had already taken. They were not going to commission or allow us to do it.

When I left it had completely changed. There was perhaps two photographers then, neither of them old FSA photographers and it was becoming just a complete information service for war. <...> All we were doing was just processing stuff <...> we were preparing to do this for use overseas <...> for the exhibits and we'd make them up in series. <117>

Pour Stryker, la remise en cause de l'aspect créatif et imaginatif de son emploi est telle que, comme il l'explique dans sa lettre de démission, sa présence n'est plus indispensable :

I wish to resign from my position as Chief, Division of Photography for the following reasons :

The various reorganizations of the operations with which I have been associated have made such drastic changes that there is no longer a need for my particular type of talents. The reduction of the number of photographers, the decrease in the editorial staff, and the curtailment of distribution functions have changed the position from that of an editorial director to that of an administrative operator.

My importance to the organisation has been as an editorial director, and not an administration operator since the

administrative functions of the office have been successfully carried on by my associates. <118>

Mais avant de quitter son poste à Washington et de rejoindre le secteur privé chez "Standard Oil of New Jersey", son principal souci est d'assurer l'avenir de la collection. Cette inquiétude est déjà présente en 1939 lorsqu'il cherche, alors même qu'elle n'est pas encore menacée, à l'intégrer à la Bibliothèque du Congrès, grand conservatoire de la mémoire du peuple américain. Dès 1941, en raison des attaques répétées du Congrès contre la FSA, l'urgence se fait grande d'un changement de localisation et de propriété, d'une transformation de la collection "active", donc exposée aux vicissitudes politiques, en une archive sacrée et inviolable conservée dans un musée ou une bibliothèque <119>. Le risque d'annihilation pure et simple est d'ailleurs si important aux yeux de Stryker qu'il fait, pendant un moment, parvenir anonymement à Romana Javitz à la Bibliothèque Publique de New York des groupes d'images afin qu'en cas de malheur il subsiste au moins un double de la collection <120>. Malgré la mort du rêve d'une "archive du monde", totale et vivante, le transfert à la Bibliothèque du Congrès en 1944 résout définitivement les problèmes de survie physique - ou presque. En effet, en mai et juin 1948, les images de la Section sont pour la première fois directement attaquées au Sénat et à la Chambre des Représentants lors de la discussion

budgétaire <121>. A cette occasion un Sénateur, Homer Capehart, et un Représentant, Noble Johnson, de l'Indiana découvrent que la Bibliothèque du Congrès possède une collection de plus de 150 000 images qui a coûté quelque 750 000 dollars aux contribuables. Sélectionnant alors les images les plus banales, et même les deux ou trois seuls clichés d'une "Venus Alley" d'une petite ville américaine, les deux parlementaires tentent, au nom d'économies budgétaires, de faire détruire la collection, et en tout cas d'obtenir une enquête sur son origine. Il semble qu'à l'époque, même dans les milieux gouvernementaux, on ignore tout de Stryker et de son équipe, et de la manière dont un si vaste ensemble a pu être élaboré sans que le Congrès n'en ait rien su. Ces élus reprochent aux photographies de ne montrer que des choses sans intérêt, c'est-à-dire soit trop quotidiennes (des gens attendant le bus ou une publicité pour du Coca-Cola : "It is nothing more than one of the tens of thousands of Coca-Cola signs to be found throughout the United States"), soit sans objet ("There is <...> nothing to show the purpose of the picture") <122>. Tout ceci met en lumière une fois encore les arguments électoraux à courte vue qui animent souvent ce genre de débat au Congrès où Sénateurs et Représentants sont prêts à enfourcher n'importe quel cheval de bataille pour faire parler d'eux. Mais on retrouve aussi et surtout l'ignorance profonde de l'image qu'ont certains hommes

politiques et, comme au temps de Brady, leur indifférence à la préservation du patrimoine national. Face à ces attaques, le Conservateur en Chef de la Bibliothèque du Congrès, qui est alors Luther Evans, joue la carte de la modération. Il explique que de nombreuses images sont demandées par des magazines nationaux tels que Life - et ce à la grande surprise des parlementaires -, que les photographies ne doivent pas être jugées individuellement mais dans un ensemble destiné à montrer tous les aspects de la vie américaine. Il ajoute surtout qu'elles ne sont qu'une partie du patrimoine photographique de la Bibliothèque qu'il importe de préserver, en se souvenant que des choses apparemment triviales aujourd'hui deviennent, avec le temps, de précieux documents historiques. Evans semble convaincre son auditoire bien que la Bibliothèque voit ses crédits sensiblement réduits l'année suivante : les photographies restent pourtant où elles étaient. Il aurait été, en tout état de cause, bien difficile de détruire légalement des documents déposés à la Bibliothèque du Congrès.

Quant à la seconde polémique, en mars 1951, en pleine période de réaction contre le "New Deal", elle n'implique qu'indirectement le travail de la Section <123>. Les enjeux sont alors moins l'avenir de la collection, dont personne ne semble plus parler, que les cas de manipulation de l'opinion par la propagande du "New Deal", notamment à travers des photos truquées et

mises en scènes, dont celle du crâne de bovin sur la terre craquelée ("The Skull" surnommé "Yorick"). Le débat, plein de contrevérités, frise par moments les grandes mises en accusation dont l'époque était coutumière, et démontre que l'image du passé, nécessairement liée à la notion de vérité, est toujours un enjeu capital pour le présent, d'où les tentations plus ou moins grossières ou plus ou moins habiles de le réécrire ou simplement de le discréditer dans des procès fondés sur la mauvaise foi. Mais, fort heureusement, tout ceci ne conduit en aucune manière à la remise en cause de la présence de l'archive à la Bibliothèque du Congrès, où elle repose toujours, maintenant abritée dans les locaux clairs et spacieux du nouveau bâtiment.

Ainsi cet objet-archive a-t-il échappé au triste sort réservé aux oeuvres picturales produites par le WPA qui furent dispersées, vendues aux enchères, bradées <124>. Il nous est parvenu intact comme un grand corps momifié, unique en son genre, capable d'enflammer les imaginations car il laisse entrevoir le projet grandiose et insensé qui hante tout photographe, celui de construire une réplique exacte du monde - paradoxe bourgeoisien de ce pays dont les géographes voulaient faire la carte grandeur nature - de refaire espace, temps et histoire dans l'archive <125>.