



HAL
open science

La photographie document : un art du temps ?

Sandrine Ferret

► **To cite this version:**

Sandrine Ferret. La photographie document : un art du temps ?. Colloque "L'art surpris par le social", Denis Briand, Nov 2008, Rennes, France. halshs-01689228

HAL Id: halshs-01689228

<https://shs.hal.science/halshs-01689228>

Submitted on 25 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

La photographie document : un art du temps ?

A rebours

A l'origine de la réflexion qui va suivre il y a deux photographies, en les comparant une épaisseur temporelle s'impose qui suscite le désir de prolonger l'observation en allant au-delà du premier constat d'une simple ressemblance formelle.

La première image, réalisée par Lewis Hine aux Etats Unis en Caroline du sud dans une filature, date de 1908, la seconde, réalisée dans les usines Audresset à Louviers par Jean Louis Schoellkopf, date de 2001.



Lewis Hine, filature, Caroline du nord, Etats-Unis, photographie, Noir et blanc, 1908.

Jean Louis Schoellkopf, Usine Audresset, Louviers, Cibachrome sur aluminium, 80X100 cm, 2001. Courtesy de l'artiste.

Sur chacune des photographies une femme ou une petite fille travaillent, le geste de la main le suppose. Si la femme regarde l'objectif, consciente de la prise de vue, l'enfant paraît plus concentrée sur ce qu'elle est en train de faire. Les deux photographies ont été prises dans l'atelier d'une filature de coton, si la première témoigne de l'exploitation des enfants par l'industrie textile au début du XX^e siècle¹, la seconde atteste que cette industrie perdure en l'an 2000, mais sa légende nous informe de sa proche disparition. L'écart d'âge entre la femme et l'enfant induit ce que l'on sait par ailleurs. Entre ces deux images, il y a toute l'histoire industrielle du XX^e siècle, avec 100 ans d'écart elles attestent d'un mode de production spécifique qui semble avoir peu évolué. Les machines sont quasiment les mêmes,

1 Lewis Hine légende cette image ainsi : « Sadie Pfeifer, 1m30, a travaillé pendant six mois. Fait partie des nombreux jeunes enfants employés dans les filatures de coton de Lancaster. »

la posture de travail, ainsi que le geste de production, semblent identiques. L'image de la petite fille atteste d'un scandale social : faire travailler les enfants dans les usines depuis leur plus jeune âge, sans sécurité, sans mesure éducative, sans hygiène et presque sans salaire. La photographie de la femme atteste que ce travail au cours de l'histoire a permis à la classe ouvrière occidentale de se constituer en tant que telle. L'usine a tissé autour d'elle, au cours du temps, des réseaux, des habitudes, des façons de faire et de vivre, en bref une tradition. Tout en subissant l'obsolescence et la délocalisation² cette ouvrière affirme ici son existence en tant que personne adulte, par le regard qu'elle jette à son observateur.

Dans ces deux cas de figure l'image est considérée par leur auteur comme un document, mais si c'est l'étude de la sociologie qui a conduit Lewis Hine à la photographie, c'est le fait d'être photographe qui amène Jean Louis Schoellkopf à s'intéresser à la sociologie. L'image de Lewis Hine appartient à un corpus contenant des photographies d'enfants au travail (dans tous les corps de métiers) réalisées entre 1903 et 1917 dans tous les Etats américains pour le compte du NCCLC (National Child Labor Committee), dont l'ambition est de dénoncer le travail infantin afin d'influencer l'opinion publique américaine et de favoriser l'instauration de lois protégeant les enfants de moins de 16 ans. La photographie de Jean Louis Schoellkopf appartient à une série restreinte à une usine de production spécifique : les usines Audresset à Louviers. L'ensemble lui a été commandé par le musée de la ville juste avant la fermeture définitive du site en prévision d'une exposition rétrospective ; l'usine Audresset étant la dernière filature encore en activité de la région. Dans cette série figurent des points de vue variés sur les différents postes et machines de l'usine et sur son personnel. Le rapprochement formel des deux images n'est pas fortuit, Jean-Louis Schoellkopf connaît évidemment très bien le travail de Lewis Hine, qui, en terme de photographie sociale est un modèle du genre. Il s'agit pour l'artiste de se placer dans la lignée du photographe, de faire suite à, sans pour autant le citer littéralement (d'où le renversement de la perspective), de signaler une histoire et de s'y inscrire. La configuration du lieu, les machines, inchangées en un siècle, ne permettant pas une grande variété de points de vue, l'artiste sait d'avance qu'un tel rapprochement entre lui et Lewis Hine sera fait ; il a conscience de s'inscrire dans sa suite, sous une forme historique et conjoncturelle et il n'omet pas la tradition à laquelle la forme photographique proposée appartient.

