Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2007

Democratic Aesthetics

Gilles Mora et Beverley W. Brannan. *Les Photographies de la FSA. Archives d'une Amérique en crise. 1935-1943.*

Seuil, 2006. 360 pages. 460 photographies en bichromie. 90€. ISBN : 2-02-055410-0.

Jean Kempf

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1341>

DOI : 10.4000/transatlantica.1341

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Jean Kempf, « Gilles Mora et Beverley W. Brannan. *Les Photographies de la FSA. Archives d'une Amérique en crise. 1935-1943.* », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 09 juillet 2007, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1341> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.1341>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.

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

Gilles Mora et Beverley W. Brannan. *Les Photographies de la FSA. Archives d'une Amérique en crise. 1935-1943.*

Seuil, 2006. 360 pages. 460 photographies en bichromie. 90€. ISBN : 2-02-055410-0.

Jean Kempf

- 1 Gilles Mora publie le quatorzième volume de sa collection « L'Œuvre photographique » au Seuil avec un ouvrage, dont il est par ailleurs le co-auteur, sur les célèbres photographies de la *Farm Security Administration*. Après des monographies sur Walker Evans (Mora et Hill, prix Nadar 1993) et Dorothea Lange (Borhan, 2002), voici venu le temps de louer un grand moment collectif devenu, au fil des ans, un des repères les plus massifs de l'histoire de la photographie : la production de milliers d'images sur les Etats-Unis [<http://memory.loc.gov/ammem/fsowhome.html>] de la seconde moitié des années 30 et du début de la Seconde guerre mondiale par une agence, la FSA, chargée du secours aux populations rurales durement éprouvées par les crises climatiques et économiques de la fin des années 1920¹.
- 2 L'ouvrage se présente sous la forme de trois grandes sections chronologiques (1935-1937, 1937-1942, 1942-1943) précédées d'un cadrage historique de Beverly Brannan, conservatrice à la Bibliothèque du Congrès et très fine connaisseuse technique de la collection (sur laquelle elle a déjà publié plusieurs ouvrages) et ponctuées par un essai de Gilles Mora sur la notion d'esthétique du documentaire. Chaque section est organisée par photographe, les auteurs ayant retenu pour chacune des périodes entre quatre et six photographes « représentatifs » pour lesquels ils proposent une série ou un reportage, puis une sélection de clichés remarquables. Une chronologie biographique des photographes (mais pas de la Section Historique de la FSA elle-même) et une bibliographie terminent l'ouvrage.
- 3 Malgré un jugement négatif que je porte, contrairement à la critique grand public qui à cette occasion redécouvrait l'œuvre de la FSA, sur cette publication, il me paraît important d'en faire un bilan un peu détaillé. En effet, dans ses manques, voire ses

contresens, c'est la crise d'une critique de l'image photographique qui se révèle ici, et plus largement, celle d'une conception qui reste à dépasser de la place de l'image dans l'histoire culturelle.

- 4 Il s'agit d'un ouvrage grand public, et ce peut-être plus que d'autres volumes monographiques de la collection (tel l'excellent *Walker Evans. La Soif du regard*), qui constitue une sorte de compendium de l'œuvre de la Section historique de la FSA (le vrai nom de l'unité de production d'images). En tant que tel, l'ouvrage a des vertus, sans pour autant constituer un modèle du genre. On passera sur un prix prohibitif (95 € alors que les précédents volumes oscillaient entre 55 € et 65 €), que ni l'augmentation du prix du papier ni les droits de reproduction (les images étant ici libres de droit) ne peuvent expliquer. On gardera un silence pudique sur des « défauts » de fabrication difficiles à excuser pourtant chez un éditeur de cette réputation et un produit de cette gamme : fautes d'orthographe ou de typographie (256 : le champs, 258 : jack Delano), notes infra-paginales balladeuses (255-256), encrage insuffisant de la série d'Arthur Rothstein (139-141) et plaques saturées en revanche pour Russell Lee (251-252) (au moins dans l'exemplaire consulté), ou mise en page illisible de la bibliographie. Bref, il y a là un relâchement de l'éditeur, qui par ailleurs nous offre de splendides duo-tones. Plus gênant est le principe même d'organisation des parties historiques, qui privilégie la notion d'auteur (on y reviendra), faussant pour le public non spécialiste une bonne appréhension de la nature profonde de la Section historique. Enfin, la volonté compréhensible de choisir souvent l'image moins connue d'une série (Shahn, *Lancaster, Ohio*, 55, par exemple) conduit à passer à côté des « hauts lieux » de l'œuvre. Pour un ensemble cohérent, comme le reportage de Marion Post sur la cueillette du tabac, combien de manques importants (par exemple le reportage de la même Marion Post en Floride ou celui de Russell Lee à Chicago), qui donneraient de l'archive de la FSA une vision plus problématique. Ces ensembles et ces classiques sont des points d'entrée nécessaires pour ceux qui voudraient découvrir ou redécouvrir ce morceau d'histoire de la photographie. Il reste l'introduction historique très efficace de Beverley Brannan qui donne un bon rendu événementiel de l'opération.
- 5 L'intérêt de l'ouvrage pour les lecteurs américanistes, connaisseurs de la période ou amateurs de photographie, est en revanche beaucoup plus discutable. Tant l'introduction de Brannan que l'essai de Mora n'apportent aucun élément nouveau de lecture — documentaire ou théorique — sur le travail de la Section historique, et surtout n'approfondissent pas son contexte historique. Brannan reprend dans un texte très classique la périodisation traditionnelle, qui sépare en deux l'action de la Section suivant le passage du premier au second *New Deal* et traite à part celle où, intégrée à l'*Office of War Information*, la Section aurait, en quelque sorte, perdu son âme. Cette lecture est établie depuis au moins une bonne quinzaine d'années ; sa réitération, en particulier dans cet ouvrage, pose le problème de savoir si, hors une profonde révolution théorique dans l'interprétation du *New Deal* ou de la photographie, il est encore possible d'écrire sur la FSA². L'essentiel des points étaient posés dès 1989 et ont été complétés par deux publications remarquables, *Mind's Eye, Mind's Truth* et *Documenting America* (dont on retiendra, outre la sélection d'images, le très bel essai d'Alan Trachtenberg)³. Dans ce dernier ouvrage, Trachtenberg reprend avec la pertinence qu'on lui connaît ce qui constitue le fond de la question de la FSA, à savoir la notion de *collection*. C'est en effet dans la conception théorique, technocratique et en

