



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2014

Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond /
Photographie documentaire

La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches

Géraldine Chouard, Jean Kempf et François Brunet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/7245>

DOI : [10.4000/transatlantica.7245](https://doi.org/10.4000/transatlantica.7245)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Géraldine Chouard, Jean Kempf et François Brunet, « La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 06 mars 2015, consulté le 15 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/7245> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.7245>

Ce document a été généré automatiquement le 14 juin 2021.



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

La photographie « documentaire » américaine : nouvelles approches

Géraldine Chouard, Jean Kempf et François Brunet

- 1 Le présent dossier vise à dessiner les contours d'un nouveau paysage historiographique et critique relatif à la grande tradition « documentaire » de la photographie américaine, qui a accompagné les épisodes majeurs de l'histoire des Etats-Unis depuis l'avènement du médium.
- 2 Parmi les jalons les plus marquants de notre culture de l'image documentaire américaine, se dégagent ainsi, par exemple, les premiers reportages géo-ethnographiques des expéditions vers l'Ouest (« surveys ») visant à établir les archives visuelles des paysages et des populations indiennes (Jackson, O'Sullivan), puis, au tournant du vingtième siècle, les projets réformateurs de l'ère progressiste (Hine, Riis) où le cliché photographique faisait alors office de « diagnostic », ou encore, pendant la Dépression, la vaste production de la section photographique de la FSA (Evans, Lange, Shahn, Lee, Rothstein), dirigée par Roy Stryker, visant à offrir de l'information immédiate au grand public afin de promouvoir les réformes sociales du New Deal et passée depuis à la postérité. Parmi ces images, certaines sont devenues les icônes du genre.
- 3 La période des années 1930 a consacré une conception durable de la photographie documentaire comme enregistrement du réel, prônant un effacement du photographe au profit d'une image « objective ». Cette conception, peu ou prou reliée à la *straight photography* de Paul Strand, a été mise en exergue par la muséographie américaine depuis Beaumont Newhall, qui, le premier, l'énonçait en 1938 dans un article intitulé « Documentary Approach to Photography » de la revue *Parnassus*. Par rapport à cette conception, toutefois, se sont progressivement ouvertes diverses pistes décalées ou divergentes, nourries par l'évolution des modalités et des concepts photographiques, s'éloignant de la définition « pure » de l'image documentaire comme duplication du monde.
- 4 Comme l'a montré Olivier Lugon dans un ouvrage qui a fait date en la matière, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* (2001), c'est par le contexte social,

politique et institutionnel où elle s'inscrit que s'éclaire la photographie documentaire et qu'elle se constitue en véritable objet d'histoire, au-delà de sa dimension référentielle. Revenant vers la figure d' Eugene Atget (1857-1927), déterminante pour comprendre l'évolution du style en question, Lugon a notamment mis en évidence la dialectique entre « document » et « art » qui le caractérise très tôt, invitant à penser conjointement l'utilité des photographies et leur valeur esthétique. Cette problématique essentielle a été fortement stimulée par le documentarisme contemporain, tant du point de vue de la production que de la réception des images.

- 5 Le fait que le terme « documentaire » appelle aujourd'hui des guillemets est en soi symptomatique du renouvellement des pratiques et questionnements que soulève ce genre protéiforme. Ce dossier aborde ainsi la photographie « documentaire » à partir d'un spectre large, mêlant au répertoire classique des corpus « minoritaires » encore inexplorés, selon des axes d'analyse critique nourris des apports parallèles de l'histoire sociale, politique, économique et institutionnelle.
- 6 La transition de l'argentique au numérique et ses effets critiques sur la lecture des images photographiques, notamment de presse, forme un horizon auquel invitent certaines contributions, tandis que d'autres, centrées sur l'examen de récentes pratiques participatives, accompagnent le débat actuel sur la fonction de l'archive et le rôle et l'autorité du documentaire. Alors qu'on aurait pu croire le documentaire mort, ou définitivement mis hors jeu par les multiples formes du scepticisme postmoderne, le présent dossier montre qu'il n'en est rien, et que le documentaire et la réflexion sur le documentaire ne cessent de se renouveler.
- 7 Ancrée dans le premier quart du vingtième siècle, l'étude de Clémentine Tholas-Disset s'inscrit dans la lignée des travaux de Jean Mottet (*L'Invention de la scène américaine: cinéma et paysage*, 1998) et propose d'analyser conjointement les productions photo-journalistiques de réformateurs de l'ère progressiste (Riis, Hine) et le cinéma muet contestataire, afin de mettre en évidence la manière dont s'articule le modèle américain de l'époque. Empruntant à des codes visuels spécifiques et s'adressant à des publics distincts, photographie et cinéma offrent ainsi des « représentations » qui sont autant de « filtres interprétatifs » de la réalité qu'ils « racontent », à forte teneur idéologique, à une période charnière de l'histoire de la nation.
- 8 Sans doute plus que toute autre pratique photographique, le documentaire est un genre hybride, mêlant souvent, selon des modalités qui ont évolué au sein de la tradition, le texte et l'image. Avant sa réflexion critique sur les visées réformatrices du genre, Anne Lesme explore la manière dont s'articule « vérité documentaire et rhétorique visuelle et visuelle », dans les travaux de Hine effectués pour le compte du National Child Labour Committee, entre 1908 et 1918, mettant notamment l'accent sur les méthodes de diffusion de ces images, par le biais par exemple de campagnes d'affichage et de pratiques publicitaires.
- 9 Si *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), fruit de la collaboration entre Walker Evans et James Agee, s'est imposé comme la référence documentaire de la période, c'est à *Twelve Million Black Voices*, son « contrepoint » noir, paru la même année mais largement méconnu, que Laurence Cossu-Beaumont choisit de s'intéresser, afin de donner l'éclairage critique souhaitable à cet autre ouvrage hybride, dont les images sont d'Edwin Rosskam (photographe officiel pour la FSA) et le texte de Richard Wright. Comme l'indique le sous-titre imaginaire qu'elle propose, « Let Us Now Hear Black Voices », « cette histoire revisitée de l'Amérique (noire) à la première personne du