2 / Cette image fait partie d'une série commandée à l'artiste pour « immortaliser » la dernière usine de filature de Louviers avant sa délocalisation.

Entre ces deux images l'écart temporel se mesure à partir de deux points stratégiques de la révolution industrielle occidentale, le début et la fin, y défile l'histoire de l'industrie textile du XX^e siècle. Chacune des deux photographies, datée avec précision, est inscrite dans un processus historique chronologique. Similaires par la nature de leur référent : un lieu de production industriel, elles se placent pourtant dans deux familles distinctes de document photographique. Si pour Lewis Hine on parle de « photographie sociale », pour Jean Louis Schoellkopf c'est le terme de « photographie document » qu'il faut adopter. La réflexion qui va suivre s'attachera à comprendre les raisons d'une telle mutation terminologique qui permet au document photographique d'osciller entre sociologie et art.

La photographie sociale

Lewis Hine étudie dans un premier temps la sociologie dans les Universités de Chicago et New York ainsi qu'à la Columbia school of social work. Il devient enseignant à l'Ethical Culture School où il enseigne l'étude de la nature et la géographie, en 1901 il propose un enseignement de la photographie à ses étudiants car il considère que la technique complète l'activité du sociologue qui, par ce biais, construit des documents susceptibles d'étayer et de compléter ses enquêtes de terrain. A ce titre la photographie, tout en devant conserver un aspect esthétique qui rehausse la compréhension du document, doit observer et reproduire avec objectivité la réalité.

En 1908 il arrête d'enseigner et décide de se consacrer à la photographie. Convaincu de la puissance révélatrice de l'image, politiquement engagé, Lewis Hine entend défendre la cause des plus démunis ; il est alors persuadé du pouvoir dénonciateur de la photographie. Il est convaincu qu'il parviendra à ses fins par la seule force de ses images et celle de ses légendes à la fois précises et percutantes. Il croit aux vertus démonstratives du médium susceptible de dénoncer l'inacceptable, d'une part par un phénomène d'empathie du spectateur avec ses sujets et d'autre part du fait de sa qualité esthétique.

Lewis Hine propose ses premières images d'enfants travailleurs à l'organisation : *The National Child Labor Committee* (NCLC). Soucieux de changer la législation en matière de travail infantin ce comité publie des communiqués dans la presse, diffuse des documents pédagogiques, organise des conférences, provoque des débats autour de ce thème afin de trouver un appui dans l'opinion publique. Dans ce cadre, les photographies de Lewis Hine marquent les esprits de manières plus efficaces qu'une étude statistique.