même temps poétique (dans un sens whitmanien du terme), que se situe le « génie » de la FSA⁴.

- 6 En cela, la Section historique est « exemplaire » : c'est un vrai paradigme photographique. Or, Mora, dans son essai sur l'esthétique documentaire de la FSA, revient inlassablement à l'obsession centrale de tout son travail critique : l'œuvre (le grand) et le génie (romantique) du photographe, voyant ainsi dans la FSA une matrice pour la photographie américaine de l'après-guerre (256).⁵ Cette lecture, qui pouvait apporter beaucoup à la compréhension intime de la création chez Walker Evans⁶, est ici inopérante et va même, me semble-t-il, à contresens du travail effectué pendant près de huit ans par la Section historique. En effet, celui-ci s'est construit à l'opposé de celui que nous en dit Gilles Mora : la Section historique est en réalité l'aboutissement d'un projet de maîtrise du monde dont la démesure et les limites feront que sa postérité, en dépit de l'immense succès du reportage photographique des années 1950, ne pourra plus jamais entretenir son rêve d'absolu, ce rêve qui habitait les grands « collectionneurs » (mégalo-manes), d'August Sander à Roy Stryker. Car, si comme le dit à juste titre Mora, la FSA doit avant tout être (ré)inscrite dans une histoire de la photographie, elle marque pourtant la fin d'une entreprise *collective* et *totalisante*, d'un projet à la fois social et politique indissociable d'une forme de discours, au profit de l'expression plus ou moins *individuelle* et *fragmentaire* d'auteurs portant certes sur le social un regard souvent acerbe, mais pour qui l'enjeu devient plus personnel. Mora continue pourtant à lire le documentaire américain comme une lutte d'auctorialité culminant dans le surgissement de grandes figures qui seraient des clairvoyants en même temps que de lucides exégètes du réel. C'est donc nécessairement une histoire de héros, au pinacle de laquelle on trouve naturellement Eugene Smith, déjà largement canonisé en martyr par l'hagiographie classique et dont il écrit qu'il usa de l'image photographique comme d'un « véritable outil d'analyse du réel » (258).
- 7 C'est que le concept de photographe que Mora promeut est celui de l'auteur qui, de bout en bout, suit au plus près ses images. Or les structures technocratiques et industrielles de la production de la FSA ne répondent pas à ces critères, ce qui pousse Mora à mettre en cause l'idée de « série », faisant, du coup, un vrai contresens sur le moteur de la Section historique : thésaurisation et discours sur le monde, à travers un « lexique » et une « grammaire » de la « langue photographique »⁷. Quelles que soient les limites de cette conception, l'évacuer revient à relire une histoire politique des images en histoire romantique des auteurs. Enfin, s'il reconnaît bien un problème de tension entre les données « brutes » et une sélection esthétisante, ou pour le dire autrement, le travail du médium pris entre transitivité et intransitivité, son livre n'en montre rien. Sont d'ailleurs singulièrement absentes, à l'exception de *American Exodus*, toutes les publications dérivées, livres ou articles illustrés, qui constituent la mise en œuvre indispensable des images.
- 8 Tout ceci provient à mon sens de deux problèmes. D'abord, Mora n'utilise qu'assez peu les avancées théoriques de la recherche (en particulier sur les institutions photographiques mais aussi plus largement culturelles voire culturo-économiques) pour privilégier une poétique de son sujet. Je n'en veux pour preuve que l'absence du livre d'Olivier Lugon dans les propos et même la bibliographie, alors qu'il répond pour une large part aux questions dont Mora déclare, dans son paragraphe conclusif, qu'elles restent à traiter⁸. Par ailleurs, il ne procède ni à une contextualisation politique ni à une critique des sources. La « parole » d'Ed Roskam est ainsi mise sur le même plan