pluriel », à la croisée du politique et du poétique, donne voix, images à l'appui, à une communauté restée trop longtemps sous silence.

- 10 L'histoire de la photographie documentaire américaine est non seulement constituée de ce qui a été et qui n'a pas connu la postérité attendue, mais aussi ce qui aurait pu être et n'a jamais vu le jour. Exhumant le fonds du photographe américain Milton Rogovin à la Bibliothèque du Congrès et sa correspondance avec Pablo Neruda, Didier Aubert explore un projet de livre de photographies engagé par Rogovin en 1966, dont les textes devaient être signés par le poète chilien. L'article replace le travail de Rogovin dans une tradition documentaire américaine, plus proche des années 1930 et de la photographie des Bourke-White et Dorothea Lange que de la nouvelle photographie documentaire des années 1960-70, dont Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand ont été les figures de proue depuis l'exposition *New Documents* au MoMA en 1967.
- 11 Parmi les formes contemporaines de l'approche documentaire, le travail de la photographe américaine Susan Meiselas, membre de l'agence Magnum, représente aujourd'hui selon Clara Bouveresse « un exemple précurseur pour les pratiques participatives et archivistes ». Son enquête porte ainsi sur l'archive photographique du peuple kurde constituée par Meiselas entre 1991 et 2009, regroupant les images, les documents et les témoignages collectés dans un livre, une exposition itinérante et un site internet participatif, « mariant le prestige d'une histoire nationale et l'intimité de l'album de famille ». Cet ambitieux projet « dialogue avec l'anthropologie matérielle » et relance le débat théorique sur la pratique documentaire collective.
- 12 Explorant à son tour trois projets documentaires collaboratifs, *The Polling Place Photo Project*, *Mapping Main Street* (États-Unis, 2008 et 2009) et *The Election Project* de Simon Roberts (Grande-Bretagne, 2010), dont l'objet commun était de stimuler l'engagement citoyen, Karine Chambeffort-Kay analyse de nouveaux modes d'agentivité de la pratique, et notamment le recours au *crowdsourcing*. Son étude propose d'analyser ces initiatives à travers les « contextes sociaux, politiques et politiques » au sein desquels se constituent ces archives, qui peuvent alors faire figure de « lieux de mémoire » où « s'écrivent les identités collectives et en particulier les identités nationales ».
- 13 Jean Kempf offre pour finir « un panorama de la photographie contemporaine aux États-Unis », à travers une enquête de terrain qu'il a menée en 2013. Au-delà de la condition matérielle de plus en plus précaire de ces photographes, un constat assez général dans le milieu du travail aujourd'hui, on voit à travers cette étude la qualité et le dynamisme de la pratique documentaire malgré le scepticisme général sur la valeur de l'image et la généralisation des outils de prise de vue. Cette dernière, si elle a fragilisé toute une profession, ne l'a pas fait disparaître et a même conduit à une redéfinition des relations entre professionnels et amateurs. C'est probablement là, et dans l'avenir incertain de la notion même de public pour le documentaire photographique, que se situe le principal enjeu de la photographie dans les années à venir.

AUTEURS

GÉRALDINE CHOUARD

Université Paris-Dauphine

JEAN KEMPF

Université Lumière Lyon 2

FRANÇOIS BRUNET

Université Paris-Diderot