Embauché par la NCLC Lewis Hine parcourt tous les Etats-Unis, il s'intéresse à toutes les formes d'exploitations possibles qu'elles soient en ville ou à la campagne, il entre dans les mines, les usines, les échoppes, les fermes, les taudis où des familles entières décortiquent des cacahuètes ; il tente de construire une liste exhaustive des tâches auxquelles sont contraints les enfants. Il utilise une chambre photographique difficile à manier, l'image doit être négociée, tant avec les enfants, qu'avec le contremaître, le fermier, ou le tenancier de l'échoppe, l'appareil ne permet pas de faire une image à la sauvette. Convaincu par la nécessité de démontrer, il accompagne ses images de légendes qui détaillent l'âge des enfants, leur condition de vie, de travail, l'heure à laquelle ils se lèvent, se couchent, le nombre d'heures de travail d'une journée, l'âge depuis lequel ils sont à la tâche, ce qu'ils mangent... Autant de questions qu'il leur pose afin de saisir au mieux leur situation sociale, mais aussi autant de tentative de discussion, d'interaction avec ces modèles, qui, il le regrette, ne sont pas toujours très loquaces. Il discute avec les contremaîtres prend des notes, relève l'inadaptation des machines à la stature des enfants qui produit des accidents de travail réguliers. Il réalise ainsi des centaines de photographies, dans des conditions techniques et conjoncturelles difficiles. Il met au point une méthode où le sujet est pris frontalement, près de son poste de travail. Les enfants sont souvent debout face à l'appareil, ils regardent l'objectif. L'image a vocation de les saisir, sans pour autant les humilier, le photographe se met à leur hauteur, il ne les écrase pas par un effet de plongée. De nombreuses fois Lewis Hine réalise des portraits assez rapprochés, les visages peu souriants laisse filer leur regard loin derrière l'appareil ou nous fixent avec curiosité.

L'image ainsi construite doit montrer, saisi par une sorte de « vérité » le spectateur serait à même de prendre position vis-à-vis de ce qu'il voit. Dans cette posture, le regard de Lewis Hine est démonstratif, pour lui la photographie révèle, rend visible un scandale social qu'il faut faire cesser. Ces images marqueront effectivement l'opinion publique et un certain nombre de lois seront votées pour résorber le travail enfantin, mais le capitalisme résistera, ce n'est qu'en 1947 que le travail des enfants de moins de 16 ans est effectivement interdit par la loi américaine, peut-être en partie grâce aux images de Lewis Hine, mais si l'on considère que la loi deviendra effective plus de 30 ans après la diffusion des images, qu'entre temps la crise de 1929 a mis des milliers de gens au chômage, et en premier lieu les enfants, on peut supposer que d'autres éléments d'ordre économique et politique ont présidé à ce choix.

Photographie sociale et subjectivité

Lorsque l'on regarde les images de Lewis Hine, on ne peut douter qu'elles aient touché l'opinion publique américaine. Certaines témoignent du processus de l'aura que Walter Benjamin accorde au portrait photographique : « Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne. Cette dernière pourtant ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain.³ » Ce phénomène sera d'autant plus fort quand il s'agit d'images d'enfants. Walter Benjamin remarque que si la photographie, du fait de sa reproductibilité, supprime la valeur culturelle de l'œuvre d'art en lui faisant perdre son authenticité, cette valeur persiste dans le portrait photographique par le phénomène de l'aura, quand un visage saisi dans le passé nous regarde. Cette : « unique apparition d'un lointain si proche soit-il⁴ » est d'autant plus pregnante lorsque c'est le regard d'un enfant qui nous accroche pour nous signifier qu'il a existé, à cette oxymore temporelle produite par le portrait photographique, s'ajoute celle que produit la vision de l'enfance, qui rappelle à chacun l'enfant qu'il a été.

Lewis Hine progressiste convaincu croyait aux vertus pédagogiques de ses photographies, comme il éprouvait une véritable empathie pour ses modèles, en ce sens son usage du portrait participait au désir de leur donner corps, de les faire exister dans un monde qui ne les voyait pas. Partie prenante des idées progressistes, il a fourni en images quelques programmes liés à cela, notamment celui du Pittsburgh Survey.