que celle des autres acteurs de l'opération. Or, son statut est fort différent, comme l'est aussi son « champ ». On est aussi parfois gêné, surtout chez Beverley Brannan, par une reprise quasi-religieuse des déclarations des photographes, essentiellement tirées des entretiens d'histoire orale effectués par les Archives de l'art américain 25 à 30 ans plus tard⁹, comme cette déclaration du fils de Jack Delano : « Quand mon père regardait quelqu'un, rien ne s'interposait entre eux. C'était une âme communiquant avec une autre âme » (19). C'est ce type de lecture qui donne l'arrière-plan de l'ouvrage, à la fois trop hagiographique dans les textes et probablement pas assez dans la sélection d'images.

- 9 Au total un livre et une occasion manqués de faire ce que Roy Stryker appelait de ses vœux : un grand livre populaire et savant à la fois.

NOTES

1. Sur la FSA, on pourra consulter ma thèse, « L'Œuvre photographique de la Farm Security Administration » (Université Lumière Lyon 2, 1988), accessible en ligne : http://demeter.univ-lyon2.fr/sdx/theses/lyon2/1988/kempf_j ou http://en.wikipedia.org/wiki/Farm_Security_Administration.
2. Je renvoie sur ce point au colloque organisé par l'Université Paris 7 en 2002 et qui a donné lieu à publication partielle dans la *Revue française d'études américaines* 102 (2004) « Au-delà du *New Deal* : Esthétique et politique de la représentation dans les années 1930 » (http://www.cairn.be/sommaire.php?ID_REVUE=RFEA&ID_NUMPUBLIE=RFEA_102). Le propos des organisateurs était de rechercher de nouvelles questions pour interroger un *New Deal* saturé d'une historiographie qui a peine à se renouveler. Force est de constater qu'en dépit de contributions passionnantes, les nouveaux regards et nouveaux objets ne semblent pas s'être encore matérialisés.
3. Jean Kempf, « L'Œuvre photographique de la Farm Security Administration ». Carl Fleischhauer et Beverley W. Brannan, *Documenting America, 1935-1943*. Textes de Lawrence Levine et Alan Trachtenberg. Berkeley : University of California Press, 1988. James Curtis, *Mind's Eye, Mind's Truth. FSA Photography Reconsidered*. Philadelphia : Temple University Press, 1989.
4. Voir Jean Kempf, « Le rêve et l'histoire », *La Recherche photographique* 10 (1991) : 59-65. Sur le contexte épistémologique du documentaire, voir Kempf, « L'Œuvre photographique de la Farm Security Administration », chap. III.
5. Gilles Mora (1945), créateur avec Claude Nori des *Cahiers de la Photographie* (1978-1993) a dirigé les rencontres d'Arles (1999-2001), est devenu directeur de collection au Seuil et commissaire d'expositions. Agrégé de lettres modernes, issu comme toute sa génération du structuralisme, il devient ensuite l'un des tenants de la conception de la photographie comme *acte du photographe*. Grand admirateur de Walker Evans, il est l'un de ceux qui ont participé le plus activement au renouveau critique de la photographie dans les années 1980 et 90 en France.
6. Gilles Mora, *Walker Evans : La soif du regard*. Paris : Seuil, 1993.

7. Ceci le rend imperméable aux questions des « killings » (258) par exemple (ces négatifs 35mm dont certaines images furent perforées à coup de poinçonneuse, qui ont, à tort c'est vrai, agité les milieux photographiques dans les années 1970 et 1980, jusqu'à ce que *Documenting America* mette un point final magistral à la controverse (338-340). Il s'agissait en réalité d'une manière un peu primitive, quoiqu'autocratique, de trier les images les moins « fortes » ou celles qui faisaient double emploi dans des négatifs en bande, alors que l'on pouvait jeter les plans-films individuellement sans que cela ne se remarque. Or, bien que le problème soit aujourd'hui réglé l'existence même de cette question est capitale dans ce qu'elle révèle de la sacralité de l'oeuvre, du concept d'auteur, de la notion d'archive et au fond donc du statut de l'image dans une société qui est bien, depuis les années 1920, *de l'information*.

8. Olivier Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula, 2001. Ma thèse de 1989 aborde ces questions d'un point de vue sociologique. Le livre d'Eric de Chassey, *Platitudes* (Paris : Gallimard, 2006) paru après la sortie de cet ouvrage constitue un intéressant complément à l'analyse de l'esthétique de Walker Evans tout en ne se situant pas exactement dans une lignée qui pourrait éclairer la FSA.

9. Pour avoir moi-même dans ma thèse été entraîné par cette trop grande proximité, j'en connais bien les pièges. Il est en effet tentant, devant le peu de documents directs, d'ignorer dans ces entretiens la construction de *personae* répondant à un désir d'écoute et pour beaucoup se conformant très strictement aux attentes des interlocuteurs. La correspondance de l'époque, très complète surtout avant 1940, est un meilleur outil.

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

AUTEUR

JEAN KEMPF

Université Lyon 2