Didier Aubert dans son article « Lewis Hine et les images anonymes du Pittsburgh Survey⁵ » met à jour l'ambiguïté qui se joue entre la nature humaniste des photographies de Lewis Hine et le désir des sociologues de développer un programme scientifique. Ce projet mené par des progressistes, publié entre 1909 et 1915 existe aujourd'hui sous la forme de 6 volumes illustrés de plus de 400 photographies. On y trouve des études sur les conditions de travail, de logement et d'éducation des populations de la région qui travaillent pour la

3 / Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique, première version, 1935, Walter Benjamin, Œuvres III, traduit par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, coll Folio essais, Gallimard, Paris, 2000. p. 81

4 / *ibid*, p. 278.

5 Didier Aubert, Lewis Hine et les images anonymes du Pittsburgh Survey, in revue Etudes photographiques, n°17, novembre 2005, Société nationale de la photographie, p 131.

plupart dans la sidérurgie. L'ensemble est rédigé sous l'influence des sciences sociales naissantes qui envisagent à la fois d'étudier la situation de ces populations et de définir des solutions afin d'améliorer leurs conditions de vie. Dans ce cadre la photographie est comprise comme un outil d'observation objectif qui, en s'appuyant sur la terminologie « photographie sociale », donne un caractère scientifique tant à la discipline elle-même qu'au médium, ainsi elle exclu toute la dimension humaniste qui figure pourtant dans les portraits de Lewis Hine. Dans son article Didier Aubert s'interroge sur le fait que bien qu'il ait peu participé au programme, seulement trois mois, les photographies de Hine sont largement présentes tout au long des six volumes, cela semble d'autant plus surprenant que la facture de celles-ci dénote par rapport à celles plus documentaires et plus froides qui les accompagnent, dont les auteurs ne sont mêmes pas cités. L'auteur souligne que la mise en page met en avant certains clichés au détriment d'autres, en particulier ceux de Lewis Hine, créant ainsi des rapports d'opposition et des alternatives de lectures, loin de la rigueur scientifique attendue. Par cette organisation, qui met en avant la dimension humaniste des photographies de Lewis Hine, les responsables du programme auraient reconnu dans ses images les limites tant de la photographie sociale, que celles de leur propre entreprise. Pour Didier Aubert, la pensée progressiste a utilisé la photographie en assumant les paradoxes qui surgissent lorsqu'elle est définie comme purement documentaire, en particulier lorsqu'elle présente des portraits. Comme en photographie le visage humain offre toujours une résistance à l'objectivité pure, les programmes sociaux imaginés par les responsables du Pittsburgh Survey n'étaient que des projets auxquels résistait l'industrie sidérurgique, et qui de ce fait n'était que des modèles hypothétiques. Pour Didier Aubert les dirigeants du Pittsburgh Survey ont conçu et utilisé la photographie comme un paradigme de leur propre entreprise. Sachant que, quoi qu'ils fassent, ils ne maîtrisaient pas l'avenir de la population pour laquelle ils avaient inventé un modèle social, ils ont usé de la photographie précisément comme d'un outil susceptible de figurer leurs propres défaillances :

« Outil de communication et instrument scientifique, l'image n'est pas pour autant confinée à ces deux rôles. La contribution inestimable de Hine, délibérément exploitée par Kellogg des années après que le photographe eut cessé de prendre des clichés pour le Pittsburgh Survey, tient paradoxalement aux impasses propres au

médium. La valeur de l'outil photographique relève aussi de son incapacité à réduire l'humain à une donnée entièrement déchiffrable, prévisible et manipulable.»⁶

Tous en reconnaissant leur propre défaillances les progressistes, ont le pressent ici, connaissaient les limites de la photographie sociale, qui ne peut exclure la dimension subjective dès lors qu'elle s'attache au visage humain. En appuyant par la photographie sociale, un discours qui visait à construire des modèles sociaux rigoureux, dans lesquels l'ouvrier devait se mouler sans résistance, les progressistes misaient sur un avenir qu'ils savaient inmaîtrisable. La présence de l'aura dans le portrait photographique, qui lui permet de cumuler le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire de traverser le temps en tous sens, délite sa fonction purement objective, qui entend situer son effet dans le présent de sa divulgation. Ainsi le terme de « photographie sociale » place-t-il la photographie dans une impasse qui la restreint à son sujet et à son actualité.

De l'archive à l'actualité du récit :

Lewis Hine lui-même, à la fin de sa vie, n'était plus si sûr que l'image ait un tel pouvoir de persuasion. Olivier Lugon note qu'en 1937, il semble être plus attaché à la fonction mémorielle de ses images : « Garder le présent et le futur en contact avec le passé », plutôt qu'à leur qualité de « document humain⁷. »

Avec le recul, voyant l'usage que l'on avait fait de ses images et notant l'évanouissement progressif de leur actualité, Lewis Hine, leur donne une valeur historique et mémorielle. C'est au moment où les photographes américains vont entreprendre d'écrire l'histoire de cette photographie sociale, au début des années 1940, quand justement leur rôle, du fait de la dissolution progressive des comités d'aide sociale, sera moindre, que Hine sera retrouvé et considéré. Bérénice Abbot, qui jusque-là ne reconnaissait comme « ancêtre » qu'Eugène Atget, ira retrouver Lewis Hine, presque au bord de la tombe, pour prendre témoignage et le reconnaître comme un des pères fondateurs de cette photographie à vocation documentaire et sociale. Jusque-là il n'avait jamais été cité en tant que tel, alors que ce courant a continué de se développer jusqu'au milieu des années 1930, avec la figure tutélaire

6 Didier Aubert, Lewis Hine et les images anonymes du Pittsburg Survey, op.cit.p 131.

7 / Olivier Lugon, in Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945, coll le champ de l'image, Macula, Paris, 2001, p 335.

de Walker Evans à la tête du département photographie du programme progressiste de la FSA⁸, sans jamais faire appel à Lewis Hine, qui n'a pas cessé de réclamer d'y participer. C'est précisément à la fin de sa vie, c'est-à-dire une fois son œuvre achevée, que la valeur historique et mémorielle de ses documents photographiques sera prise en considération.

Toutes les images produites dans le cadre de la photographie sociale ont été archivées, si au départ ce travail d'archive semblait tout à fait nécessaire, avec le temps ces images formèrent un ensemble extrêmement important, dont les Américains ne savaient plus que faire. L'aspect scientifique de ces documents disparaissant leur qualité documentaire s'effritait tout autant. Après guerre, nous dit Olivier Lugon⁹, les archives de la FSA sont mises en doute. Que faire de ces images qui ne racontent presque rien, une publicité pour coca cola, un homme en train de s'occuper d'une machine, rien de bien glorieux, rien qui ne ressemble au Way of Live américain. On va jusqu'à penser détruire le fond de ces archives. Celles de Lewis Hine quant à elles, refusées par le MOMA de New York, sont confiées aux photographes de la photo league¹⁰ par son fils après sa mort, puis cédées à la Georges Eastman House après la dissolution du groupe en 1951.

Si, à cette époque, la photographie sociale perd son « autorité », c'est parce qu'elle arrive au point où elle ne se réfère plus à aucune actualité. Celle de l'année 1945 n'est plus à la crise économique, le fermier de l'Alabama ruiné, c'est de l'histoire ancienne. L'archive n'a plus de sens car elle est constituée d'images à ce jour inutiles. Toute l'entreprise des fondations démocrates a été purement politique. A partir du moment où l'archive se trouve déconnectée de cet engagement, elle est considérée comme un document dénué d'actualité, perdant du coup toute la fonction sociale dont elle avait été investi au départ. Déconnectée du dispositif qui l'a rendu possible, elle perd son effet d'énonciation, voire de dénonciation, pour n'offrir que des photographies vides de toute signification immédiate, elle perd sa valeur d'usage, elle n'est plus considérée comme un document.

Selon Martha Rosler douter de la nature documentaire de l'image c'est discréditer l'engagement politique dont elle est issue. Dans un texte dédié à la photographie sociale américaine, elle insiste sur l'aspect politique que l'Histoire doit jouer dans la réception de

8 / Le programme de la Farm Security administration, créé pour venir en aide aux fermiers ruinés après le crash de 1929, a donné lieu à la production photographique documentaire très étoffée, menée par des grands noms de l'histoire de la photographie documentaire : Dorothy Lange, Russell Lee...

9 / Olivier Lugon, Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945, op cit. p 370 à 372.

¹⁰ / La photo league est un regroupement de photographes amateurs et professionnels américains actif de 1936 à 1951.

ces images et elle insiste aussi sur les dangers d'une réification esthétique trop appuyée. Pour elle l'image documentaire se reçoit en deux temps, le premier est celui de son actualité, le moment de sa réalisation, où elle joue un rôle de témoin. Le second est celui de l'après-coup, quand l'image est entrée dans l'Histoire. Pour elle :

« Ce second temps d'interprétation est antihistorique parce qu'il refuse la signification historique spécifique de l'image, il ne fonctionne pas dans une « pensée de l'Histoire » et dénie à l'image son appartenance à un temps passé, distinct du présent. »

Et elle poursuit :

« Cette appréciation voilée des images est dangereuse dans la mesure où elle n'admet pas la relation dialectique qui unit la signification politique à la signification formelle. Elle nie leur interpénétration mais croit à une relation de nature plus floue, plus réifiée dans laquelle le contenu d'actualité s'affadit avec le temps et dans lequel l'aspect esthétique est rehaussé par la perte de référence historique spécifique... Je voudrais plaider contre la possibilité d'une esthétique non idéologique. »¹¹

Cet avis se rapproche de celui de Lewis Hine qui donne pour fonction à ses images de : « Garder le présent et le futur en contact avec le passé. » Dès lors que le document est déconnecté de la réalité sociologique, il entre dans une temporalité vague, une forme d'éternité, qui laisse libre cours à une esthétique formaliste, pour éviter cela la photographie doit rester dans l'Histoire. Dans ce cas le phénomène de l'aura porté par la photographie de portrait réifie l'image au point de lui faire perdre sa portée politique. Martha Rosler exige une réactualisation permanente de l'image document, car son récit s'écrit avec l'engagement social et politique de l'auteur et doit survivre dans le respect de celui-ci. La valeur artistique de l'image tient, selon ce discours, davantage de l'engagement de son auteur que de l'aura qu'elle dégage.

Quoi que l'on en dise, les images de Lewis Hine témoignent d'un moment de l'histoire industrielle qui en dit long sur les mécanismes du capitalisme, qui, aujourd'hui en Chine ou ailleurs, perpétue les mêmes pratiques. Ce que Martha Rosler défend ici c'est l'obstination du photographe, sa volonté de dénonciation, son implication sociale qui sont à l'origine du

11 / Martha Rosler, *Pensées au cœur, autour et au-delà de la photographie documentaire*, trad de Solène Daoudal, essais originellement publié in Marha Rossler : *3 works*, Halifax, Press of the nova scotia college of Art and Design, 1981, in Martha Rossler, *Sur/Sous le pavé*, coll Master Métiers et Arts de l'exposition, PUR, Rennes 2005.

travail. La qualité esthétique des images, si elle concourt à une lecture plus précise, n'est pas le seul objectif de l'artiste ; il photographie une actualité sociale particulière avec l'ambition de transmettre sa singularité, son scandale, son existence ; il élabore un récit, il transmet son expérience. Le document sociologique en ce sens n'aurait plus une fonction de dénonciation, mais serait davantage le moyen de conserver des traces d'une histoire sociale à travers l'expérience pratique du photographe. Il construit ses images avec deux exigences : d'une part l'esthétique de la forme qu'il donne à son récit et d'autre part les choix éthiques qu'il s'impose afin de mener son sujet à bien. Cette opération individuelle, qui s'élabore à partir du seul individu photographe, est dans ce sens une opération artistique.

Jean-Louis Schoellkopf : Une photographie document

On l'a vu la terminologie « photographie sociale » place l'objet dans son actualité immédiate et comme le souligne Martha Rosler, une fois celle-ci passée, il faut que l'image puisse s'inscrire dans l'Histoire. Lewis Hine pionnier de la photographie sociale a dû attendre la fin de sa vie pour considérer autrement ses images, le passage du temps lui ayant permis d'entrevoir leur réelle finalité. Il en va évidemment autrement pour les photographes contemporains qui tout en étant désireux de s'inscrire dans la suite de la photographie sociale, connaissent ses limites. Ce qui les différencie des pionniers de celle-ci c'est la conscience qu'ils ont de produire des objets qui entreront dans l'histoire sociale sous la forme de document. En ce sens ils fabriquent leurs photographies en sachant pertinemment que c'est le temps qui leur accordera une place signifiante, c'est pourquoi, concernant ces productions je préfère les désigner par le terme : « photographie document ».

Jean-Louis Schoellkopf produit des documents photographiques. Il travaille sur cette question depuis les années 1980, répondant à des commandes d'entreprises privées, comme les usines Audresset à Louviers, des organismes publics, soucieux de conserver des images du monde social. Jean-Louis Schoellkopf ne se présente pas comme un sociologue, mais comme un artiste intéressé par le monde social. Sa production photographique obéit aux règles esthétiques définies par la photographie sociale : image nette, production en série, clarté et lisibilité de l'image. Il inscrit son travail dans le flux d'une histoire, qui, tant par le choix de ses sujets et la mise en œuvre des images, est celle que nous venons de décrire. Ces images sont diffusées à l'occasion d'expositions artistiques, sur son site Internet, sur écran. À cette occasion en particulier, il maîtrise l'archive, sa présentation et sa diffusion.

Dans ce cadre, les photographies n'ont pas de vocation politique, au sens où elles seraient commandées par un organisme qui attendrait d'elles une fonction réformatrice. Si elles sont politiques c'est du point de vue citoyen de l'artiste, qui entend observer les modifications sociales produites par l'économie. Jean-Louis Schoellkopf observe ce qui change, ou ce qui ne change pas, les faits sociaux, les paysages urbains, le travail. Le capitalisme industriel du XX^e siècle se délocalise, la photographie argentique, elle qui a si bien photographié ce monde-là, est à son tour en voie de disparition. Elle aussi perd peu à peu sa valeur d'usage. En conservant le mode de production de la photographie sociale, Jean-Louis Schoellkopf perpétue une manière de faire, celle qui convient à la production de documents. Chez cet artiste il n'y a pas la volonté de dénoncer un fait plus qu'un autre, mais celle d'observer par l'image. Dans cette volonté de produire du document il y a sans doute la conscience de produire des images pour la postérité. Il y a aussi l'inscription de l'œuvre dans le prolongement d'une forme traditionnelle de production, comme il y a la volonté d'observer ce qui se passe aujourd'hui.

L'argument principal de l'artiste s'élabore à partir de la construction d'un ensemble d'images, qui série après série, rencontre après rencontre : les migrants latino américains (latin King, 2007), les mineurs du bassin houiller du Pas-de-Calais, prend en compte la complexité d'une situation sociale par la photographie et la discussion. Le social ne se figure pas en une seule image. Il n'y aura que les médias pour transformer une image de presse en icône, le document lui, se construit en série, par la répétition attentive des prises, la réitération de situations diverses qui, ensemble, produiront une forme de récit susceptible de rendre compte d'une situation donnée dans son étendue.

À l'occasion de leur consultation, les visages ou situations se multiplient, une histoire s'écrit. Pour que ce présent complexe témoigne de son actualité il faut que l'image soit précise, comme il faut que l'archive ouvre la discussion par la multiplicité et la diversité des images. Il faut nécessairement que l'auteur des photographies soit clair dans son énonciation et impliqué dans son enquête. Jean-Louis Schoellkopf le dit bien : « J'annonce mes intentions et je travaille dans une relation dialectique avec les gens que je photographie. J'appellerais cette phase de relation le travail. » Et il précise ensuite : « Maintenant, si l'on parle d'une pratique de la photographie - et du monde - on voit bien que c'est la pratique exigeante, l'attitude du photographe qui permet à la photographie (le bout de papier) de s'imposer

comme document¹². » La photographie document se fait avec précision, elle n'est pas conçue à la sauvette, elle est le fruit d'une discussion préalable avec les modèles. L'image document à vocation de transmettre, autant que faire se peut, cette rencontre, cette expérience vécue par l'enquêteur. Jean-Louis Schoellkopf en fait une question d'éthique, le récit qu'il construit doit être le plus exact possible, en rapport avec les paroles de ceux qu'il photographie. Si l'aura de leurs visages doit persister dans le temps, il faut la maîtriser, c'est à ce seul prix que le document sera recevable en tant que tel. Eviter de mettre en exergue l'aura c'est le seul moyen d'empêcher une réception imprécise de la photographie qui mettrait en valeur sa subjectivité au détriment de sa fonction mémorielle, qui seule en permet l'actualisation.

L'artiste ici s'engage à limiter ses pouvoirs en jouant peu du cadre resserré sur le visage. Les personnages sont placés dans un contexte, un espace urbain, un poste de travail, une cuisine, ils sont saisis dans une expérience sociale, le photographe les situe dans leur espace propre. Si l'esthétique est au rendez-vous, ce n'est pas dans une intention « posthume », qui, on l'a vu, fait perdre à l'image sa qualité documentaire au profit de règles esthétiques éthérées où le visage est réifié en icône. C'est bien au contraire pour soutenir l'affirmation de l'actualité de l'image, son fait et sa contemporanéité (passagère). Il va sans dire que sous le terme d'actualité j'entends le sens premier et pas celui que l'on accorde à l'image médiatique, qui, bien au contraire, produit du présent pour nous en dispenser. L'actualité dont il est question ici est celle qui concerne l'Histoire, celle qui donne des dates, comme celle qui titre les images de Jean Louis Schoellkopf.

Entre ces deux photographies prises dans une filature, il y a l'histoire de la classe ouvrière du XX^e siècle, leur confrontation les actualise l'une par rapport à l'autre. Le document laisse une trace ; à son origine : un photographe, soucieux de témoigner de l'actualité qui l'entoure et de s'inscrire entre le passé et le futur. L'image photographique fait bien cela, elle oscille entre différents contextes : social, politique ou artistique, comme elle traverse le temps. Sa dimension « posthume », plus particulièrement lorsqu'elle s'attache aux visages, lui donne une valeur culturelle que la surexposition médiatique exagère. L'aura persiste dans le document photographique du fait du passage du temps, seul le photographe peut lutter

12 / Ces propos ont été rédigés par l'artiste à l'occasion d'un échange de courriel que j'ai eu avec lui au moment de la préparation de cette communication en Octobre 2008.

avec cet impondérable en faisant en sorte qu'elle ne prenne pas tout l'espace de l'image. C'est ce que font, je crois quelques photographes documentaires contemporains dont la posture est, à défaut d'être scientifique, artistique et politique. Si la photographie document atteste d'un aujourd'hui son auteur sait que celui-ci n'aura de valeur que lorsqu'à l'occasion d'une lecture future, la photographie attestera d'un passé qui croisera le moment et le contexte dans lesquels elle est observée. En d'autres termes la photographie document se construit dans la perspective attendue de sa future actualisation.

Sandrine Ferret, Univ Rennes PTAC – EA 7472, F-35000 Rennes